

# Teatr i film Metamorfozy

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk  
Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza  
16–17 kwietnia 2026, Warszawa

## Abstrakty wystąpień i biogramy osób referujących

(w porządku alfabetycznym)

### **Agata CHAŁUPNIK, *Od Szpiega w masce do Strachów. Przedwojenny film jako źródło dla historii teatru popularnego***

Rewiowa i kabaretowa scena międzywojennej Polski jest fenomenem słabo do tej pory opisanym. Z nielicznych opracowań można wymienić książki Izoldy Kiec, monografię *Qui Pro Quo* autorstwa Tomasza Mościckiego czy pozycje biograficzne poświęcone najjaśniejszym gwiazdom filmu, teatru i estrady pióra Anny Mieszkowskiej czy Ryszarda Wolańskiego. Większość z tych publikacji ma jednak charakter popularny. Wydaje się, że akademickie badania teatralne w Polsce – jak do tej pory – jeśli nie gardzą teatrem popularnym, to przynajmniej wykazują wobec niego daleką idącą rezerwę. Dariusz Kosiński w *Teatrach polskich* konstatuje wprawdzie, że fenomen ów domaga się uwagi, sam jednak gatunkom popularnym poświęca dosłownie kilka stron. Tymczasem, jak pokazują rozwijające się na przykład w Wielkiej Brytanii studia nad teatrem popularnym, owe pogardzane, niskie gatunki stanowią płodne pole dla refleksji kulturoznawczej, tak nad sztuką, jak i życiem społecznym. W wystąpieniu chciałabym zastanowić się nad przedwojennym polskim filmem jako źródłem dla historii scen popularnych. Gwiazdy filmu polskiego – Adolf Dymśa, Eugeniusz Bodo czy Zula Pogorzelska i Hanka Ordonówna – popularność zdobywały na scenach *Qui Pro Quo* czy *Morskiego Oka*. Dzięki zachowanym mate-

riałom filmowym możemy ich sobie wyobrazić na scenie (*notabene*, filmy przedwojenne często inscenizują performatywne sytuacje, ustanawiając podwójną ramę widowni – na ekranie i sali kinowej). Henryk Wars i Jerzy Petersburski pisali muzykę zarówno dla sceny, jak i kina. W kilku filmach możemy zobaczyć nowoczesne choreografie Tacjanny Wysockiej, która prowadziła zespół *girls* w *Qui Pro Quo*, a równocześnie współpracowała z Leonem Schillerem. Oparte na autobiograficznej książce Marii Ukniewskiej *Strachy* mogą stanowić materiał źródłowy dla dziejów kabaretowej *girls*. Wydaje się, że w dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce historia filmu i historia sceny popularnej były ściśle ze sobą splecione.

**Dr hab. Agata Chałupnik** (Uniwersytet Warszawski) – teatrolożka, kulturoznawczyni, krytyczka teatralna, absolwentka Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, profesorka w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się historią kobiet w polskim teatrze, dramaturgią kobiecą, piosenką jako medium pamięci, antropologią i historią tańca. Autorka książek *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska o kobiecym doświadczeniu ciała* (2004) i *Niech się pan nie wyteatrza! Auschwitz w twórczości Mariana Pankowskiego* (2017). Współautorka podręczników *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów* (2005, 2010) oraz *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*

(2008). Współredaktorka tomu *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatu* (2018). Tancerka tanga argentyńskiego. Feministka. Pisze książkę o historii tanga argentyńskiego w Polsce.

### **Agata DĄBROWSKA, Patrycja CHUDZICKA-DUDZIK, Między sceną a ekranem: dzieje siostr Adler**

Celem wystąpienia jest analiza działalności artystycznej Celi i Stelli Adler (córek światowej sławy aktora scen jidyszowych Jakuba Adlera) oraz ukazanie ich znaczenia dla rozwoju żydowskiej i nieżydowskiej kultury teatralnej i filmowej w Stanach Zjednoczonych. Przedmiotem refleksji będzie przebieg ich karier zawodowych, które – mimo że aktorki wywodziły się z tego samego środowiska rodzinnego – ukształtowały się w odmienny sposób, prowadząc do wypracowania różnych, lecz komplementarnych modeli obecności twórczej w kulturze amerykańskiej, a zarazem odmiennych strategii negocjowania tożsamości żydowskiej w diasporze. Celia Adler, określana mianem „pierwszej damy teatru żydowskiego”, dzieciństwo i młodość spędziła głównie w Europie, gdzie wypracowała swój warsztat aktorski w bezpośrednim kontakcie z kulturą jidyszową, występując m.in. u boku ojczyma, Zygmunta Faimana. Po emigracji do Ameryki pozostała wierna teatrowi jidysz, związując swoją działalność przede wszystkim ze scenami żydowskimi. Choć grała także w anglojęzycznych produkcjach teatralnych i filmowych, konsekwentnie podkreślała przywiązanie do języka jidysz, traktując użycie angielskiego jako rozwiązanie przejściowe, co wpisywało się w jej postrzeganie teatru jako narzędzia podtrzymywania kulturowej i językowej ciągłości wspólnoty. Z kolei Stella Adler dorastała w Stanach Zjednoczonych i stosunkowo wcześniej związała się ze sceną i kinem anglojęzycznym. Jej droga artystyczna prowadziła od Broadwayu do Hollywood, a następnie do działalności pedagogicznej, w ramach której odegrała kluczową rolę w kształtowaniu nowoczesnego aktorstwa filmowego. Jako nauczycielka i teoretyczka wywarła znaczący wpływ na kolejne pokolenia artystów, m.in. Marloną Brando, Steve’a McQueena czy Roberta De Niro. Dla Stelli Adler dziedzictwo teatru jidysz stało się jednym z elementów

szerszego projektu artystyczno-edukacyjnego, wykraczającego poza ramy kultury etnicznej.

**Dr Agata Dąbrowska** (Uniwersytet Łódzki) – kulturoznawczyni, jidyszystka; specjalizuje się w relacjach polsko-żydowskich, tożsamości Żydów jidyszowych oraz recepcji teatru żydowskiego w Polsce. Autorka licznych artykułów opublikowanych w czasopismach takich jak „Studia Judaica”, „Politeja”, „Jewish History Quarterly” i „Pamiętnik Teatralny”. Koordynowała projekty badawcze finansowane m.in. przez Norweską Radę ds. Badań Naukowych, Fundację na Rzecz Nauki Polskiej, Narodowe Centrum Nauki i Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. Obecnie kieruje zespołem realizującym projekt *Prasa żydowska wobec roli teatru jidysz w kształtowaniu tożsamości żydowskiej w Polsce, USA i na Litwie w latach 1930–1939* (finansowany przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego).

**Mgr Patrycja Chudzicka-Dudzik** (Uniwersytet Łódzki) – medioznawczyni i amerykanistka; zajmuje się badaniami nad kinem i mediami w kontekście płci kulturowej. Autorka publikacji z zakresu teorii reprezentacji i recepcji tekstów kultury oraz studiów nad publicznością, w tym interseksyjnej tożsamości widzów. Jest członkinią zespołu badawczego realizującego projekt *Prasa żydowska wobec roli teatru jidysz w kształtowaniu tożsamości żydowskiej w Polsce, USA i na Litwie w latach 1930–1939* (finansowany przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego). W jego ramach analizuje znaczenie teatru żydowskiego w formowaniu tożsamości Żydów w Stanach Zjednoczonych.

### **Łucja DEMBY, Inscenizacja filmem podszyta. Nostalgia i nowoczesność w *Don Giovannim* w Operze Lubelskiej w reżyserii Wojciecha Adamczyka**

25 stycznia 2025 r. miała miejsce premiera *Don Giovanniego* w Operze Lubelskiej. Reżyser, Wojciech Adamczyk, po raz kolejny w swej twórczości teatralnej nadał temu spektaklowi kształt w dużej mierze filmowy, przenosząc akcję opery Mozarta w lata 30. XX w. i do włoskiego studia Cinecittà, uznawanego w owym czasie za europejskie królestwo kina. Tytułowy bohater Giovanni di Molina jest w jego adaptacji przystojnym producentem filmowym i właścicielem wytwórni „Giovanni Studio Cinematografica”. Przeniesienie akcji o dwieście lat do

przodu reżyser w wypowiedziach przedpremierowych uzasadniał ponadczasowym charakterem opowiedzianej w *Don Giovannim* historii. Dużo bardziej znacząca wydaje się jednak druga dokonana przez niego zmiana, to znaczy umiejscowienie akcji we włoskim studio filmowym. W recenzjach przedstawienia zwracano uwagę na fakt, że widoczna jest w nim inspiracja „magicznym światem Federica Felliniego”. Niektórzy recenzenci przyznawali się jednak i do tego, że nagromadzenie filmowych znaków na scenie nie do końca było dla nich zrozumiałe. Celem przeprowadzonej w referacie analizy będzie zatem wskazanie na konsekwencje formalne i znaczeniowe tego zabiegu, sięgające aż po przewrotny finał, w którym tytułowy bohater nie zostaje ukarany, lecz w pewnym sensie nagrodzony.

**Dr hab. Łucja Demby** (Uniwersytet Jagielloński) – filmoznawca, profesor uczelni w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Zajmuje się teorią i analizą filmu, a także badaniami o charakterze interdyscyplinarnym (m.in. związku filmu i teatru, rola muzyki w teatrze i filmie). Interesuje się kulturą francuską. W swoim dorobku posiada publikacje z zakresu teorii filmu (zwłaszcza francuskiej teorii psychoanalitycznej i teorii widza filmowego) oraz analizy i historii filmu, recenzje i analizy spektakli teatralnych, a także tłumaczenia z języka francuskiego (m.in. *Wychodząc z kina* Rolanda Barthes'a). Autorka książek *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej* (2002) oraz *Harmonia świata. Twórczość filmowa Nikity Michalkowa* (2009). Laureatka konkursu Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani w Rzymie. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami, a także Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk w Warszawie.

**Magdalena FIGZAŁ-JANIKOWSKA,**  
**„Niemożliwa polifonia”. O teatrze**  
**intermedialnym Georges’a Aperghisa**

Referat będzie poświęcony wybranym spektaklom Georges’a Aperghisa, jednego z czołowych przedstawicieli tzw. nowego teatru muzycznego. W centrum moich rozważań zamierzam umieścić relację między muzyką a technologią (w jej wizualnych kontekstach), która ma kluczowe znaczenie dla twórczości kompozytora. Georges Aperghis tworzy rodzaj

zautomatyzowanego i intermedialnego teatru, w którym urządzenia elektroniczne „współpracują” z aktorami oraz ich głosami, budując dźwiękowo-wizualny kolaż. W ostatnich latach jednym z ważnych źródeł inspiracji dla kompozytora jest rzeczywistość wirtualna, charakterystyczne dla niej procesy symulacji oraz immersji, a także badania nad rozwojem sztucznej inteligencji. Prowadzi to do powstania nowego rodzaju partytury audiowizualnej. Teatr muzyczny Aperghisa składa się z fragmentów większych systemów komunikacyjnych, takich jak język, muzyka, wideo i ruch. Aby opisać jego intermedialne spektakle i strategie kompozytorskie, poddam analizie trzy utwory: *Machinations* (2000), *Luna Park* (2011) i *Thinking Things* (2018), które nieformalnie są nazywane trylogią maszyn. Wszystkie te projekty badają wzajemną zależność między człowiekiem a technologią – relację, która przekłada się również na sferę akustyczną (pełną zakłóceń, aberracji, amplifikacji dźwięku akustycznego i repetycji). Aperghis przedstawia zaawansowany model intermedialności, w którym ciało i głos aktora ulegają transformacji technologicznej, stając się źródłem nowego, multimedialnego doświadczenia percepcyjnego.

**Dr Magdalena Figzał-Janikowska** (Uniwersytet Śląski w Katowicach) – teatrolog, kulturoznawca, adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autorka książek *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym* (2017) i *Performanse plastyczne Władysława Hasióra* (2024); współredaktorka tomów *Dramat i doświadczenie* (2014) oraz *Pisanie dla sceny. Narracje współczesnego teatru* (2019). Recenzentka teatralna, redaktorka działu „Teatr” w dwutygodniku kulturalnym „artPapier”. Współpracuje m.in. z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, miesięcznikiem „Teatr”, kwartalnikiem teatralnym „Nietak!” oraz portalem „teatralny.pl”. Od 2018 r. współrealizuje z Krakowskim Forum Kultury projekt *Muzyczny ślad Krakowa* poświęcony polskiej muzyce teatralnej. W latach 2014–2021 współpracowała z Ośrodkiem Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka” w Krakowie. Zajmuje się współczesną sztuką performatywną, muzyką sceniczną oraz eksperymentalnymi formami teatru muzycznego.

**Ewa FIUK, Grzegorz NADGRODKIEWICZ,**  
**Aporie (re)prezentacji. Subwersywne**  
**działanie teatru w filmie**

Referat będzie poświęcony namysłowi nad pozorną (?) nierozstrzygalnością kwestii reprezentacji w medium filmowym z wykorzystaniem instrumentarium teatrologiczno-filmoznawczo-filozoficznego. Za punkt wyjścia zostanie przyjęty film *Synekdocha, Nowy Jork* (2008) Charliego Kaufmana oraz wpisana weń idea *theatrum mundi* jako reprezentacjonistycznej pułapki. Wiza zrekonstruowania świata totalnego, którą jest opętany główny bohater Caden Cotard, pozwoli wskazać na wywrotowy potencjał teatralnych środków wyrazu w obrębie filmu, a zarazem na swoistą jałowość działań artystycznych mających rzekomo dawać wierną reprezentację świata. Cotardowska kondycja (czy raczej ambicja) boskiego stwórcy teatralnego może być ponadto postrzegana jako imperatyw wytwarzania symulaków, czyli – jak to ujmuje Jean Baudrillard – *czystych wyglądnów emanujących ironicznym nadmiarem realności*. Wątki te zostaną wzmocnione namysłem nad problemem reprezentacji czynionym z perspektywy teoretyczno-strukturalnej. W obliczu istnienia wielu modeli definiowania reprezentacyjnego charakteru filmu, których liczebność i specyfika paradoksalnie nie tylko obnażają wątpliwość tytułowej kategorii, lecz także dowodzą jej arbitralności, warto pokusić się o analizę na metapoziomie. Teoria dwuwarstwowości reprezentacji Roberta Hopkinsa, który proponuje spojrzenie na film jako *fotograficzną reprezentację reprezentacji teatralnej*, wydaje się bazowa dla podważania zasadności stanowiska reprezentacjonistycznego oraz obserwacji, w jaki sposób szeroko pojęta teatralność osłabia (strukturalnie) domniemaną reprezentacyjność filmu. Chodziłoby przy tym o odniesienia nie tyle do antyrealistycznych filmów „teatralnych” (jak choćby *Dogville* /2003/ Larsa von Triera), ile do tradycyjnych (w sensie realizmu przedstawienia) utworów, których odbiór jest podyktowany regułami przezroczyści medium.

**Dr hab. Ewa Fiuk** (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk) – filmoznawczyni, doktor habilitowana, adiunktka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

Autorka monografii *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków* (2012), *Obrazo-światy, dźwięko-przestrzeń. Kino Toma Tykwera* (2016) i *Film jako przestrzeń transkulturowa. Współczesny przypadek niemiecki* (2024) oraz wielu publikacji, w tym także przekładów z języka niemieckiego, w tomach zbiorowych i czasopismach. Redaktorka „Kwartalnika Filmowego”. Zainteresowania naukowe: film niemiecki, transkulturowość, teoria afektu i narracje mniejszościowe (ze szczególnym uwzględnieniem migracji) w kontekście twórczości filmowej, problem reprezentacji w filmie.

**Dr Grzegorz Nadgrodkiewicz** (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk) – doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce, filmoznawca. Absolwent kulturoznawstwa ze specjalnością filmoznawczą na Uniwersytecie Łódzkim oraz Studium Doktoranckiego Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Adiunkt w Zakładzie Filmoznawstwa, Sztuk Audiowizualnych i Antropologii Kultury Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Redaktor i sekretarz redakcji „Kwartalnika Filmowego”. Członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. W kręgu jego zainteresowań badawczych znajdują się m.in.: film religijny i biblijny, kwestie duchowości w kinie, zagadnienia dotyczące związków filmu i teatru, a także film w kontekście korespondencji sztuk. Autor monografii *Film pasyjny. Geneza, kanon i peryferie subgatunku* (2025). Artykuły naukowe i przekłady publikował m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Kontekstach” oraz tomach zbiorowych.

**Malwina GŁOWACKA, Brutalista Brady’ego**  
**Corbeta i Kalkwerk Krystiana Lupy. Między**  
**udręką i ekstazą – powinowactwo duchowe**  
**bohaterów**

Tematem referatu jest analiza porównawcza *Brutalisty* Brady’ego Corbeta i *Kalkwerku* Krystiana Lupy. Pozornie odległe dzieła zaskakują analogiami tematycznymi, podobnymi rozwiązaniami formalnymi, zbliżonym sposobem postrzegania i prezentowania świata przedstawionego. László Tóth u Corbeta i Konrad u Lupy koncentrują się na obsesyjnym dążeniu do stworzenia dzieł finalnie wymykających się urzeczywistnieniu. Tóth, architekt przed wojną związany z Bauhausem, przybywa do Ameryki, żeby rozpocząć nowe życie. Trauma wojenna i pobyt

w obozie w Buchenwaldzie pozostawiają trwałe ślady w jego psychice. Zlecenie, który otrzymuje od bogatego sponsora, pragnącego wybudować mauzoleum-świątynię na cześć zmarłej matki, staje się projektem pochłaniającym go bez reszty, będącym źródłem ekstazy i udręczenia, twórczej wolności i licznych rozczarowań oraz upokorzeń. Tóth nie ukończy pracy, podobnie jak Konrad w *Kalwerku* – opętany myślą stworzenia studium o słuchu, nigdy nie przeleje go na papier. Pojawia się pytanie, czy ich niezrealizowane dzieła są wyrazem genialnych umysłów, a ich wizje artystyczne przerastają rzeczywistość, czy też raczej należy je traktować jako obłąkane pomysły, utopijne koncepty nienadające się do realizacji? Ważną rolę odgrywają żony protagonistów, w obu przypadkach przykute do wózków inwalidzkich. Ich cielesne kalectwo staje się rewersem duchowego szaleństwa Lászla i Konrada. Zarówno Corbet, jak i Lupa demonstrują podobną skłonność do opóźniania rozwoju fabuły, koncentrując się na rozbudowywaniu i spowolnieniu scen przedstawiających stany emocjonalne bohaterów znajdujące odzwierciedlenie w kreacjach aktorskich. Ujęcia, w których nic się nie dzieje, są – jak się wydaje – celebrowane przez obu twórców i stają się ich znakiem rozpoznawczym. Corbet prezentuje dążenie do teatralizowania narracji filmowej, z kolei Lupa ucieka się do środków filmowych komplementarnych wobec materii scenicznej.

**Dr Malwina Głowacka** (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina) – doktor nauk humanistycznych, wykładowczyni Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, stała recenzentka portalu „teatralny.pl”. Absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie oraz Wydziału Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Była redaktorka miesięcznika „Teatr”.

### **Ewa Danuta GODZISZEWSKA, Aktorstwo Metody. Analiza na przykładzie filmowych ról Lee Strasberga**

Metoda Lee Strasberga, trening aktorski kojarzony przede wszystkim z działalnością Actors Studio, zaowocowała „uwewnętrznionym, intymnym i pełnym bólu” rodzajem gry czerpiącej z prywatnych emocji aktora, kojarzonej głównie

z filmami reżyserowanymi przez Elię Kazana. Badacze tacy jak Foster Hirsch określili ją mianem „typowo amerykańskiej” (choć jej źródła należy się doszukiwać w „systemie” Konstantina Stanisławskiego, przetłumaczonego przez Strasberga na jego bardzo amerykański odpowiednik). Paradoksalnie, początkowo krystalizowała się ona jako metoda pracy nad rolą sceniczną; okazało się jednak, że z powodzeniem da się ją również wykorzystywać w przemyśle filmowym. Reputacja Strasberga, ojca Metody, jako aktorskiego guru przyćmiła jego próby aktorskie do tego stopnia, że w poświęconych mu publikacjach prawie nie wspomina się o nim jako aktorze. W swoim wystąpieniu poddam analizie filmowe występy Strasberga w produkcjach hollywoodzkich, traktując je jako niezastuzenie przeoczony rozdział jego kariery. Choć zadebiutował w Hollywood dopiero pod koniec życia i wystąpił w zaledwie kilku filmach, jego gra spotkała się z uznaniem krytyki. Joan Barthel pisała, że *nosił swoją rolę tak doskonalnie, jakby była ona dla niego pierwszą skórą, wynikającą z dziesięcioleci doświadczenia aktorskiego*. Szczególną uwagę poświęcę jego debiutowi w drugiej części *Ojca chrestnego*, analizując, w jakim stopniu ekranowa praktyka aktorska Strasberga koresponduje z tym, czego nauczał. Poddam także analizie zmianę nastawienia Strasberga do gwiazdorstwa i sukcesu medialnego, które stały w sprzeczności z założeniami jego myśli pedagogicznej. W wystąpieniu zaprezentuję wyniki badań prowadzonych z wykorzystaniem materiałów archiwalnych pozyskanych m.in. w The Margaret Herrick Library i NYPL for the Performing Arts.

**Dr Ewa Danuta Godziszewska** – teatrolożka, kulturoznawczyni, nauczycielka akademicka, tłumaczka, krytyczka teatralna. Absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie oraz Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich Uniwersytetu SWPS w Warszawie. Odbyła staże badawcze w School of Dramatic Arts na University of Southern California w Los Angeles (2019) oraz w Barnard College na Columbia University w Nowym Jorku (2016). Laureatka stypendium Fundacji Kościuszkowskiej (2018), programu stypendialnego Młoda Polska (2015) oraz programów

badawczych Narodowego Centrum Nauki (Etiuda 6, Preludium 16). Tłumaczka i redaktorka zbioru tekstów Ryszarda Bolesławskiego *Lekcje aktorstwa. Teksty z lat 1923–1933* (2015).

### **Ada GRZELEWSKA, „Przeciw społecznej pornografii” – o spotkaniu krakowskich i warszawskich plastyków**

Na początku czerwca 1937 r. w krakowskim Domu Kolejarza odbyła się wystawa gościnna. Była to druga prezentacja grupy, skonsolidowanej dzięki wysiłkom Mieczysława Bermana, który wówczas odkrywał możliwości współpracy z teatrem. Miał za sobą realizacje dla warszawskiej sceny robotniczej: *Na Weddingu bez zmian* i *Szyby dudnią*, których oprawy powstały pod wpływem metod scenograficznych Erwina Piscatora, eksperymentującego ze środkami filmowymi w przestrzeni sceny teatralnej. Na wystawie pokazano ponad sto prac, w tym fotomontaże i projekty scenograficzne Bermana. Warszawska grupa przygotowała pokaz z myślą o nawiązaniu kontaktu z krakowskimi plastykami. Na łamach sympatyzującego z Grupą Krakowską „Naszego Wyrazu” ukazała się jednak recenzja, określająca zaprezentowany wybór jako *obraz wielkich pomyłek (...) pozbawiony założeń plastycznych*, co doprowadziło do zorganizowania dyskusji na zamknięcie wystawy. Oponentami Bermana byli: Sasza Blonder, również doceniający nowatorstwo Piscatora Jonasz Stern i przede wszystkim realizujący scenografię dla Cricot Henryk Wiciński. W swoim wystąpieniu chciałabym zaproponować konfrontację dwóch modeli sztuki zaangażowanej: Bermana i Wicińskiego na przykładach ich eksperymentów teatralnych. Obaj związani z KPP, odmiennie rozumieli zadania sztuki awangardowej. Polityczność tych działań będę rozumieć za Johnem Weightmanem jako „przemianę mentalności i światobrazu”, natomiast charakteryzującą plastyków opozycję – jako rozdźwięk między imperatywem przetwarzania „zjawisk życia” na materię sceniczną (Berman) a przekonaniem o konieczności rozwijania „daru plastycznego widzenia” przez środki operujące nie obrazem rzeczywistości, a formą (Wiciński). Berman poszukiwał bowiem formuły nowego realizmu, natomiast Wiciński, przeciwstawiając się iluzji na scenie, w swoich

realizacjach definiował problem sensu teatralnego przez rozwijanie metafory ruchu i sugestii emocjonalnej, co krytyka nazwała podążaniem „surrealistyczną drogą”. Podejmując próbę zdefiniowania wyłonionych modeli sztuki zaangażowanej, postaram się scharakteryzować stosunek każdego z artystów do wykorzystania języka filmowego w budowaniu wizji teatralnej, która miała zostać – jak to ujął Józef Jarema – *uwolniona z wszelkich iluzjonistycznych elementów złego teatru*.

**Mgr Ada Grzelewska** (Szkoła Filmowa im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego) – doktorantka związana ze Szkołą Filmową im. Krzysztofa Kieślowskiego Uniwersytetu Śląskiego. W latach 2014–2021 kuratorka kolekcji fotografii artystycznej w Dziale Fotografii Muzeum Śląskiego w Katowicach. Kuratorka m.in. następujących wystaw: *Jaremianka: pasja i konsekwencja. Wystawa w dwóch aktach: Związki z Teatrem i Laboratorium awangardy* (2013); *Piotr Szymon. Fotografia* (2017); *Zwrotnica. Początki neoawangardy na Górnym Śląsku* (2018); *Beksiński/Lewczyński – dopełnienie konieczne* (2018); *Jaremianka. „Zostaję w tym teatrze. Podoba mi się tu!”* (2019); *Stan nieważkości* (2021); *Joanna Helander & Bo Persson. Podążając za cieniem* (2025).

### **Andrzej GWÓŹDŹ, Człowiek z kamerą na deskach sceny. Tkocze Mai Kleczewskiej i Szpilmanowie Cezarego Tomaszewskiego**

Osnowę wystąpienia będą stanowić spektakle: *Tkocze Mai Kleczewskiej* w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, będący śląskojęzyczną adaptacją dramatu Gerharta Hauptmanna *Tkacze* (premiera 2025), oraz *Szpilmanowie* Cezarego Tomaszewskiego (scenariusz i dramaturgia: Joanna Bednarczyk) w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu (premiera w sezonie 2024). Istotą poetyk obydwu spektakli jest hybrydowość tworzyw (teatralnego i ekranowego) rozpiętych na szerokiej skali współczesnych praktyk medialnych – od konwergencji po intermedialność. Mariaż teatru i filmu nie sprowadza się bowiem do obecności ekranów – jako miejsc projekcji akcji scenicznej i pozasceniczej – w świecie przedstawionym dramatu. Agresywnie interweniuje także w samą jego tkankę dramaturgiczną, lokując w przestrzeni sceny człowieka z ka-

merą (pozasceniczny filmowiec w pierwszym wypadku, w drugim – osoba dramatu), dzięki czemu fragmenty spektakli zostają udostępnione widzom *live* na ekranie towarzyszącym akcji dramatu, a interfejs „ekran – scena” zyskuje rangę dramaturgicznego wyznacznika spektaklu. W obydwu przedstawieniach obecność na scenie operatorów oraz efektu ich pracy w obrębie spektaklu stanowi istotny element akcji, a ekranizacja sceny osiąga stadium nowej (innej) formy spektaklu – wideosceny. W referacie zostaną rozważone estetyczne oraz technokulturowe funkcje owych zabiegów, a refleksja nad spektaklami Kleczewskiej i Tomaszewskiego będzie dopełniona spostrzeżeniami dotyczącymi (adaptacyjnej) wideorejestracji spektaklu sporządzonej na wewnętrzne potrzeby teatru (film ze spektaklu).

**Prof. dr hab. Andrzej Gwóźdź** (Uniwersytet Śląski w Katowicach) – profesor w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Przez wiele lat był pracownikiem naukowo-dydaktycznym Uniwersytetu Łódzkiego, a także profesorem gościnnym uniwersytetów w Konstancji i Szanghaju oraz wykładowcą uczelni w Holandii, Czechach, Niemczech i Łotwie. Interesuje się teorią filmu i nowych mediów oraz antropologią obrazowości. Ostatnio wydał dwie monografie o kinie niemieckim: *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933–1949* (2018, 2. wyd. 2020) oraz *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949–1991* (2019), a także *Powtórkę z Kutza* (2019). Pomysłodawca i redaktor kilkudziesięciu antologii i tomów zbiorowych z zakresu teorii mediów, historii myśli filmowej, dziejów kina na Górnym Śląsku oraz poświęconych twórcom filmowym – w ostatnich latach ukazały się m.in.: *Z góry widać lepiej. Niedokończone rozmowy z Kazimierzem Kutzem. Rozmawiał Andrzej Gwóźdź* (2019), *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie. Artykuły – dokumenty – scenariusze 1921–1936* (2023). W latach 2005–2009 prezes Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego; w latach 2006–2014 redaktor naczelny kwartalnika „Kultura Współczesna”; inicjator i wiceprezes Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami (od 2015).

### **Łukasz HOMZIUK, Wykorzystanie estetyki praktycznej Davida Mameta jako techniki aktorstwa filmowego**

Różnice między teatrem a kinem, w tym ich odmienne uwarunkowania techniczne, znacząco wpływają na sposób funkcjonowania aktora. Mimo tej oczywistości techniki aktorskie wywierające największy wpływ na myślenie o aktorstwie filmowym – od Metody Strasberga po technikę Meisnera – zostały stworzone specjalnie z myślą o teatrze, a dopiero następnie przeniesiono je na grunt filmu. Ze względu na specyfikę medium ich zaadaptowanie do potrzeb formy filmowej wymaga pewnych modyfikacji, które często się przemilcza. W swoim wystąpieniu przeanalizuję jedną z takich technik – powstałą w latach 80. XX w. estetykę praktyczną, za której głównego twórcę uznaje się dramaturga Davida Mameta. Technika ta również ma typowo teatralny sznyt, a po raz pierwszy zastosowała ją grupa Atlantic Theater Company, założona przez Mameta, aktora Williama H. Macy’ego, jego najważniejszego współpracownika, oraz grupę ich studentów. W referacie uzasadnię, że jest to technika mająca szczególny potencjał do wykorzystania w filmie. Pokażę, że przy odpowiednim przetworzeniu jej szczegółowych zasad może ona posłużyć jako wręcz modelowa technika aktorstwa filmowego, dobrze odpowiadająca na wyzwania wynikające m.in. ze specyfiki montażu filmowego. Odwołam się przy tym również do analizy przypadków aktorów, którzy faktycznie wykorzystują jej założenia podczas pracy w filmie.

**Mgr Łukasz Homziuk** (Uniwersytet Wrocławski) – doktorant w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego, gdzie przygotowuje pracę o kulturze aktorstwa filmowego i jej współczesnych przemianach. Naukowo zainteresowany głównie kinem współczesnym i jego różnymi kontekstami; publikował m.in. w „Studiach Filmoznawczych” i „Pracach Kulturoznawczych”. Równocześnie zajmuje się krytyką filmową. Laureat konkursu „Krytyk Pisze” organizowanego w ramach Festiwalu Kamera Akcja (2022); współpracuje z miesięcznikiem „Kino” i dwutygodnikiem „Czas Kultury”.

**Piotr JAKUBOWSKI, Zakulisowe *mind-game films*. Od narracyjnej zagadki po tajemnicę istnienia**

Celem wystąpienia jest omówienie wybranych przykładów filmów zakulisowych (według określenia Wojciecha Świdzińskiego), przynależnych jednocześnie do nurtu *mind-game films*. Już sama filmowa postać aktora ma wielopoziomą, częściowo autoreferencyjną strukturę – aktor (realna postać) grający w filmie aktora (postać filmową) grającego w spektaklu – co predysponuje filmy zakulisowe do *stawiania pytań i prowadzenia gier z odbiorcami charakterystycznych dla „mind-game films”*. Podobnie „zaburzający” potencjał ma szkatułkowa kompozycja ukazywania jednego dzieła wewnątrz innego (spektaklu, a także prac nad nim, w filmie). Obecność w diegezie takich elementów, jak postacie aktorów, praca nad rolą („wchodzenie” w rolę), próby teatralne, wreszcie sam spektakl, pozwala na rozszerzenie i reartykulację charakterystycznych dla *mind-game films* chwytów formalnych i narracyjnych. Przykładowo, ontologicznie niejasny status przedstawionych wydarzeń jest tu ujmowany raczej w napięciu między (diegetyczną) rzeczywistością a spektaklem (z perspektywy protagonisty: między tym, kim/jaki jest „naprawdę”, a rolą, którą gra), a nie między rzeczywistością a symulacją, snem, iluzją, alternatywną rzeczywistością itp. Z kolei topos dezintegracji psychicznej protagonisty może być tłumaczony tożsamościowym zagubieniem wynikającym ze zbyt częstego – bądź zbyt „głębokiego”, jak w systemie Stanisławskiego – „wchodzenia” w rolę. Analiza wybranych przykładów pozwoli pokazać, w jaki sposób wykorzystanie wątków teatralnych w warstwie fabularnej filmu współtworzy charakterystyczne dla *mind-game films* doświadczenie odbiorcze „perwersyjnej przyjemności” zagubienia podczas dekodowania i interpretacji dzieła filmowego.

**Dr Piotr Jakubowski** (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk) – kulturoznawca, adiunkt w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk, członek redakcji „Kwartalnika Filmowego”, współpracownik Uniwersytetu SWPS oraz Warszawskiej Szkoły Filmowej. Autor książki *Pułapki tożsamości. Między narracją a literaturą* (2016) oraz kilkudziesięciu artykułów na-

ukowych publikowanych m.in. w „Kulturze Współczesnej”, „Czasie Kultury”, „Teatrze” czy „Studiach Kulturoznawczych”. Redaktor prac zbiorowych i numerów tematycznych czasopism, krytyk filmowy i teatralny, tłumacz. Zainteresowania badawcze: teoria narracji, semiotyka kultury, kultura cyfrowa i nowe media.

**Olga KATAFIASZ, Twórcze kolizje. Sceny teatralne w kinie niemy**

Teatr i kino doświadczały licznych – by przywołać określenie jednego z badaczy opisujących początki sztuki filmowej – kulturowych kolizji mediów. W wystąpieniu chciałbym się przyjrzeć owym „kolizjom” w pierwszych dekadach kina, czyli przed przełomem dźwiękowym. Interesuje mnie, jak twórcy filmowi pokazywali sztukę teatru, to znaczy, jak inscenizowali fragmenty przedstawień, oglądanych przez bohaterki i bohaterów oraz przez publiczność śledzącą rozwój akcji filmowej. *Nie lubię tragicznych zakończeń. Pod tym względem zgadzam się z publicznością kinową* – stwierdzał bohater *Erotikonu* (1920) Mauritza Stillera, znudzony nieco „fantazją baletową w dwóch częściach”. W jaki sposób Kracauerowskie „panny sklepowe”, widząc na ekranie fragment spektaklu teatralnego, percypowały inne medium? Co mogło okazać się dla nich najatrakcyjniejsze? Czy teatr był dla nich fenomenem, jaki niewątpliwie stanowił dla twórców kina? Wybierając przykłady z kina niemego, kieruję się przede wszystkim potrzebą przyjrzenia się sposobom, w jakie nowe medium widzi (i przetwarza) to starsze, a co więcej, nie dysponując możliwością pełnego „odtworzenia” fragmentów teatralnych, musi szukać ekwiwalentów języka sceny. Długie, niekiedy pieczołowicie wypracowane sekwencje – jak choćby ta w *Narodzinach narodu* (1915) Davida Warka Griffitha – świadczą nie tylko o stopniu trudności wyzwania, ale również o fascynacji starszą, „szlachetną” sztuką.

**Dr hab. Olga Katafiasz** (Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie) – teatrolożka i filmoznawczyni; od 2006 r. wykładowczyni Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie (profesorka tejże uczelni). Absolwentka teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego; stopień doktora nauk humanistycznych uzyskała

w 2004 r. na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, stopień doktora habilitowanego nauk humanistycznych – w 2014 r. na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. W latach 1995–2008 pracowała w zespole redakcyjnym „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”, gdzie nadal regularnie publikuje eseje i recenzje. Autorka szkiców poświęconych związkom literatury, teatru i filmu oraz książek: *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Laurence’a Oliviera i Kennetha Branagha* (2005), *Słownik wiedzy o filmie* (wspólnie z Joanną Wojnicką; 2005, 2009), wywiadu-rzeki *Krzysztof Globisz. Notatki o skubaniu roli* (2010), *Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty społeczno-kulturowe* (2012). W serii „Literatura na ekranie” redagowała tom *Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Williama Shakespeare’a* (2017).

### **Magdalena KEMPNA-PIENIAŻEK, Między filmem operowym i kinem etnograficznym.**

#### ***La Bohème* Wernera Herzoga**

Zrealizowana w 2009 r. krótkometrażówka *La Bohème* jest jednym z najmniej znanych – i zarazem najrzadziej omawianych – projektów Wernera Herzoga. Reżyser, który ma w swoim dorobku liczne inscenizacje operowe, również w swoich filmach chętnie sięga do tradycji i dokonania tej dziedziny sztuki. Szerokie spektrum tych nawiązań rozciąga się między biegunami wyznaczanymi z jednej strony przez marzenie Fitzcarraldo o zbudowaniu opery w środku amazońskiej dżungli (*Fitzcarraldo*, 1982), z drugiej zaś – przez projekty, które Erica Carter określa jako realizujące ideę afrykańskiej wzniosłości. Do takich właśnie projektów można zaliczyć *La Bohème*. W swoim wystąpieniu zamierzam przyjrzeć się dialogowi, w jaki w tym krótkim filmie sekwencja obrazów zarejestrowanych w Etiopii wchodzi z duetem *O soave fanciulla* z *Cyganerii* Giacoma Pucciniego; z pewnością bowiem o dialogu – nie zaś o standardowej ilustracji muzycznej – można tutaj mówić. Sądzę, że istota adaptacji dokonanej przez Wernera Herzoga lokuje się na przecięciu trzech wątków: wspomnianej już idei afrykańskiej wzniosłości, dyskusji podejmowanej przez reżysera z konwencją filmu etnograficznego oraz szczególnej zdolności opery do ujawniania tego, co Herzog nazywa prawdą ekstatyczną. W celu uchwycenia

tej istoty niezbędne będzie zatem odwołanie się zarówno do roli, jaką w dorobku artystycznym reżysera pełni teatr operowy, jak i do innych jego filmów realizujących ideę afrykańskiej wzniosłości, przede wszystkim do – również zawierających nawiązania operowe – *Wodaabe – pasterzy słońca* (1989).

**Dr hab. Magdalena Kempna-Pieniążek** (Uniwersytet Śląski w Katowicach) – profesor Uniwersytetu Śląskiego w Instytucie Nauk o Kulturze. Prowadzone przez nią badania dotyczą filmowego autorstwa, filmowych pejzaży, estetyki *noir* i *neo-noir*, problemów duchowości w kinie oraz audiowizualnej astrokultury. Autorka kilku monografii, m.in. *Formuły duchowości w kinie najnowszym* (2013), *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu* (2015), *Lekcje ciemności. Kino dokumentalne Wernera Herzoga* (2020), a także artykułów publikowanych na łamach czasopism takich jak „Kwartalnik Filmowy”, „Studia Filmoznawcze”, „Przestrzenie Teorii” i „Czas Kultury”; współredaktorka tomów *Filmowe pejzaże Europy* (2017) oraz *Filmowe pejzaże Ameryk* (2020).

### **Tomasz KŁYS, Przesłanie z Canterbury, ksiądz-aktor i Czwarty Kusiciel. Jak poetycki dramat T.S. Eliota przeobraził się w filmowe arcydzieło**

Georg Höllering (w zanglicyzowanej pisowni: George Hoellering), imigrant z Austrii zasłużony dla brytyjskiej kultury filmowej, w roku 1951 dokonał adaptacji filmowej *Mordu w katedrze* T.S. Eliota. Ekranizacja „niescenicznego” dramatu poety-noblisty wydawała się przedsięwzięciem karkołomnym: jak bowiem ufilmować tekst, cechujący się poetyckim rytmem mowy wiązanej, gdzie – inaczej niż na przykład w tragediach Szekspira – dość wąta jest akcja generowana przez działania postaci, a dominantą całości jest starcie ideowych dyskursów dwóch protagonistów: arcybiskupa Canterbury Thomasa Becketa i króla Anglii Henryka II? Rezultat okazał się niebывały – nagrodzone na festiwalu w Wenecji dzieło jest absolutnie unikatową w historii kina propozycją adaptacji dramatu. Nakłonienie noblisty przez reżysera do skrótów w tekście i powierzenie mu roli Czwartego Kusiciela jako głosu spoza kadru, przewaga portretowych planów aktorów z pietyzmem wypowiadających wiersz

Eliota, montaż zgrany z poetyckim rytmem tekstu, minimalizm scenograficzny nieeksponujący dekoracji, choć jednocześnie pieczołowity w ich stylizacji historycznej, kostiumy przygotowane technikami tkackimi z wczesnego średniowiecza, wprowadzenie chóru kobiet kanterberyjskich komentujących akcję niczym w tragedii greckiej i wreszcie obsadzenie prawdziwego księdza w roli biskupa-męczennika, broniącego wyższości prawa boskiego nad prawem państwowym i dekretami króla – elementy te złożyły się na niekwestionowane arcydzieło kina, dziś niestety mocno zapomniane.

**Prof. dr hab. Tomasz Kłys** (Uniwersytet Łódzki) – filmoznawca zatrudniony w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego. W obszarze jego zainteresowań badawczych znajduje się m.in. filmowa narratologia, teoria diegezy, kino niemieckie z okresu Republiki Weimarskiej i Trzeciej Rzeszy, autorzy kina francuskiego: Robert Bresson, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Abel Gance, Julien Duvivier, Marcel L'Herbier. Autor książek: *Film fikcji i jego dominanty* (1999), *Dekada doktora Mabuse* (2006), *Od Mabusego do Goebbelsa* (2013); współautor (wraz z Eweliną Nurczyńską-Fidelską, Piotrem Sitarskim i Konradem Klejsą) podręcznika *Kino bez tajemnic* (2009). Hobby – birdwatching.

### **Małgorzata KORYCIŃSKA-WEGNER, Między sceną a ekranem: teatralne inspiracje audiodeskrypcji filmowej**

W proponowanym wystąpieniu zostanie przeanalizowana ekfrazja jako strategia performatywna wykorzystywana w audiodeskrypcji, rozumianej nie jako neutralne narzędzie przekazu informacji wizualnych, lecz jako twórcza praktyka estetyczna wywodząca się z teatru. Punktem wyjścia jest koncepcja audiodeskrypcji rozwijana przez Amelię Cavallo w ramach działalności zespołu Extant Theatre, specjalizującego się w formach mocno wizualnych, takich jak burleska i cyrk powietrzny, realizowanych przez artystów niewidomych. Cavallo, odwołując się do techniki ekfrazy, kwestionuje normatywne modele audiodeskrypcji, które – mimo deklarowanej neutralności – predefiniują proces percepcji i hierarchizują znaczenia wizualne. W jej praktyce napięcie wynikające z niemożności

pełnego dostępu do obrazu zostaje potraktowane jak „katalizator kreatywności”. Szczególną rolę odgrywa tu przesunięcie audiodeskrypcji do pierwszej osoby oraz włączenie subiektywności, niejednoznaczności i sprzeczności jako elementów konstytuujących „wizualną prawdę” dzieła. Analiza performansów *Show Girls* (2007) oraz *Sheer* (2012) pokaże, w jaki sposób ekfrastyczny język audiodeskrypcji pozwala nie tylko opisywać działania sceniczne, lecz także artykułować doświadczenia cielesne i emocjonalne performerki, pozostawiając odbiorcom przestrzeń interpretacyjną. Ekfrazja staje się tu narzędziem oddania wielowarstwowości obrazu oraz mechanizmem decentralizacji autorytetu opisującego warstwę wizualną dzieła dla odbiorców niewidomych. Kontrola nad znaczeniem zostaje przekazana publiczności. W drugiej części referatu zostanie zaproponowane przełożenie tej praktyki na grunt audiodeskrypcji filmowej. Ekfrazja może się stać rozwiązaniem alternatywnym względem dominujących modeli audiodeskrypcji filmowej, otwierając ją na metaforyczność, afektywność i wieloznaczność obrazu filmowego. Tak rozumiana audiodeskrypcja przestaje być wyłącznie narzędziem dostępności, a zaczyna funkcjonować jako pełnoprawna praktyka artystyczna i interpretacyjna, zdolna do generowania nowych form odbioru i rozumienia dzieła filmowego.

**Dr Małgorzata Korycińska-Wegner** (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu) – adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; badaczka przekładu audiowizualnego, ze szczególnym uwzględnieniem audiodeskrypcji, estetyki mediów oraz analizy filmowej ukierunkowanej na przekład; autorka licznych publikacji z zakresu przekładu filmowego i audiodeskrypcji; współorganizatorka konferencji naukowych z zakresu przekładoznawstwa i przekładu audiowizualnego, aktywnie uczestnicząca w krajowych i międzynarodowych inicjatywach badawczych poświęconych tłumaczeniu filmowemu oraz dostępności mediów. Kierowała międzynarodowym projektem badawczym *Obraz słowem malowany* ukierunkowanym na wymianę doświadczeń między audiodeskryptorami polskimi i niemieckimi oraz projektem *Przestrzenie audiodeskrypcji* mającym na celu stworzenie

audiodeskrypcji filmowych dla uczniów Ośrodka dla Dzieci Niewidomych w Owińskach. Ukończyła praktyczny kurs audiodeskrypcji w Narodowym Instytucie Audiowizualnym, jest czynną audiodeskryptorką. Laureatka I miejsca w międzynarodowym konkursie tłumaczenia filmowego „Subtitle-a-thon”. Obecnie kieruje projektem badawczym poświęconym zastosowaniu ekfrazy muzycznej jako elementu audiodeskrypcji filmowej. W 2025 r. odpowiedzialna za rozwijanie dostępności kultury dla odbiorców niewidomych w ramach Festiwalu Filmowego Offeliada.

### **Joanna KRAKOWSKA, Czarna seria jako warunek. Kino i teatr w poszukiwaniu nowego języka**

Historyczne przełomy roku 1945 i 1989, przynosząc gruntowne zmiany uwarunkowań społecznych i politycznych, nie odmieniły w równie radykalny sposób ani języka teatralnego, ani filmowego. Teatr i film korzystały wówczas ciągle z wzorców, estetyk oraz konwencji wcześniejszych epok i myślały raczej „po staremu” niż „po nowemu”. Ich transformacja artystyczna dokonała się dopiero mniej więcej po dekadzie od transformacji ustrojowej, a jej warunkiem stało się przejście przez strefę mroku, bezgruncia, beznadziei. Ten swoisty czyściec estetyczny i fabularny czy dramaturgiczny łączył nadspodziewanie skutecznie aspekt egzystencjalny ze społecznym. Stanowił reset zarówno formalny, jak i światopoglądowy. W kinie po 1945 i w teatrze po 1989 r. można zaobserwować taką właśnie dynamikę: od reprodukcji strategii artystycznych sprzed przełomów, przez programowy negatywizm, po kształtowanie się nowych formacji twórczych. W kinie lat 50. takim progiem transformacyjnym była tzw. czarna seria dokumentalna, a w teatrze końca lat 90. – nowy brutalizm. Czy zatem taka forma resetu jest historyczną prawidłowością towarzyszącą przesileniom politycznym i kryzysom reprezentacji? Czy „czarna seria” w filmie po 1945 i w teatrze po 1989 r. była konieczna, by kino i teatr po zmianach ustrojowych mogły uzyskać nowe oblicze i wykształcić nowy język?

**Dr hab. Joanna Krakowska** (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk) – historyczka współczesnego teatru, eseistka, redaktorka, profesorka Instytutu Sztuki

Polskiej Akademii Nauk. Wykłada w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Prowadziła feministyczny projekt badawczy *HyPaTia* poświęcony kobietom w polskim teatrze. Współautorka (z Krystyną Duniec) książek *Soc i sex. Diagnozy teatralne i nieteatralne* (2009) oraz *Soc, sex i historia* (2014). Autorka monografii *Mikołajska. Teatr i PRL* (2011), dwóch tomów cyklu *Teatr publiczny. Przedstawienia* (2016–2019) oraz książki *Odmieńca rewolucja. Performans na cudzej ziemi* (2020) wyróżnionej Nagrodą Literacką Gdynia.

### **Krzysztof LOSKA, Zakochane motyle i tańczące duchy – chiński film operowy jako gatunek hybrydyczny**

Wychodząc z założenia, że chiński film operowy (*xiqu pian*) jest gatunkiem hybrydycznym, w którym symboliczna forma, kładąca nacisk na koordynację różnych elementów, takich jak śpiew (*chang*), recytacja (*nian*), ruch sceniczny (*zuo*) oraz akrobacje (*da*), łączy się z nowoczesną technologią dla osiągnięcia maksymalnego efektu audiowizualnego, pragnę zwrócić uwagę na to, że *xiqu* – jako podstawowy środek wyrazu w kinematografii chińskiej – po pierwsze jest wypowiedzią dramatyczną odmienną od klasycznego realizmu; po drugie, dzięki zachowaniu konwencji teatralnych opiera się na „remediacji”, czyli przeniesieniu właściwości wcześniejszego medium do nowego; po trzecie, w twórczy sposób wykorzystuje techniki filmowe. Na podstawie przykładów analitycznych zamierzam wyznaczyć główne ścieżki rozwoju gatunku i wskazać na jego źródła w regionalnych formach artystycznych (*kunqu* – klasyczna sztuka dworska, *jingju* – opera pekińska oraz *yueju* – dwudziestowieczna odmiana śpiewana w dialekcie kantońskim). Punktem odniesienia będą filmy Fei Mu (1906–1951) z udziałem Mei Lanfanga (1894–1961), dwie ekranizacje klasycznej legendy o miłości Liang Shanbo i Zhu Yingtai (z 1956 i 1963 r.) oraz chińskie opowieści o duchach.

**Prof. dr hab. Krzysztof Loska** (Uniwersytet Jagielloński) – profesor zwyczajny w Instytucie Sztuk Audio-wizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, prodziekan Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej tejże uczelni, przewodniczący Komitetu Nauk o Sztuce

Polskiej Akademii Nauk, prezes krakowskiego oddziału Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Prowadzi badania z zakresu historii kina (ze szczególnym uwzględnieniem kinematografii azjatyckich), postkolonializmu i kulturowych uwarunkowań tekstów filmowych. Kierował czterema projektami badawczymi finansowanymi ze środków KBN, MNiSW i NCN; jest autorem 170 artykułów naukowych oraz kilkunastu monografii, m.in. *Dziedzictwo McLuhana – między nowoczesnością a ponowoczesnością* (2001), *Hitchcock: autor wśród gatunków* (2002), *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku* (2003, wspólnie z Andrzejem Pitrussem), *Tożsamość i media. O filmach Atoma Egoyana* (2006), *Poetyka filmu japońskiego* (2009), *Kenji Mizoguchiego i wyobraźnia melodramatyczna* (2012), *Nowy film japoński* (2013), *Mistrzowie kina japońskiego* (2015), *Postkolonialna Europa: etnoobrazy współczesnego kina* (2016), *W cieniu Imperium Wschodzącego Słońca* (2022).

### **Justyna MACHAJ, Od sceny do kulis: teatralność jako sposób wytwarzania świata w kinie współczesnym**

W referacie zostanie poddana analizie kategoria teatralności jako strategia formalna w kinie współczesnym, przy czym będzie ona potraktowana nie jako przejaw sztuczności, lecz narzędzie ujawniające medialny charakter filmu oraz mechanizm komunikacyjny angażujący widza. Teatralność, pojmowana w kategoriach inscenizacji, konwencji i performansu, pozwala uchwycić przemiany współczesnych form przedstawiania oraz przeformułowanie relacji widza z medium. Punktem wyjścia jest teza, że teatralność intensyfikuje proces wytwarzania świata filmowego – film nie tylko przedstawia świat, lecz zarazem odstania warunki jego konstrukcji, kierując odbiór od immersji ku refleksji nad sposobami wytwarzania „realnego”. Na przykładach *Dogville* (2003) Larsa von Triera oraz *Może pora z tym skończyć* (2020) Charliego Kaufmana w referacie wyróżnię dwie przestrzenie tego procesu – scenę i kulisy. W *Dogville* świat przedstawiony jawnie eksponuje swoją sceniczność, kwestionując realizm jako domyślny kod reprezentacji. Film Kaufmana akcentuje natomiast kulisowość inscenizacji, w której konwencja i pamięć negocjują granice między fikcją a prawdą. W obu przypadkach inscenizacja

okazuje się nie tylko komponentem wizualnym, lecz przede wszystkim sposobem organizowania estetycznego doświadczenia widza. W analizie połączę perspektywę filmoznawczą z estetyką teatru oraz teorią intermedialności, wskazując na teatralność jako szczególnie użyteczną kategorię opisu współczesnych relacji między teatrem a filmem.

**Mgr Justyna Machaj** (Uniwersytet Jagielloński) – filmoznawczyni i teatrolog, absolwentka filmoznawstwa, teatrologii i sztuki pisania na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza. Laureatka Stypendium Artystycznego Miasta Poznania (2019). Publikowała m.in. w „Czasie Kultury”, „Teatraliach”, „Studiach Filmoznawczych” i „Images. International Journal of Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”. Doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania badawcze obejmują kino współczesne, relacje kina z teatrem oraz problematykę intermedialności sztuk.

**Joanna MAJEWSKA, Między teatrem a filmem noir: Szklana menażeria Tennessee Williamsa**  
Tennessee Williams, w Polsce kojarzony głównie z filmem, był przede wszystkim dramaturgiem, czyli człowiekiem teatru. Jednak zarówno w jego twórczości, jak i życiu kino zawsze odgrywało ważną rolę. Na początku lat 40. pracował nawet w wytwórni MGM. Napisał wtedy scenariusz filmu *The Gentleman Caller*, który – choć nigdy nie doczekał się realizacji – posłużył w późniejszych latach jako punkt wyjścia do słynnej *Szklanej menażerii*. Dużo w tej sztuce elementów filmowych – wyświetlane na ekranie napisy, poprzedzające każdą scenę, przywodzą na myśl kino nieme, zaś fantazje głównego bohatera, Toma Wingfielda, kojarzą się z filmem *noir*. W 1950 r. *Szklana menażeria* stała się pierwszym dramatem Williamsa przeniesionym na ekran. W filmie tym, wyreżyserowanym przez Irvinga Rappera, widać wyraźnie teatralność oraz nawiązania do nurtu *noir*. Produkcja filmowa różni się znacznie od sztuki – jako współtwórca scenariusza Williams został na przykład zmuszony do zmiany zakończenia, które w ówczesnym Hollywood uznano za zbyt pesymistyczne. Zarówno teatralną, jak i kino-

wą *Szklaną menażerię* łączy jednak czerpanie z różnych mediów oraz nawiązania do estetyki *noir*, akcentującej to, co mroczne (w sensie dosłownym i metaforycznym).

**Dr Joanna Majewska** (Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza) – doktor nauk humanistycznych, absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego i l’UFR d’Études slaves de la Faculté des Lettres de Sorbonne Université, historyk literatury i teatru. Od 2015 r. adiunkt w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza, gdzie prowadzi zajęcia z historii literatury i klasyki dramatu. Autorka książki o życiu i twórczości Stefana Grabińskiego *Demon ruchu, duch czasu, widma miejsc. Fantastyczny Grabiński i jego świat* (2018). Przewodnicząca komitetu organizacyjnego międzynarodowego interdyscyplinarnego sympozjum „Teoria aktorska Michała Czechowa – dziedzictwo i inspiracje” (2019). Publikuje m.in. w „Nauce” i „Pamiętniku Teatralnym”. Zajmuje się dramatem amerykańskim późnego modernizmu, teatrem francuskim XVIII w. oraz literaturą grozy przełomu XIX i XX w. Obecnie pracuje nad książką o Tennessee Williamsie i polskiej recepcji *Szklanej menażerii*.

### **Mateusz MASŁOWSKI, Jak sfilmować nagą duszę? Teatralne źródła *Mocnego człowieka* Henryka Szaro (1929 r.)**

Pierwsze pogłoski o rozpoczęciu zdjęć do adaptacji *Mocnego człowieka* (1929) spotkały się ze sceptycyzmem krytyki. Psychologiczne niuansy powieści Stanisława Przybyszewskiego wydawały się pozbawione szczególnych wartości kinematograficznych i nieprzetłumaczalne na język ruchomych obrazów. Henryk Szaro nie czekał z odpowiedzią do premiery. W „wywiadzie z samym sobą” opublikowanym na łamach czasopisma „Kino-Teatr” tłumaczył niedowiarkom, że poszukuje wizualnego ekwiwalentu dla świata autora, dla atmosfery prozy Przybyszewskiego, a nie dla litery tekstu. Czy za przekonaniem reżysera o fotogeniczności psychiki stał – przywołany w wywiadzie – *Raskolnikow* (1923) Roberta Wienego i osiągnięcia niemieckiego filmu ekspresjonistycznego w dziedzinie obrazowania stanów duszy ludzkiej, czy też może pewność siebie Henryka Szaro zasadzała się na szerszych, nie tylko kinematograficznych, przesłankach?

Opierając się na badaniach nad teatralnymi studiami Henryka Szaro, chciałbym w wystąpieniu usytuować reżyserskie pomysły na wizualizację stanów psychicznych w *Mocnym człowieku* w kontekście teatralnych koncepcji rosyjskiej awangardy, przede wszystkim monodramatu Nikołaja Jewreinowa oraz inspirowanych przez monodramatyzm spektakli i manifestów Jurija Annienkowa, Siergieja Radłowa czy Fabryki Ekscentrycznego Aktora.

**Mgr Mateusz Masłowski** (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk) – absolwent Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie i Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej w Moskwie (GITIS). W 2018 r. zakończył aspiranturę w katedrze teatru rosyjskiego w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej w Moskwie. Od 2023 r. doktorant w Szkole Doktorskiej „Anthropos” Instytutów Polskiej Akademii Nauk. Obecnie pracuje nad rozprawą doktorską poświęconą teatralnym doświadczeniom reżysera Henryka Szaro i związkom jego filmów z sowieckim teatrem wczesnych lat 20. Redaktor „Pamiętnika Teatralnego”. Zajmuje się historią rosyjskiego teatru XX w., polsko-rosyjskimi kontaktami teatralnymi, twórczością i myślą teatralną Nikołaja Jewreinowa oraz rosyjskim teatrem na emigracji.

### **Justyna MICHALIK-TOMALA, Fellini – Kantor. Nie/Oczywiste miejsca wspólne**

O kinie Federica Felliniego i teatrze Tadeusza Kantora powiedziano już bardzo dużo, nigdy jednak nie były one przedmiotem jednego, komparatystycznego namysłu. Cóż bowiem może łączyć te dwie szalenie autorskie i konsekwentnie realizowane wizje artystyczne przynależne odrębnym dziedzinom sztuki? Okazuje się, że w słynnych filmach Felliniego można odnaleźć całe sceny bądź sekwencje obrazów, które niemal w niezmienionej formie pojawiają się w przedstawieniach Teatru Śmieci. Analiza tego rodzaju miejsc wspólnych stanie się okazją do krytycznej refleksji nad związkami tych dwóch niekwestionowanych legend kina i teatru. Czy powtarzalność rozwiązań scenicznych była zabiegiem świadomym i celowym? A jeśli tak, to czemu owa medialna metamorfoza, jakiej były poddawane tożsame obrazy, mogła służyć? Czy może raczej w tym kontekście należy myśleć –

za Stephenem Greenblattem – o „energii społecznej”, która materializując się w wybranych „śladach werbalnych, słuchowych i wzrokowych”, kształtuje i organizuje zbiorowe doświadczenia fizyczne i psychiczne? Czy można mówić o teatralności filmów Felliniego i filmowości spektakli Kantora oraz na czym może polegać tego rodzaju relacja? Co Fellini i Kantor mówią o przyszłości ludzkiej cywilizacji? Jakie miejsce w ich twórczości zajmuje doktryna Kościoła katolickiego? Jak w tym kontekście są przedstawiane postacie kobiet? Wystąpienie będzie próbą odpowiedzi na te pytania.

**Dr Justyna Michalik-Tomala** (Uniwersytet Łódzki) – adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują m.in. historię teatru polskiego i światowego, awangardę teatralną XX w. oraz szeroko rozumiane relacje między historyczną awangardą a neoawangardą. Autorka książki *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningu Tadeusza Kantora* (2015). Obecnie przygotowuje do druku publikację *Tadeusz Kantor's „The Dead Class”: A Monograph of the Play* (planowane wydanie: 2026). Mieszka w Krakowie.

### **Antoni MICHNIK, Film jako performans. Performatywny wymiar kinematografii w kręgach Fluxusu**

Wystąpienie będzie poświęcone istotnemu nurtowi neoawangardowych eksperymentów filmowych w kręgach (anty)artystycznej międzynarodówki Fluxusu – eksponowaniu performatywnego potencjału projekcji filmowej. Filmowe eksperymenty w kręgu Fluxusu zwykle wiąże się ze zbiorem tzw. Fluxfilms, powstałych pod kuratelą George'a Maciunasa, omawianych zwykle pod kątem formalnych aspektów i relacji z filmem strukturalnym. W proponowanym wystąpieniu pragnę skupić się na innych aspektach filmowej działalności tego środowiska, aby przyrzeć się eksperymentom, które eksplorowały performatywny wymiar produkcji kinematograficznej oraz seansu filmowego. W wybranych działaniach Nam June Paika, Takehisy Kosugiego, Bena Vautiera czy Erica Andersena ekran, projektor, taśma filmowa stawały się nie tylko elementami seansów kina poszerzonego,

lecz również instrumentami wykonania radykalnych kompozycji muzycznych lub działań performatywnych. Z kolei w wybranych pracach m.in. Yasunao Tone, Jacksona Mac Lowa czy Roberta Filliou mamy do czynienia z potraktowaniem procesu kręcenia filmu jako realizacji konceptualnej partytury. W trakcie wystąpienia skupię się na *Film & Film 4* (1965) Kosugiego, *Showing Room* (1976) Andersena oraz współpracy Tone z Takahiko Iimurą przy powstaniu filmu *DADA 62*. Trzy prace, umieszczone w szerszym w kontekście wybranych eksperymentów filmowych różnych postaci związanych z Fluxusem (m.in. Paik, Mac Low, John Cavanaugh, Stan Van Der Beek), zostaną poddane analizie łączącej perspektywy studiów nad neoawangardą filmową, muzyką eksperymentalną (na czele z estetyką post-Cage'owską) oraz sztuką performance. Transdyscyplinarne podejście posłuży analizie neoawangardowej reinterpretacji performatywnych wymiarów filmu.

**Dr Antoni Michnik** (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk) – doktor nauk humanistycznych, badacz w zakresie *sound studies*, performer, kurator. Członek założyciel researchersko-performatywnej Grupy ETC. W latach 2013–2024 redaktor w magazynie „Glissando”; od początku 2025 r. w redakcji „Kontekstów. Polskiej Sztuki Ludowej”. Publikował m.in. w „Dialogu”, „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej”, „Kulturze Współczesnej”, „Kwartalniku Filmowym”, „Ruchu Muzycznym”, „Szumie”, „Zeszytach Literackich”. Od roku 2020 w zespole kuratorskim festiwalu muzyki improwizowanej Ad Libitum; od roku 2025 w zespole kuratorskim festiwalu Futurofonia. Jego zainteresowania badawcze obejmują historię awangard i neoawangard, transdyscyplinarne badania nad dźwiękiem, technologiami audialnymi i słuchaniem oraz historię dźwiękowej nowoczesności.

### **Karolina PRYKOWSKA-MICHALAK, Elżbieta OSTROWSKA, Kafka – Teatralika & Cinematicity**

W referacie zostanie podjęta problematyka teatralnych i filmowych adaptacji twórczości Franza Kafki oraz próba usytuowania ich w perspektywie refleksji nad relacjami między teatrem a filmem zaproponowanej przez Susan Sontag w eseju *Film i teatr*. Punktem wyjścia

jest założenie o napięciu między autonomią mediów a ich współczesną hybrydyzacją, które w przypadku twórczości Kafki ujawnia się ze szczególną intensywnością. Wyjątkowo bogaty semantycznie dorobek pisarza okazuje się bowiem jednym z najbardziej produktywnych obszarów praktyk adaptacyjnych, zarówno w kinie, jak i w teatrze. Celem prezentacji jest ukazanie potencjału interpretacyjnego adaptacji kafkowskich jako form negocjowania między porządkiem narracji literackiej, wizualności filmowej oraz obecności teatralnej. Analiza będzie skoncentrowana na filmowych i teatralnych odczytaniach Kafki traktowanych jako autonomiczne strategie artystyczne, które nie tyle „ilustrują” prozę pisarza, ile wydobywają jej performatywny, cielesny i rytualny potencjał. W ujęciu porównawczym adaptacje filmowe i teatralne są analizowane jako odrębne, lecz komplementarne modele interpretacji, potwierdzające aktualność postulatów Sontag dotyczących ontologicznych różnic między mediami, a zarazem ujawniające współczesne formy ich konwergencji. Proponowany referat wpisuje się tym samym w obszar badań nad hybrydycznością filmowo-teatralną, narracją transmedialną oraz krytyczną teorią adaptacji, a sugeruje się w nim postrzeganie twórczości Kafki jako szczególnie uprzywilejowanego punktu odniesienia dla refleksji nad granicami i możliwościami dialogu między teatrem a filmem.

**Dr hab. Karolina Prykowska-Michalak** (Uniwersytet Łódzki) – profesor Uniwersytetu Łódzkiego, kieruje Katedrą Dramatu i Teatru Instytutu Kultury Współczesnej na tejże uczelni. Prowadzi projekt badawczy NPRH *Cyfrowy atlas polskiego dziedzictwa teatralnego poza krajem*. Pełni funkcję wiceprezesa w Zarządzie Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych.

**Dr hab. Elżbieta Ostrowska** (Uniwersytet Łódzki) – adiunkt w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego. Ostatnio opublikowała *ReFocus: The Films of Paweł Pawlikowski* (współautorstwo z Joanną Rydzewską; 2025), *Wyobrażone tożsamości. Dyskursy wspólnotowe w kinie polskim* (2025) oraz *ReFocus: The Films of Agnieszka Holland* (2024). Redaktorka i współautorka wielu tomów zbiorowych wydanych w Polsce i za granicą. Jej artykuły ukazały się w „Studies in European Cinema”, „Stu-

dies in Eastern European Cinema”, „Slavic Review”, „Holocaust and Genocide Studies” oraz „Kwartalniku Filmowym”.

### **Klaudia RACHUBIŃSKA, Nie „aktorstwo”, nie „nie-aktorstwo”, ale trzecia, gorsza rzecz. Twórczość Anny Odell w polu pojęć teatralnych i filmowych**

Od zwieńczonej procesem sądowym skandalizującej pracy dyplomowej *Okänd, kvinna 2009–349701* (2009), przez podejmujący temat przemocy rówieśniczej projekt filmowy *Återträffen* (2013), po sytuujący się na granicy dokumentu, autofikcji, performance’u oraz inscenizacji *X&Y* (2018), twórczość szwedzkiej artystki wizualnej Anny Odell nieustająco budzi żywe kontrowersje. Balansujące na granicy prawdy i fikcji, tożsamości i inscenizacji – a także etyki i dobrego smaku – projekty Odell lokują się na przecięciu takich kategorii jak instalacja, performance, happening, rejestracja video, reenactment, dokument, paradokument, videoperformance, film fabularny, spektakl parateatralny, interwencja artystyczna, a nawet autoterapia. Artystka wykorzystuje elementy formuły filmowego paradokumentu do zatarcia granic ról – a może jedynie inscenizacji ich zatarcia? – odgrywanych w jej projektach przez nią samą, wynajętych aktorów i innych uczestników, a także do performatywnego przeniesienia terenu konfrontacji z przestrzeni ekranu w pole wewnętrznego doświadczenia odbiorcy. Jej bazujące na nierównym dostępie do wiedzy prace wizualne ujawniają szczególną podatność czy bezbronność (*vulnerability*) wpisaną w pozycję widza; jak deklaruje na początku *X&Y: Nikt, kto nie uczestniczy w projekcie, nie dowie się, co jest prawdą, a co fikcją*. W wystąpieniu podejmę próbę usytuowania wymykającej się łatwym definicjom twórczości Odell w polu pojęć teatralnych i filmowych oraz zbadania, w jaki sposób narzędzia formalne filmu służą artystce do wytwarzania efektów z porządku performatywnego.

**Mgr Klaudia Rachubińska** (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk) – kulturoznawczyni, badaczka filmu i kultury audiowizualnej, absolwentka Wydziału Psychologii oraz Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 2012–2017 uczestnicz-

ka studiów doktoranckich na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 2018–2021 sekretarz redakcji internetowego czasopisma naukowego „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”. Od 2022 r. redaktorka „Kwartalnika Filmowego”. Członkini Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz kolektywu researchersko-artystycznego Grupa ETC. Od roku akademickiego 2025/2026 wykłada na Wydziale Sztuki Nowych Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Laureatka XXIII Konkursu o Nagrodę im. Krzysztofa Mętraka dla młodych krytyków filmowych. Publikowała m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Kulturze Popularnej”, „Ekranach”, „Dialogu”, „Glissandzie” oraz w tomach zbiorowych. Pracuje nad rozprawą doktorską poświęconą wizerunkom kobiet w muzyce rozrywkowej pod kierunkiem dr hab. Iwony Kurz, prof. UW.

### **Małgorzata SUGIERA, Gdzie praktyki badawcze spotykają artystyczne: *Golden***

***Snail Opera* jako performans postdziedzinowy**  
Mnożące się w ostatnich latach eksperymenty z różnorodnymi formami upubliczniania, narratywizacji i performowania procesów badawczych wymagają umiejętnego łączenia specjalistycznych kompetencji i metodologii, uzupełniania ich i uczenia się od siebie nawzajem. Procesualność tego typu współpracy najczęściej stanowi trudne wyzwanie, gdyż oznacza takie negocjowanie odmiennych języków, pozornie tożsamych pojęć oraz inaczej rozumianych praktyk, aby można było zadbać o jak największą między nimi równowagę. Taki właśnie cel postawiła sobie Anna Lowenhaupt Tsing i jej zespół (antropolożka Yen-Ling Tsai, reżyserka filmowa Isabelle Carbonell oraz rolniczka i tłumaczka Joelle Chevrier), który jedną z form upowszechniania wyników swoich badań w dziedzinie etnografii wielogatkowej na Tajwanie uczynił postdziedzinowy performans *Golden Snail Opera*, przedstawiony w 2016 r. na łamach „Cultural Anthropology” i zrealizowany m.in. podczas Biennale w Helsinkach w 2023 r. Nawiązując do tradycji synchronizacji odrębnych elementów w tajwańskiej operze (*o-pei-la*), połączył on dwa równorzędne elementy: dokument filmowy poświęcony nowym praktykom trudnego współżycia tamtejszych wieśniaków z inwazyjnym ślimakiem niszczącym uprawy ryżu oraz rozpisany na role

tekst (wywiady, obserwacje uczestniczące, fabulacje) przeznaczony do odczytania/odegrania przez osoby oglądające. Podczas wykładu przyjrę się bliżej temu postdziedzinowemu performansowi, angażującemu odbiorców jako współtwórców, umieszczając go w szerszym kontekście podobnych eksperymentów na pograniczu teatru i filmu.

**Prof. dr hab. Małgorzata Sugiera** (Uniwersytet Jagielloński) – profesora w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Stypendystka m.in. Alexander von Humboldt Stiftung, DAAD, Andrew Mellon Foundation, IRC „Interweaving Performance Cultures” na Freie Universität w Berlinie oraz College for Social Sciences and Humanities of the University Alliance Ruhr w Essen. Wykładała na niemieckich, szwajcarskich, francuskich, chińskich i brazylijskich uniwersytetach. Jej zainteresowania naukowe obejmują teorie i praktyki performatywne, studia dekolonialne i ekologiczne fabulacje spekulatywne. Opublikowała dwanaście monografii autorskich w języku polskim, m.in.: *Nieludzie. Donosy ze sztucznych natur* (2015), z Mateuszem Borowskim *Sztuczne natury. Performanse technonauki i sztuki* (2016), a z czworgiem innych autorów *Performanse pamięci w literaturach i sztukach* (2020). Ostatnio współredagowała tom *Myśląc z wirusami* (2025), *Alter(ed) Bodies: Beyond Biopolitics* (2025) oraz *Performing Waste: To Re-member Pasts and Fabulate Futures* (2026).

### **Patrycja WŁODEK, Autotematyzm i metamorfozy filmowo-teatralne w twórczości Toma Stopparda**

Tom Stoppard, autor znany przede wszystkim jako dramaturg, pracując dla kina, przenosi na ekran właściwy swojej twórczości autotematyzm – refleksję nad istotą aktu tworzenia, relacją między sztuką a rzeczywistością, a także między twórcą a jego postaciami. Celem referatu jest analiza trzech filmów napisanych i/lub wyreżyserowanych przez Stopparda: *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* (1990), *Zakochany Szekspir* (1998) oraz *Anna Karenina* (2012), w których strategie metateatralne ulegają transformacji filmowej, prowadząc do przenikania się granic między tymi mediami. W *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* dochodzi do połączenia refleksji metateatralnej i metafilmowej – boha-

terowie uwięzieni w narracji Szekspira stają się świadkami i ofiarami własnej fikcyjności, a jednocześnie komentatorami procesu powstawania dzieła. *Zakochany Szekspir* (w reżyserii Johna Maddena, ze scenariuszem Stopparda) ukazuje przekształcenie biografii w mit artysty i teatru, splatając konwencję komedii romantycznej z refleksją nad procesem tworzenia. Z kolei *Anna Karenina* (w reżyserii Joe Wrighta, ze scenariuszem Stopparda) przenosi konwencję spektaklu teatralnego do przestrzeni filmowej, wykorzystując scenę jako metaforę społecznych masek, ról i rytuałów. Badanie granic między teatralnością a filmowością we wskazanych produkcjach pokazuje, że Stoppard oba media traktuje nie jako przeciwstawne, lecz wzajemnie dopełniające się sposoby reprezentacji. Wszystkie trzy filmy, zachowując świadomość konwencji teatralnej, rozszerzają ją o filmowe możliwości ekspresji. Ich analiza pozwala dostrzec, w jaki sposób współczesne kino może nie tylko adaptować strategie teatralne, lecz także twórczo je reinterpretować, czyniąc z autotematyzmu narzędzie krytycznego namysłu nad samym medium.

**Dr hab. Patrycja Włodek** (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie) – doktor habilitowana nauk o sztuce, profesor Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, absolwentka socjologii i filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim. Autorka książek „*Wszystko noir?*”. *O inspiracjach i wariantach – życie po życiu film noir* (2022), *Kres niewinności. Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera w amerykańskich filmach i serialach – pomiędzy reprezentacją, nostalgią a krytycznym retro* (2018) i „*Świat był przemoczoną pustką*”. *Czarny kryminał Raymonda Chandlera w literaturze i filmie* (2015) oraz licznych tekstów o tematyce filmowej. Interesuje się przede wszystkim historią kina amerykańskiego, współczesnym rynkiem klasyki, streamingiem i serialami nowej generacji.

**Joanna ZŁOTKOWSKA, Manga – scena – animacja. Intermedialne i transkulturowe wcielenia Marii Antoniny w *Różę Wersalu***

W referacie poddam refleksji *Różę Wersalu* (ang. *The Rose of Versailles*, jap. *Berusaiyu no bara*), fenomen popkulturowy, który od ponad pię-

ciu dekad zachwyca odbiorców oraz inspiruje badaczy i artystów reprezentujących różne dziedziny sztuki. Spojrzenie twórczyni mangi, Riyoko Ikedy, na postać francuskiej królowej czasów rewolucji stało się punktem wyjścia dla szeregu dalszych przekształceń, obejmujących zarówno słynne adaptacje teatralne Takarazuka Revue, jak i popularny serial anime powstały pod koniec lat 70. XX w. W referacie podejmę próbę ukazania, w jaki sposób – przez operowanie japońskimi kodami narracyjnymi i estetycznymi, w zależności od medium, konwencji oraz kontekstów kulturowych – europejski mit królewski Marii Antoniny jest reinterpretowany i przetwarzany. Analiza obejmie strategię audio-wizualne i performatywne, konstrukcję narracji, a także sposoby budowania emocjonalnej identyfikacji odbiorców z bohaterami. *Róża Wersalu* jawi się jako modelowy przykład opowieści przekraczającej granice kulturowe i medialne, funkcjonującej w dynamicznym obiegu transkulturowym. Sama Maria Antonina – postać historyczna, która na trwałe zapisała się w pamięci i wyobraźni świata Zachodu – staje się tu figurą o płynnej, negocjowanej tożsamości, kształtowanej na styku historii, fikcji i estetyki popkultury japońskiej.

**Mgr Joanna Złotkowska** (Uniwersytet Wrocławski) – absolwentka kompozycji i teorii muzyki na Akademii Muzycznej w Gdańsku oraz filologii polskiej (specjalność: kultura współczesna) na Akademii Pomorskiej w Słupsku. Obecnie kształci się w Szkole Doktorskiej Nauk o Sztuce Uniwersytetu Wrocławskiego i pod kierunkiem prof. dr hab. Bożeny Muszkalskiej przygotowuje dysertację dotyczącą zachodnich afiliacji w Rewii Takarazuka oraz przepływów kulturowych między Zachodem a Japonią. W swych interdyscyplinarnych zainteresowaniach badawczych łączy perspektywy nauk humanistycznych oraz muzycznych. Czynnie uczestniczy w wyprawach etnomuzykologicznych – dotychczas prowadziła badania terenowe na Madagaskarze (2024) i w Ugandzie (2025), a jej następnym celem jest Japonia (IV kwartał 2026). Ponadto angażowała się w działalność artystyczną i popularyzującą wiedzę w ramach m. in. Gdańskiego Benefisu Dojrzałości, Słupskich Czwartków Literackich oraz cyklu filmów edukacyjnych *Znana i nieznana poezja śpiewana*.

## Performans Marty SZLASA-ROKICKIEJ i Jowity MAZURKIEWICZ *Jakubowska. Zdarzenie sceniczne*

Performans stanowi jedną z części tryptyku teatralnego według koncepcji Weroniki Szczawińskiej pt. *Jakubowska. Jakubowska. Jakubowska. Trzy zdarzenia sceniczne*. Projekt został zrealizowany na zamówienie Festiwalu Łódź Wielu Kultur 2025 w ramach programu performatywnego pod opieką kuratorską Agaty Siwiak. Zamiast tworzyć zamknięty portret biograficzny, Szczawińska zaprosiła do współpracy inne artystki, inicjując polifoniczną strukturę projektu. Powstały trzy autonomiczne, a zarazem współbrzące ze sobą części autorstwa Marty Szlasy-Rokickiej i Jowity Mazurkiewicz, Agnieszki Jakimiak i Mateusza Atmana oraz samej Weroniki Szczawińskiej. Tryptyk został zrealizowany w przestrzeniach Szkoły Filmowej w Łodzi – miejscu silnie naznaczonym męską genealogią artystyczną. W tym kontekście projekt stał się performatywnym gestem historycznej interwencji oraz laboratorium przemiany zapomnianej historii w żywy proces sceniczny. Filmowa przeszłość zostaje poddana reinterpretacji, a forma teatralna staje się narzędziem badania jej współczesnych rezonansów.

**Marta Szlasy-Rokicka** – studentka Wydziału Reżyserii i Dramaturgii Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. Absolwentka Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Dramaturżka i performerka. Asystowała m.in. przy spektaklach: *Klub* (reż. Weronika Szczawińska), *Melodramat* (reż. Anna Smolar), *2030* (reż. Michał Buszewicz). Jako dramaturżka współpracowała z Piotrem Wawrem Jr (przedstawienia *Kiedy przechodzili* oraz *Piękny i krótki spektakl o komunikacji*). Reżyserowała *Czuły spektakl. Medytacje w prekariacie* w Instytucie Sztuk Performatywnych. Przez jeden sezon prowadziła i kuratorowała autorskie karaoke w Komunie Warszawa.

**Jowita Mazurkiewicz** – teatrolożka i dramaturżka. Współtworzyła spektakle *Dziewczyno, takie konfundujące* (reż. Weronika Szczawińska) i *Czuły spektakl. Medytacje w prekariacie* (reż. Marta Szlasy-Rokicka). Współpracowała z Wojtkiem Ziemilskim, Grzegorzem Jaremką i Michałem Buszewiczem. Publikowała teksty w „Dialogu”, „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej” i „Teatrze”.

**Twórcynie:** Marta SZLASA-ROKICKA, Jowita MAZURKIEWICZ

**Performans:** Marta SZLASA-ROKICKA

**Koncepcja projektu *Jakubowska. Jakubowska. Jakubowska. Trzy zdarzenia sceniczne*:**

Weronika SZCZAWIŃSKA

**Współpraca kuratorska:** Agata SIWIAK

**Produkcja:** Festiwal Łódź Wielu Kultur / Centrum Dialogu im. Marka Edelmana

**Premiera:** październik 2025

**Czas trwania:** ok. 90 minut

.....

### Komitet organizacyjny konferencji

dr Grzegorz Nadgrodkiewicz, IS PAN (grzegorz.nadgrodkiewicz@ispan.pl)

dr hab. Ewa Partyga, prof. IS PAN (ewa.partyga@ispan.pl)

dr Wojciech Świdziński, AT (wojciech.swidzinski@e-at.edu.pl)

 INSTYTUT SZTUKI  
POLSKIEJ AKADEMII NAUK

 AKAD  
EMIA  
TEATR  
ALNA  
WARSZAWA

 COLLE  
GIUM  
NOBI  
LIUM  
TEATR

 PAN  
POLSKA AKADEMIA NAUK

Komitet  
Nauk o Sztuce

Projekt współorganizowany przez Komitet Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk