



# Zapisane na ciele.

## 0 nowej fali „kobiecego” horroru

— Dorota Jędrzejewska-Szpak



Siedem kręgów

**Julia Ducournau to druga kobieta, która otrzymała Złotą Palmę – podkreślano w mediach po ogłoszeniu werdyktu 74. edycji festiwalu w Cannes. Odnotowując historyczne znaczenie tego wydarzenia, zwracano uwagę na szczególny charakter twórczych zainteresowań Francuzki, od swojego debiutu wiernej formule *body horroru*. Triumf *Titane* wydaje się podwójnie symptomatyczny – nie tylko potwierdza trwającą od prawie dekady nobilitację gatunku, ale również sygnalizuje udział kobiet w jego rozwoju.**

Jeszcze na początku nowego tysiąclecia kobiety reżyserujące horrory były wręcz ewenementem. Sytuacja zaczęła się zmieniać w poprzedniej dekadzie, a szlaki przecierały choćby Karyn Kusama i jej *Zabójcze ciało* (2009), filmy sióstr Jen i Sylvii Soska (na uwagę zasługuje zwłaszcza portretująca kobietą zemstę *American Mary* [2012]), Jennifer Kent z „matczynym” *Babadookiem* (2014) czy Anna Biller z feministyczną *Czarownicą miłości* (2016). Filmy Ducournau odnoszą się z kolei do tradycji francuskiej ekstremy. Reżyserka, podobnie jak Claire Denis w *Głodzie miłości* (2001) czy Marina de Van w *Pod moją skórą* (2002), obficie korzysta z estetyki *gore* i obrazów kobiecej przemocy (lub autoprzemocy), by uczynić ciało źródłem znaczeń. W *Titane* (2021) nadaktywne ciało bohaterki, najpierw fetyszyzowane, stopniowo potworniejące, boleśnie krępowane i brzemiennie, wychodzi poza siebie, wraz z nim poszerzają się kategorie tradycyjnie pojmowanej rodziny i płci. Podważenie różnicy seksualnej prowadzi do wyzwolenia i osiągnięcia stanu bezwarunkowej miłości. Nie bez znaczenia jest tu feministyczna perspektywa – oddanie głębi cielesnego doświadczenia, zakwestionowanie powiązanych z ciałem nawyków odbiorczych i odrzucenie społecznych oczekiwań.

To zresztą do pewnego stopnia znamienne. Gdy kobieta staje za kamerą horroru, nierzadko ciało staje się tematem, stanowiąc ujęcie dla traum i lęków. Dla twórczyń kina grozy fizyczność kobiet – uprzedmiotawiana i zawłaszczana, męstruująca, zdeterminowana reprodukcją i obarczona wyśrubowanymi standardami – jest narzucającym się problemem przez związek z ich codziennym doświadczeniem. Jak pisze krytyczka Stephanie Zacharek w eseju o nowej fali „kobiecego” horroru: „Rzeczy, które najbardziej przerażają kobiety, istnieją już w nich. Filmowcy płci męskiej od lat wymyślają dla nas dziwaczne scenariusze, podczas gdy my gromadzimy materiał od wieków” (Zacharek 2020). Trend wyraźnie przyspieszył wraz z ogólnym wzrostem popularności kina grozy, wzmocniony dodatkowo przez nastroje społeczne po #MeToo. Zacharek zwraca uwagę, że w 2020 roku początkowo ubogi krajobraz kobiecego kina grozy wygląda już zupełnie inaczej. W ciągu zaledwie jednego lata w USA debiutują takie filmy, jak *Relikt* Natalie Eriki James i *Amulet* Romoli Garai, a także korzystające z poetyki horroru *Ona jutro umrze* Amy Seimetz oraz *Shirley* Josephine Decker. Nowy horror kobiet jest bogatym i wyrazistym nurtem – obrazowym katalogiem kobiecych neuroz, ran i koszmarów.



Relikt

## Z dziewczynek w kobiety

„Zmiany przychodziły stopniowo. Przyjmowałam je z dużą zgrozą” (Kotas 2021, s. 23) – to zdanie z artykułu *Co mi zrobił patriarchy?* Doroty Kotas, stanowiącego dotkliwy opis dziewczęcych traum dorastania. Ogromna ich część dotyczy ciała, własnego, ale jakoś obcego – jego niezręczności, przemian, menstruacji, pytań o tożsamość seksualną, a co za tym idzie, także wstydu i alienacji. Transformacja w kobietę jest świetnym tematem na horror, czego dowodzą choćby siostrzane *Zdjęcia Ginger* (2000) Johna Fawcetta czy melodramatyczny *Jack i Diane* (2012) Bradleya Rusta Graya. W obu tych filmach nastolatki przeistaczają się w krwiożercze bestie. Również debiut pełnometrażowy *Mięso* (2016) wspomnianej Julii Ducournau, nakręcone w konwencji kanibalistycznego horroru, opowiada o dorastaniu i siostrzeństwie poprzez krwawe eksplorowanie cielesności. Jeszcze inną, choć porównywalnie dosadną, wersję dziewczęcego *body horroru* przedstawiła szwajcarska reżyserka Lisa Brühlmann. W *Blue My Mind* (2017) obserwujemy realistyczną przemianę piętnastolatki w syrenę, której rybi ogon, na przekór utartym skojarzeniom, nie przypomina baśniowej fantazji, ale – podobnie jak w *Córkach dancingu* (2015) Agnieszki Smoczyńskiej – jest ciężkim, śliskim i kłopotliwym organem. Zmieniające się ciało staje się przeszkodą, budzi lęk i libidalne instynkty. Wizja dorastania jest u Brühlmann specyficznie brutalna (w czym przypomina *Mięso*), jednocześnie potworna i intymna; jest bolesnym osuwaniem się w samotność. Tego aspektu dotyka Kotas, pisząc o własnym doświadczeniu z młodości: „Czułam się słaba i bezbronna. Było tak, jakbym nagle wyszła do ludzi jak dzikuska z lasu, całkowicie nieprzygotowana na to, co może mnie spotkać” (tamże, s. 25). Oczywiście pakiet lęków związanych z kobiecym ciałem nie zamyka się wraz z osiągnięciem fizycznej dojrzałości – pojawiająca się wraz z menstruacją perspektywa ciąży też jest ich źródłem, na różne sposoby tematyzowanym w horrorach, od *Dziecka Rosemary* (1968) Romana Polańskiego

i *Obcego – ósmego pasażera Nostromo* (1979) Ridleya Scotta po *Stan niebłogosławiony* (2016) Alice Lowe.

O niepokojach wchodzenia w dorosłość opowiadają również horrory korzystające z poetyki *young adult*. Nie są one sugestywne cieleśnie, ale charakteryzują się dużym wyculowaniem na zagadnienia bliskie współczesnej młodzieży, w tym potrzebę empatii, otwartość na inność, zróżnicowanie kulturowe, rasowe, społeczne i płciowe. W *Szkole czarownic: Dziedzictwie* (2020) w reżyserii Zoe Lister-Jones członkinią sabatu uczennic jest transpłciowa dziewczyna, a jednym z głównych wątków – wypierana i tabuizowana biseksualność kolegi z klasy. Twórczyni przywołuje dziewczęce lęki: obawę przed zaplamieniem spodni krwią menstruacyjną, szkolnym upokorzeniem, wykluczeniem z grupy przyjaciółek, skutkami młodzieńczego, często egoistycznego zauroczenia. Elementy grozy są tu komediowe, nie wzbudzają strachu – raczej przywodzą na myśl lekkie młodzieżowe kino i seriale z lat 90. Służą jednak wywróceniu konwencji – tym razem źródłem zła nie jest czarownica, lecz reprezentujący męską opresyjność konserwatywny czarownik. Podobnie wyreżyserowana przez Leigh Janiak netflixowa trylogia *Ulica strachu* (2021) przesuwając akcenty charakterystyczne dla horrorów o złych wiedźmach, by uwypuklić feministyczną optykę. Wydarzenia z kolejnych, przypisanych różnym podgatunkom części – od slashera stylizowanego na lata 90. i klasycznego slashera obozowego po ludowy horror – najpierw prowadzą grupę nastolatków do wniosku, że za tajemniczą serią morderstw stoi kłątwa „wiedźmy z Shadyside”, by niespodziewanie zrewidować to odkrycie. Ostatecznie okazuje się, że czarownica wcale nie jest zgorzkniałą zbrodniarką, lecz ofiarą, a prawdziwe zagrożenie płynie ze strony pozornie łagodnych mężczyzn i uprzedzonego społeczeństwa. Warto dodać, że filmy Janiak, jak rzadko w historii rozrywkowego kina grozy, stawiają na pierwszym planie wzajemne uczucie dwóch dziewczyn i niepokój wynikający z odmienności od grupy rówieśniczej.



Oryginalny, niemal eksperymentalny punkt wyjścia dla horroru „dziewczęcego” obrała również Ruth Platt w *Martyrs Lane* (2021), nie tylko czyniąc główną bohaterką dziesięcioletkę, ale też ściśle zawężając opowieść do perspektywy dziecka. Film prezentuje zmysłową, doznawaną przez dotyk, słuch i uważne patrzenie rzeczywistość dziewczynki przed okresem pokwitania. Leah jest małą „zbieraczką” – kolekcjonuje znalezione drobiazgi, guziki lub koraliki, i chowa je w sekretnym pudełku. Oprócz przedmiotów wylapuje i przetwarza także emocje płynące ze świata dorosłych – jako dziecko nie jest do niego dopuszczana i nie zna przyczyn kryzysu trawiącego jej rodzinę. Ignorowana przez matkę w depresji i nękana niekiedy przez starszą siostrę, samotna i „niewidzialna”, próbuje na własną rękę rozwikłać zagadkę otaczającego ją smutku. Wyczuwalny stres bohaterki potęguje regularnie nawiedzający ją (i poniekąd pełniący funkcję metafory) duch. Twórczyni, z zawodu również nauczycielka, jest daleka od trywializacji dziecięcych lęków i idealizowania dzieciństwa. Kręcąc horror zbudowany na zakorzenionym w rodzinnej traumie niepokojem dziewczynki, ukazuje posępny obraz tego z pozoru bezpiecznego okresu życia.

### Najedzone wstydem

„Bardzo trudno wyrasta się na kogoś, w kim jest siła i pewność siebie. To egzotyczne wartości, które skutecznie eliminuje wychowanie dziewczynek do bycia grzecznymi i ciągle przywoływanie ich do porządku. Takie wychowanie sprawia, że codziennie chce się wyłącznie zniknąć” (Kotas 2021, s. 24). Kompleksy, poczucie niższości i niedopasowania, niechęć do własnego ciała, patologiczna nieśmiałość – słabości charakterystyczne dla okresu dojrzewania zostawiają po sobie ślad, czasem nawet rozciągają się na całe życie. Wiedzą o tym twórczynie horrorów, konstruując bohaterki autodestrukcyjne, rozedrgane emocjonalnie, chorobliwie spragnione czułości i uwagi, niekiedy kompulsywnie zazdrosne. W egzystencji tych postaci groza jest obecna bez przerwy, jej źródło to własny umysł.

W psychologicznym horrorze *Saint Maud* (2019) w reżyserii Rose Glass poznajemy historię zmagającej się ze wstydem młodej kobiety, która stopniowo popada w obłęd (lub zostaje opętana, jej nadwrażliwość bowiem czyni ją łatwym celem dla „sił nieczystych”). Maud z początku wydaje się osobą gorliwie wierzącą, jednak wraz z biegiem fabuły jej wiara zaczyna budzić wątpliwości. Umowna, niewspierana żadną doktryną, jest raczej czołobitną fantazją o wierze niż jej realizacją. To dla dziewczyny specyficzna forma ucieczki przed błędami przeszłości, zarazem sposób na zdyscyplinowanie samej siebie, jak i wyparcie obsesyjnej myśli o własnej nieczystości. Glass buduje horror na relacji bohaterki z tancerką Amandą. Znajomość kobiet opiera się na fascynacji, przyciąganiu i odpychaniu, bywa opiekuńcza, lecz także zaborcza i toksyczna. Ważną rolę odgrywa tu ciało, z jednej strony traktowane masochistycznie, ale wyzwajające się w iluminacjach (Maud), z drugiej chorujące, choć niegdyś aktywne i pełne swobodnej ekspresji (Amanda).

Maud jest antybohaterką, jednak Glass portretuje ją z empatią, konsekwentnie przedzierając się do zwichrowanego umysłu kobiety i ucieleśniając jej traumy. Podobny efekt osiąga

Jill Gevargizian w *Krwawym ostrym cięciu* (2020), żeńskiej wersji kultowego *Maniaka* (1980, W. Lustig), w której seryjny morderca kobiet z tamtego filmu zostaje zastąpiony przez stylistkę fryzur skalpującą swoje klientki i przymierzającą przed lustrem ich włosy niczym peruki. Ten horror, choć operujący B-klasową dosadnością i nie tak wysmakowany jak dzieło Brytyjki, skutecznie pracuje na pogłębiony obraz bohaterki zakompleksionej, sparaliżowanej fobią społeczną i poczuciem niższości. Reżyserka osiąga interesujący efekt – opowiadając historię z perspektywy zabójczynie, zyskuje możliwość przedstawienia jej jako osoby kruchej i głodnej przyjaźni. Wykreowana w ten sposób antybohaterka ma prawo budzić sympatię i współczucie. Do przemocy popychają ją emocje – poczucie samotności i pielęgnowana niechęć do samej siebie. Jak się okazuje, seryjna morderczynie – typ postaci zazwyczaj portretowany przez mężczyzn – w kobiecym, współodczuwającym ujęciu otwiera nowe połączenia i konteksty.

### Herstorie przemocy

Rzecz jasna, obrazy kobiet uciekających się do fizycznej przemocy są rzadziej przywoływane w kinie (także w horrorze) niż sceny, w których przemoc zwraca się ku kobietom. To zrozumiałe ze względu na powszechność tego drugiego wariantu – niedawno komentowaną przez reżyserkę Natashę Kermani i scenarzystkę Breę Grant (która sama również reżyseruje filmy i gra w horrorach) w konceptualnym slasherze „domowym” *Lucky* (2020). Z przypominającej teatr absurdu opowieści grozy o pisarce poradników psychologicznych, każdego dnia atakowanej przez odradzającego się mężczyznę w masce, wyłania się dojmujący obraz wspólnego doświadczenia kobiet, od najmłodszych lat oswajanych z lękiem; uczonych, by zachować czujność, bo napastnik może się pojawić w każdej chwili. Potencjalny prześladowca to zarówno podejrzany mężczyzna w ciemnej uliczce, jak i kolega na imprezie, partner czy szef. „Czym zawiniłam?” – pyta bohaterka, bezradna wobec społecznej normalizacji przemocy, dotyczącej większości kobiet w różnych formach i okolicznościach na przestrzeni całego życia.



Titane

Pytanie o winę często towarzyszy skrzywdzonym kobietom. Emilie Pine w cyklu osobistych esejów *O tym się nie mówi* podejmuje problem racjonalizowania gwałtu przez ofiarę jako „skutku własnych działań i stylu życia”, efektu złamania „zasad, którymi kierują się grzeczne dziewczyny” (Pine 2020, s. 157). Tak autorka pisze o osobistym doznaniu przemocy: „Zaprzeczałam prawdziwej naturze tego, co mi się przydarzyło, ponieważ nie widziałam innego sposobu, żeby to znieść” (tamże, s. 157–158). Bywa, że zrozumienie przychodzi dopiero po latach. Twórcy naturalistycznego *Violation* (2020), Madeleine Sims-Fewer, która wystąpiła również w głównej roli, i Dusty Mancinelli, są świadomi praktyki obwiniania kobiety, zarówno przez nią samą, jak i otoczenie. W ich filmie – swoistym *rape and revenge* z elementami *gore* – przyszła ofiara celowo portretowana jest jako osoba nieco problematyczna, nieidealna i szorstka. Jej oprawca natomiast, którego ona sama dobrze zna, jawi się jako dusza towarzystwa. Pod maską pozorów pulsuje jednak niewygodna prawda, z którą widownia musi się skonfrontować – zwyczajny, w dodatku bliski mężczyzna może okazać się gwałcicielem. *Violation* jest filmem, który z premedytacją omija poszczególne zarzuty kierowane w stronę kontrowersyjnego nurtu: kobiecą wściekłość ukazuje bez efektownego „podkręcenia”, zamiast odsłaniania ciała kobiety przedstawia obezwładnioną frontalną nagość męską, natomiast obrazując gwałt, korzysta z bardziej sugestywnych niż dosadnych środków wyrazu. Narracja ma chronologicznie zaburzoną konstrukcję, czym oddaje strauumatyzowaną psychikę bohaterki.

Reżyserki stosują różne strategie, by opowiadać o doświadczeniu przemocy bez osuwania się w eksploatację i powielania na ekranie drastycznych obrazów wykorzystania kobiecego ciała. W tym miejscu można przywołać *Zemstę* (2017) Coralie Fargeat, która „ucieka” z kamerą z miejsca zbrodni, wiedząc, że przedstawienie gwałtu nie jest jej do niczego potrzebne. Wystarczającym punktem wyjścia dla horroru o krwawej wendecie okazuje się obrazowe odwzorowanie wydarzeń i atmosfery sprzed jego dokonania – męskiej potrzeby dominacji i chęci demonstracji siły oraz urażonej dumy napastnika. Na uznanie zasługuje również kreatywność Romoli Garai, która w debiutanckim horrorze *Amulet* (2020) nie czyni z gwałtu punktu zwrotnego, lecz zakorzenia go w przeszłości, zamieniając w wypierane (i stopniowo docierające do widowni) wspomnienie oprawcy, byłego żołnierza, który znajduje schronienie w domu młodej kobiety i jej spotworniałej matki. *Zemsta* kobiet dokonuje się w tym filmie na poziomie niemal mitycznym, poprzedzona celową grą rolami płciowymi, zdradzającą napięcie między tym, czego mężczyźni oczekują od kobiet a jak się wobec nich zachowują, żeby to uzyskać.

### Kostucha puka do drzwi

Jeśli horror tak często odwołuje się do udręczonego ciała, nic dziwnego, że jednym z jego sztandarowych tematów jest choroba i starość, wreszcie umieranie. I choć to lęki, które nie znają płci, w filmach reżyserowanych przez kobiety nierzadko akcenty przesuwają się w stronę osobistego, zdeterminowanego płcią doświadczenia. „Jeśli chodzi o to, jak właściwie zachowywać się wobec mierzącego się ze starością rodzica, nie jestem pewna, czy mężczyzna mógłby nakręcić taki film jak

*Relikt*” (Zacharek 2020). Erika James umieszcza fabułę swojego horroru w niszczącym domu rodzinnym, który zamieszkuje cierpiąca na demencję kobieta. Z wizytą przyjeżdża do niej córka razem z wnuczką – w ten sposób pod jednym dachem konfrontują się ze sobą trzy pokolenia bohaterek. Reżyserka, obok historii „rozpadającego się” rodzica, odwzorowuje lęki charakterystyczne choćby dla starzejących się matek (strach przed porzuceniem) i córek (wyrzuty sumienia) oraz wnuczek i babć (przepaść między młodością a starością). Film zamyka przejmujący obraz trzech kobiet zastygłych w uścisku – jakby były jedną kobietą na różnych etapach życia.

Na swoim może najważniejszym poziomie *Relikt* opowiada o przewycięzaniu lęku przed opieką nad chorującą osobą, co zresztą jest praktyką charakterystyczną dla horroru – filmy grozy mają zdolność nie tylko do podsycania niepokoju, ale również pomagają go przewyciężyć. Podobnie jest w kameratealnych *Siedmiu kręgach* (2019), dziele rodzinnego kolektywu – za reżyserię, scenariusz, montaż i muzykę odpowiada małżeńska para, John Adams i Toby Poser, oraz ich nastoletnia córka Zelda; cała trójka wystąpiła też w głównych rolach. Opowieść o pokonywaniu żałoby i bariery śmierci przez matkę i przebywającą w zaświatach córkę, która została potrącona przez samochód, pomogła rodzinie Adamsów zmierzyć się z widmem nowotworu Poser i związanym z tym lękiem. W kolejnym filmie, *Hellbender. Dorastanie to piekło* (2021), rodzinny kolektyw rozwinął motyw matczynej relacji z córką, lecz tym razem ujął go w ramy pokoleniowego konfliktu i wpisał w cykl natury – tak jak wiosna „zjada” zimą, tak córka zajmuje miejsce matki. Na rodzimym, polskim gruncie historię traumy po stracie dziecka zrealizowała Agnieszka Smoczyńska. W *Fudze* (2018), korzystając z licznych środków właściwych dla kina grozy, skonstruowała dramat rodzinny o wyrzutach sumienia, ucieczce w szaleństwo, traceniu i odzyskiwaniu pamięci, rewidowaniu swojej roli w społeczeństwie. Być może każdy horror jest do jakiegoś stopnia o tym, że człowiek żyje w cieniu śmierci, ale horrory realizowane przez kobiety często komentują ten lęk przez pryzmat historii rodzinnych.

### Przyszłość jest kobietą

Australijska badaczka kina gatunkowego Alexandra Heller-Nicholas zauważa, że w filmach reżyserek historie o kobietach mają tendencję do osiągnięcia większej głębi niż w ich „odpowiednikach” zrealizowanych przez mężczyzn. „Warto jednak podkreślić, że reżyserki horrorów są równie zdolne do robienia mocnych filmów o mężczyznach i męskości” – dodaje, przywołując chlubny przykład *Drapieżców* (1999) Antonii Bird (Heller-Nicholas 2018). W istocie, zainteresowania twórcze autorek kina grozy nie ograniczają się do zagadnień uwarunkowanych płcią. Jessica Hausner w swoim angielskim debiucie *Kwiat szczęścia* (2019) nawiązuje do *Inwazji porywaczy ciał* (1956, D. Siegel), by w ramach futurystycznej, potraktowanej pretekstowo grozy zadać uniwersalne pytanie: czy da się odróżnić emocje udawane od prawdziwych? Natomiast Prano Bailey-Bond zastanawia się w *Cenzorze* (2021) nad naturą traumy, destrukcyjnym wpływem wyrzutów sumienia na psychikę i oczyszczającą w tym kontekście funkcją horroru.



Istotnym zagadnieniem są dla reżyserok także relacje z naturą. Przykładowo Jagoda Szewc w swoich „arthorrorach” podnosi ekologiczną tematykę – zarówno w *Wieży. Jasnym dniu* (2017), jak i w segmencie netflixiowej *Erotiki 2022* (2020). Podobne, choć bardziej zanurzone w gatunku, zainteresowania przejawia irlandzka twórczyni Neasa Hardiman – *W otchłani lęku* (2019) to wyreżyserowany i napisany przez nią ekohorror, którego akcja rozgrywa się podczas rybackiej ekspedycji. Morski potwór i rozprzestrzeniający się pośród załogi wirus pracują na opowieść o istnieniu człowieka w naturze, jego odpowiedzialności za nią i siebie nawzajem. Nieprzypadkowa jest jednak obecność we wszystkich tych filmach wyrazistych postaci żeńskich: naukowczyń, kobiet walczących z depresją, matek i czarownic.

Interesująco na tym tle wypada nowa odsłona *Candymana* (2021). Fakt, że reżyserią zajęła się czarna kobieta, Nia DaCosta, został w jakiś sposób przyćmiony personą Jordana Peele’a, opiekuna projektu i współscenarzysty – jego udział urosł w doniesieniach medialnych do rangi czynnika wręcz decydującego o charakterze i jakości filmu, niemal jakby sam był jego twórcą. Co więcej, w pogłębionej i przepisanej pod względem kontekstu rasowego wersji zwraca uwagę rezygnacja z feministycznej optyki, silnie obecnej w *Candymanie* (1992) Bernarda Rose’a. Obie zależności otwierają nowe konteksty – podsuwają pytania o autorstwo oraz przyzwyczajenia publiczności dotyczące roli kobiet tak w branży, jak i na ekranie.

Ostatecznie przyszłość reżyserok horrorów przedstawia się obiecująco. Ich grupa ciągle się poszerza, a wraz z nią zakres obalonych stereotypów płciowych i strasznych historii, które długo czekały na opowiedzenie. I można z nadzieją wyczekać momentu, w którym twórczynie wyjdą z ról outsiderok i wiecznych pionierok, a ciągle podkreślanie, że reżyserią

### bibliografia

- Heller-Nicholas A., *Myths of Gender and Screen Culture: Part 1, The End Run*, 10.12.2018, dostęp online: [endcrawl.com](http://endcrawl.com).
- Kotas D., *Co mi zrobił patriarchy?*, „Miesięcznik Znak” 2021, nr 2.
- Pine E., *O tym się nie mówi*, przetł. J. Figiel, Cyrancka, 2020.
- Zacharek S., *A New Wave of Horror Films about Women’s Deepest Anxieties Is Perfect Viewing for Our Summer of Discontent*, „Time”, 13.08.2020, dostęp online: [time.com](http://time.com).

**Kinofunkeja**  
**KinoRola**

**2 kwietnia**  
**- 17 czerwca 2022**

Narodowe Centrum  
Kultury Filmowej w Łodzi  
zaprasza na wystawę  
w NCKF Spot  
w Centrum Nauki i Techniki EC1  
(wejście od ul. W. J. Hasa)

EC1 ŁÓDŹ

NCKF  
NARODOWE CENTRUM  
KULTURY FILMOWEJ

ŁÓDŹ

ŁÓDŹ  
MIĘDZYNARODOWY  
FESTIWAL KINOWY

Ministerstwo  
Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego

onet

ekrany

KINO