



MICHAŁ PABIŚ-ORZESZYNA

**ZWROT HISTORYCZNY
W BADANIACH FILMOZNAWCZYCH**

FILMO!ZNAWCY

**ZWROT HISTORYCZNY
W BADANIACH FILMOZNAWCZYCH**

REDAKCJA SERII WYDAWNICZEJ
„FILMO!ZNAWCY”

PWSFTviT

prof. dr hab. Jolanta Dylewska (współprzewodnicząca Komitetu Redakcyjnego)
dr Piotr Mikucki, dr Anna Zarychta

UNIwersytet Łódzki

prof. zw. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński (współprzewodniczący Komitetu Redakcyjnego)
prof. dr hab. Tomasz Kłys, prof. dr hab. Piotr Sitarski

**Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

MICHAŁ PABIŚ-ORZESZYNA

ZWROT HISTORYCZNY W BADANIACH FILMOZNAWCZYCH

FILMO!ZNAWCY

Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi



Łódź 2020



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Michał Pabiś-Orzeszyna – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Piotr Zwierzchowski

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Maciej Robert

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Anna Sońta

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Na okładce wykorzystano kadr z filmu wytwórni Mitchell & Kenyon
pt. *Alfred Butterworth and Sons, Glebe Mills, Hollinwood* (1901)

© Copyright by Michał Pabiś-Orzeszyna, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna
i Teatralna im. Leona Schillera, Łódź 2020

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons. Uznanie autorstwa-Użycie
niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo Państwowej
Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera
Wydanie I. W. 07377.16.0.M

Ark. wyd. 10,5; ark. druk. 12,125

ISBN 978-83-8142-735-7

e-ISBN 978-83-8142-736-4

ISBN Wydawnictwa PWSFTviT 978-83-65501-62-2

<https://doi.org/10.18778/8142-735-7>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

Spis treści

Wstęp	7
Część pierwsza. Tak zwane „zwroty” i inne problemy refleksji o przeszłości humanistyki oraz ich ewentualne rozwiązania	11
1. Poza retorykę przełomów – w stronę historii pojęć.....	13
a) Nadpodaż zwrotów	13
b) Retoryka i krytyka.....	18
2. Poza rekonstrukcję doktryn – w stronę lokalizowania teorii i historii filmu.....	21
a) Wyjście ze świata streszczeń	21
b) Teoriofobia historiografii i jej przezwyciężanie.....	24
c) Lokalizowanie teorii i historii.....	33
Część druga. Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina.....	37
1. Mitologie historiografii filmowej – fabularyzacja akademicka	39
a) Mit, czyli wyparowanie historii	40
b) Stare i nowe, wersja standardowa	43
c) Stare i nowe, wersja krytyczna	53
2. Walka o akademickie uznanie, czyli antykinofilia naukowa, albo: naukowy rewizjonizm, jego retoryka i teoria.....	63
Część trzecia. W stronę kinofilii alternatywnej i estetyki zdumienia.....	79
1. Kinofilia przeciw fabularnej integralności – bracia Lumière i Méliès pogodzeni ...	81
a) Kino atrakcji i MoMA	81
b) Kino atrakcji przeciwko ankiecie „Sight and Sound”.....	92
2. Maksym Gorki w Niżnym Nowogrodzie – metamorfozy, zdumienie i dystrakcja ...	103
Część czwarta. Zastrzeżenia	131
1. Sprawa „tez o nowoczesności”, fabuły i lektora	133
2. Sprawa kina niefikcyjnego	141
Część piąta. Rozwiązania: historie ewentualne i archeologia mediów	153
1. Wczesne kino jako wyzwanie dla wiedzy o przeszłości.....	155
2. Pułapki teleologii i hermeneutyka zdumienia.....	171
Zakończenie. Historia przeciw redukcji.....	179
Bibliografia	185

Wstęp

Celem mojej książki jest krytyczna refleksja nad tak zwanym „zwrotem historycznym” w badaniach filmoznawczych. W dyskursie akademickim – przede wszystkim anglosaskim – zwrot ten jest związany ze zmianą myślenia o przeszłości kina w ciągu ostatnich czterech dekad. **Interesuje mnie materialna oraz intelektualna historia owych przemian na tle szeroko rozumianej historiografii filmoznawczej, jak również w świetle pewnych aspektów metodologii filmoznawstwa w ogóle.** Zajmę się zatem nie tyle historią filmu, ile instytucjonalną oraz dyskursywną historią pewnego epizodu historiografii filmowej.

W literaturze przedmiotu „zwrot historyczny” jest zazwyczaj wiązany z konferencją „Cinema 1900–1906” zorganizowaną w maju 1978 roku w Brighton przez Międzynarodowe Stowarzyszenie Archiwów Filmowych FIAF. Sympozjum stanowiło część 34. Kongresu FIAF, którego gospodarzem było brytyjskie National Film Archive (dział British Film Institute), kierowane wówczas przez Davida Francisa. Cały zjazd – projekcje, obrady plenarne etc. – poświęcono stosunkowo najlepiej w tamtym czasie zarchiwizowanej części wczesnej produkcji kinowej, czyli filmom fikcyjnym z lat 1900–1906. Oprócz akademickich sesji program konferencji zawierał projekcje pięciuset czterdziestu ośmiu filmów pochodzących z osiemnastu różnych kolekcji muzealnych z całego świata (od waszyngtońskiej Biblioteki Kongresu po warszawską Filmotekę Narodową)¹.

W obradach i seansach wzięło udział ponad stu archiwistów, filmowców, teoretyków i historyków z rozmaitych zakątków globu. Wśród nich między innymi: John Barnes, Eileen Bowser, Noël Burch, Michael Chanan, John Fell, John Gartenberg, André Gaudreault, Tom Gunning, David Levy, Charles Musser, Barry Salt, Martin Sopocy oraz Paul Spehr. Różne afiliacje umożliwiły interdyscyplinarną wymianę doświadczeń. Z kolei konfrontacja z olbrzymią ilością materiałów archiwalnych doprowadziła do zrewidowania obiegowych, nierzadko czysto spekulatywnych opinii na temat pierwszych lat funkcjonowania kina.

¹ P. Cherchi-Usai, *Early Films in the Age of Content*, [w:] *A Companion to Early Cinema*, eds A. Gaudreault, A. Dulac, S. Hidalgo, Chichester 2012, s. 543.

Przyjmuje się, że właśnie wtedy narodził się nowy sposób patrzenia na przeszłość kultury filmowej, identyfikowany dziś z takimi wymiennie stosowanymi pojęciami, jak Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina czy właśnie „zwrot historyczny”². Konferencja zaowocowała nie tylko wydaniem dwóch publikacji o charakterze czysto historycznym, ale również wykrystalizowaniem się perspektywy, którą Eileen Bowser nazwała „Projektem Brighton”³. Na temat związku między „zwrotem historycznym” i Brighton napisano już tak wiele, że rewolucyjny charakter tego wydarzenia rzadko kiedy podawany jest w wątpliwość. W rezultacie Kongres FIAF, jak również spowodowany przezeń „zwrot”, posiada dziś poniekąd mityczny charakter, który choćby ze względu na swoją retoryczną bezapelacyjność wymaga przemyślenia.

W mojej książce postaram się naświetlić historyczną różnorodność i nieoczywistość perspektyw mechanicznie wiązanych ze „zwrotem historycznym”. Moim zamiarem jest odnotowanie pęknięć w ramach zwyczaj ujednolicanych praktyk badawczych, które są urealniane przez obraz przeszłości filmoznawczych metodologii. Co jednak istotniejsze, różnorodność częstokroć wykluczających się spojrzeń na historię kina – oraz ich zakorzenienie we własnych historiach – skłania do postawienia hipotezy, iż dialektyczne napięcia „zwrotu historycznego” warto rozumieć w świetle paradygmatycznego dla studiów filmoznawczych konfliktu między kinofilską bliskością i dystansującą obojętnością wobec przedmiotu refleksji.

Swój wywód – mieszczący się na przecięciu historii i metahistorii – podzieliłem na pięć części, każda z nich posiada dwa rozdziały, w niektórych obecne są też podrozdziały.

W pierwszej części zatytułowanej *Tak zwane „zwroty” i inne problemy refleksji o przeszłości humanistyki oraz ich ewentualne rozwiązania* zajmę się niebezpieczeństwami, jakie wiążą się z pisaniem o historii metodologii filmoznawczej. Problemy wynikają z obecnej w humanistyce

² Zob. T. Elsaesser, *Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archeology*, [w:] *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. T. Elsaesser, London 1990; T. Gunning, *Enigmas, Understanding and Further Questions: Early Cinema Research in Its second Decade Since Brighton*, „Persistence of Vision” 1991, nr 9; D. Crafton, *1895–1905: Problemy wczesnego kina*, tłum. P. Sitarski, [w:] *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie*, red. J. Rek, E. Ostrowska, Łódź 1998; D. Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge 1997; R. Abel, *History Can Work for You, You Know How to Use It*, „Cinema Journal” 2004, nr 44; W. Strauven, *Introduction to an Attractive Concept*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. W. Strauven, Amsterdam 2006; G. Fossati, *From Grain to Pixel*, Amsterdam 2009; A. Gaudreault, *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*, Urbana 2011.

³ Zob. E. Bowser, *The Brighton Project: An Introduction*, „Quarterly Review of Film Studies” 1979, nr 4; *Cinema 1900–1906: An Analytical Study*, eds R. Holman, A. Gaudreault, Brussels 1982; *Film Before Griffith*, ed. J. Fell, Berkeley 1983.

„nadpodaży zwrotów” oraz ze skłonności, aby za pomocą pojęcia „zwrotu” – rozumianego jako pozytywnie waloryzowany przełom – nie tyle opisywać, ile nobilitować partykularne zainteresowania badawcze. Chciałbym wykroczyć poza retorykę metodologicznego postępu w stronę prze-myślenia tego, jak uczestnicy omawianych procesów definiują własną praktykę badawczą. Moim zamiarem nie będzie jednak streszczanie poszczególnych perspektyw. Zależy mi na takiej formule metahistorycznego dociekania, która wskazuje napięcia między treścią partykularnej metody badawczej a tak zwanymi materialnymi warunkami wytwarzania wiedzy, a więc siecią realnie istniejących kontekstów (biograficznych, politycznych, kulturowych, instytucjonalnych etc.) współkształtujących perypetie poznania intelektualnego.

W części drugiej *Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina* naszkicuję standardowy sposób ujmowania historii historiografii filmowej, poddam go krytyce i zaproponuję hipotezę, iż główny (podstawowy) podział wśród historyków kojarzonych ze „zwrotem historycznym” łączy się z konfliktem kinofilskiego otwarcia na paradoksy przeszłości z kar-tezjańską z ducha intencją ahistorycznego ujednoclenia. Uważam, że przeszłość historiografii filmowej stanowi obecnie domenę mitu i domaga się pracy przywracającej świadomość różnaitości materialnych i dyskursywnych warunków wytwarzania wiedzy. Za przykład perspektywy antykinofilskiej i sytuującej się po stronie badawczego dystansu posłużę mi retoryka stosowana przez Roberta C. Allena i Douglasa Gomery’ego w książce *Film History: Theory and Practice*. Ta wpływowa publikacja pokazuje, w jaki sposób instytucjonalna potrzeba profesjonalizacji badań historiograficznych odnajduje swój wyraz na poziomie decyzji metodologicznych. Optyka ta posiada swoją kontynuację w prężnie rozwijających się badaniach prowadzonych przez stowarzyszenie HoMER (History of Moviegoing, Exhibition and Reception). Ostatecznie znacząco odbiega ona od specyficznie kinofilskiej wrażliwości historycznej, która wykształciła się w nowojorskim środowisku filmoznawczym, w kontekście tak zwanego Projektu Brighton. Odbiega też od konceptów w rodzaju „kina atrakcji”.

W trzeciej części, zatytułowanej *W stronę kinofilii alternatywnej i estetyki zdumienia*, pokażę rozmaite konteksty, w ramach których rozwijał się koncept „kina atrakcji”. Są to z jednej strony wspomniane już „materialne warunki wytwarzania wiedzy”, będące w tym przypadku ściśle powiązane z perypetiami nowojorskiej kinofilii lat 70. Z drugiej strony interesuje mnie wynikający z nich światopoglądowy sprzeciw wobec dominacji „kina fabularnego” w filmowej historiografii. Konteksty te pozwalają sformułować wstępną charakterystykę historiograficznej wrażliwości, która wynika z tego, co André Gaudreault określa „obcością” (*alien quality*) wczesnego kina. Światło na związek tej właściwości z metodologią

historiografii filmowej rzuca esej Toma Gunninga *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*. Moja interpretacja tego tekstu akcentować będzie podobieństwo między sytuacją odbiorczą wczesnego widza a pozycją badawczą historyka.

W czwartej części pod tytułem *Zastrzeżenia przedstawię wątpliwości, jakie można sformułować wobec koncepcji „kina atrakcji”*. Moje wątpliwości dotyczą tego, czy jako kategoria ujednociająca „kino atrakcji” wykazuje skłonność do pomijania często obecnej we wczesnych filmach „fabularnej integralności”. Mam też zamiar naświetlić pewne metodologiczne problemy, które wynikają z badania historii wczesnego kina niefikcjonalnego. Przykład ten pozwala zrozumieć, jak istotne jest rozpatrywanie tego, co rzeczywiście działo się w trakcie pokazów, oraz stanowi punkt wyjścia dla modelu historiograficznej otwartości, którą w kontekście projektu archeologii mediów zajmę się w części piątej.

W piątej, ostatniej części, zatytułowanej *Rozwiązania: historie ewentualne i archeologia mediów, zamierzam rozważyć metodologiczne zalety oraz wady refleksji nad urwanymi ścieżkami przeszłości kina*. Ambicje tego rodzaju można odnaleźć w projekcie „archeologii mediów” promowanym przez Siegfreda Zielinskiego, Thomasa Elssaessera, Jussiego Parikkę i innych badaczy dysponujących wrażliwością, którą Robert Musil określił jako „zdolność do uwzględniania wszystkiego, co równie dobrze mogłoby się zdarzyć, oraz do nieuznawania za ważniejsze tego, co jest, od tego, czego nie ma”⁴. Historiograficzne nastawienie tego rodzaju koreluje z opisywaną przeze mnie wcześniej kinofilską otwartością na to, co w przeszłości jest „zduławiające”. Nie jest ono jednak wolne od specyficznych pułapek teleologiczności, co pokażę na przykładzie jednego z odłamów badań medioznawczych. Uniknięcie kolejnej formuły instrumentalnego podejścia do historii jest jednak możliwe przy zastosowaniu pewnej ostrożności oraz tego, co Elsaesser nazywa „hermeneutyką zdumienia”.

W *Zakończeniu* podsumuję wcześniejsze rozważania, wskazując bardziej eksplicytnie miejsce, z którego sam się wypowiadam. Chodzi mi więc o promowanie takiej perspektywy badań nad przeszłością, która uwzględni pojęcia taktu, kurtuazji, szacunku, jak również miłości (sic!) i uwagi wobec przedmiotu rozważań.

⁴ Cyt. za: S. Zielinski, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 2010, s. 39.

Część pierwsza

**Tak zwane „zwroty” i inne problemy refleksji
o przeszłości humanistyki oraz ich ewentualne rozwiązania**

1. Poza retorykę przełomów – w stronę historii pojęć

O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć

Ludwig Wittgenstein

Nikt nic nie wie

William Goldman

Z pisaniem o „zwrocie historycznym” wiążą się rozmaite zagrożenia. Wynikają one z jednej strony z tego, co można nazwać „terminologiczną nadpodażą zwrotów” we współczesnej humanistyce, z drugiej zaś powiązane są z pokusą, aby kategorią „zwrotu” posługiwać się jako retorycznym narzędziem nobilitującym określone kierunki badań.

a) Nadpodaż zwrotów

Historia humanistyki ostatnich dziesięcioleci to w dużej mierze historia tak zwanych „zwrotów”. Nie są potrzebne szczegółowe bibliograficzne poszukiwania, aby – czy tego chcemy, czy nie – co rusz napotykać zwrot językowy, obrazowy/ikoniczny/piktorialny, przestrzenny/topologiczny/topograficzny, pamięciowy, kulturowy, etyczny, performatywny, zwrot „ku rzeczom”, cyfrowy czy obliczeniowy¹.

¹ Zob. odpowiednio R. Rorty, *Wittgenstein i zwrot lingwistyczny*, tłum. D. Łukoszek, Ł. Wiśniewski, „Homo Communicativus” 2007, nr 1; A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonycznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, „Dyskurs” 2006, nr 4; K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy*, tłum. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009; M. Saryusz-Wolska, *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009; Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 2013; D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Łódź 2011; E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5; B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013; R. Bomba, A. Radomski, *Zwrot cyfrowy w humanistyce*, Lublin 2013; D. Verhoeven, *Beyond Art, Beyond Humanities, Beyond Technology: A New*

Nie jest to kompletna lista, a próba jej domknięcia skazana jest chyba na porażkę, co chwila bowiem anonsowane są nowe „zwroty”. Czasem można odnieść wrażenie, iż każda decyzja badawcza powinna zgłosić akces do któregoś zwrotu, powołać własny lub jakiś zreferować. Co więcej, mimo wszechobecności tej nomenklatury, daleko jej do powszechnej zrozumiałości. Zwróćmy choćby uwagę na będące przedmiotem różnych sporów zawile relacje między pojęciami topologii i topografii czy na różnice między ikonicznością a wizualnością². W pewnym sensie zrozumiałe wydają się więc podejrzenia, iż chodzi przede wszystkim o intelektualny trend bliski zjawisku bezwiednie reprodukowanej mody. Co więcej, krytyczny socjolog wiedzy spod znaku teorii pola produkcji akademickiej mógłby zasugerować, że rosnąca podaż „zwrotów” wytwarza – poniekąd sztuczną – koniunkturę na metateoretyczne praktyki ich „śledzenia”. Być może obserwujemy dynamiczny, zakorzeniony instytucjonalnie układ dążący do stanu autonomii i samowystarczalności, w ramach którego funkcją ewolucji metod jest wytwarzanie popytu na ich komentowanie. Przegląd polskiej literatury przedmiotu potwierdzałby to przypuszczenie. Na przykład w artykule Ewy Domańskiej i Bjørnara Olsena pt. *Wszyscy jesteśmy konstruktivistami* czytamy następującą autodefinicję:

Zajmując się porównawczą teorią nauk humanistycznych, Domańska z tej właśnie perspektywy multidyscyplinarnych porównań tropi i analizuje zmiany, zwroty i pojawiające się we współczesnej humanistyce (angloamerykańskiej) tendencje, dostrzegając, że zarówno w antropologii, archeologii, socjologii, badaniach kulturowych, filozofii itd. mniej więcej od 2000 roku ewidentnie wzrasta zainteresowanie bytami nie-ludzkimi, materialnością, rzeczami oraz zagadnieniami sprawczości i performatywności³.

Nie sugeruję, że autorefleksja w humanistyce jest czymś pozbawionym sensu (przeciwnie: sam swoją pracę definiuję w tym rejonie), należy jednak zachować świadomość tego, że również rozważania o charakterze metateoretycznym podlegają pewnym zewnętrznym wobec siebie procesom (choćby zachodzącym w systemie zinstytucjonalizowanej kultury akademickiej). Bardzo możliwe, że obecnie doświadczamy zastanawiającej – i być może niepokojącej – inflacji zwrotów⁴. W rezultacie refleksja

Creativity, Proceedings of the World Congress of Communication and the Arts Conference, University of Minho, Minho 2012; https://kinomatics.com/wp-content/uploads/2013/10/Verhoveven_ComputationalTurn.pdf, s. 1 (dostęp: 19.12.2019).

² Zob. J. Budzińska, *Planimetria obrazu*, „Sensus Historiae” 2012, nr 1.

³ E. Domańska, B. Olsen, *Wszyscy jesteśmy konstruktivistami*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, Olsztyn 2012, s. 84.

⁴ P. Abriszewska, *Stereotyp zwrotu, inflacja przełomów we współczesnej humanistyce*, [w:] *„Zwroty” badawcze w humanistyce. Konteksty poznawcze, kulturowe i społeczno-instytucjonalne*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, Olsztyn 2010.

na temat kolejnego z nich może siłą rozpędu wpisywać się w mechanizm terminologicznej nadpodąży. Pojawia się w takim razie pytanie, czy to dobry moment na rozważania o *historical turn* w badaniach filmoznawczych. Być może lepiej byłoby ograniczać ilość pojęć, które gdzie indziej częstokroć mnożone są bez potrzeby – choćby po to, aby uniknąć ogólnej ich dewaluacji.

Z jednej strony, przeciwko milczeniu świadczyłaby trudna do zignorowania okoliczność, iż – zwracałem na to uwagę we *Wstępie* – „zwrot historyczny” funkcjonuje jako kategoria dyskursu filmoznawczego i chyba warto zastanowić się, jakie są jego funkcje. Pytanie, jakie należałoby postawić, nie brzmi zatem „czym jest zwrot historyczny?”, lecz: „co uważa się za ‘zwrot historyczny’ i w jakim celu oraz w jakich kontekstach grać akademickiego pola używają tego pojęcia?”. Z drugiej strony sprawę komplikuje to, że użytkowy sens „zwrotów” jest nierzadko czysto retoryczny – nie służą one do krytycznego opisywania określonych pomysłów badawczych czy kierunków myślenia, lecz do ich nobilitowania. W mojej pracy chciałbym uniknąć wpisywania się w tę poetykę, która najczęściej wykorzystuje rozumienie „zwrotu” jako „przełomu”.

W tym kontekście warto przywołać jedną z szerzej dyskutowanych monografii minionej dekady – książkę Doris Bachmann-Medick *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, którą Sław Krzemień-Ojak opisał jako nowatorski przewodnik po współczesnym kulturoznawstwie⁵. Rzeczywiście nie było wcześniej tak obszernej oraz systematycznej próby zastosowania pojęcia „zwrotu” do opisu dyskursu naukowego. Nie zamierzam referować koncepcji Bachmann-Medick. Warto może powiedzieć, że autorka wyróżnia „megazwrot językowy”, zaś w ramach „zwrotu kulturowego” identyfikuje następujące – niejako wewnętrzne – zwroty: interpretatywny, performatywny, refleksywny/literacki, postkolonialny, translacyjny, przestrzenny oraz ikoniczny. Nie wchodzę w dyskusję z treścią tego podziału, interesująca wydaje mi się wszak sama ambicja klasyfikowania, widoczna choćby w hierarchicznej strukturze dyskursu z *Cultural turns*. Pozwala to zrozumieć książkę Bachmann-Medick jako prędzej czy później nieuniknioną reakcję na krytyczny moment akademickiej autorefleksji – jako próbę uporządkowania języka znajdującego się na granicy komunikatywności.

Autorka stara się na przykład sformułować względnie czytelne i osadzone w empirii kryteria orzekania, której inicjatywie badawczej należy się miano zwrotu i czym się on różni od tradycyjnych etykiet w rodzaju

⁵ D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012; zob. też S. Krzemień-Ojak, *Nowy przewodnik po współczesnych naukach o kulturze*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2012, nr 2.

„dyscypliny” czy „paradygmatu”. Uznaje, że warunkiem jest awans danego pojęcia – na przykład wizualności – z funkcji przedmiotu badań (prowadzonych w ramach konkretnej dyscypliny, często przez partykularny ośrodek lub konkretną osobę) do roli kategorii analitycznej, która zyskuje uznanie i zaczyna być stosowana przez uczonych o rozmaitych afiliacjach akademickich, dyscyplinarnych i metodologicznych. W tym sensie zwroty na ogół nie powołują nowych zinstytucjonalizowanych dyscyplin (wyjątkiem byłaby tu na przykład popularna w Stanach Zjednoczonych performatyka, a także tak zwane *visual studies*) czy zdyscyplinowanych metod, ale znajdują się na ich skrzyżowaniach.

Takie ujęcie sprawy wpisuje się w rozmaicie oceniane, lecz niewątpliwie będące nadal *en vogue* apele o transdyscyplinarność nauki⁶. Ponadto w pewnej mierze odpowiada ono akademickiej rzeczywistości. Na przykład niesłychanie szeroko zakrojone projekty badania historii kina prowadzone w ramach perspektywy „zwrotu obliczeniowego” i „cyfrowej humanistyki” – realizowane choćby w Australii wokół ośrodków takich jak Flinders University⁷, Royal Melbourne Institute of Technology czy Deakin University – wymagają realnej współpracy filmoznawców z geografami, informatykami czy specjalistami od graficznych interfejsów. Praca z olbrzymią ilością danych różnego rodzaju – od fabularnej czy wizualnej zawartości filmów po terabajty informacji na temat sfery produkcji, dystrybucji oraz recepcji – która zakłada nie tylko analizę, ale też późniejszą prezentację wyników w odpowiedniej formie, częstokroć wizualnej (na przykład skomplikowane infografiki) lub interaktywnej (choćby przy wykorzystaniu Systemów Informacji Geograficznej), jest praktycznie niewykonalna poza badawczymi zespołami, złożonymi z osób o rozmaitych kompetencjach⁸.

Spoglądając wstecz, można zauważyć, że podobna sytuacja miała miejsce podczas wspomnianego przeze mnie we *Wstępie* Kongresu FIAF w Brighton. Często podkreśla się, że wyjątkowy charakter tego wydarzenia oraz późniejszej bezprecedensowej koniunktury w sferze badań nad wczesnym kinem polegał między innymi na współpracy i przepływie inspiracji między filmowymi praktykami, archiwistami, historykami i teoretykami⁹. Odpowiednio opisane perypetie „Projektu Brighton”

⁶ W kontekście transdyscyplinarności zwrotu ikonicznego zob. A. Zeidler-Janiszewska, *O łzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce...*

⁷ Zob. <https://www.digitalcinemastudies.com/flinders-institute-for-research-in-the-humanities> (dostęp: 19.12.2019).

⁸ Zob. D. Verhoeven, „*New Cinema History*” and the „*Computational Turn*”...

⁹ Zob. A. Gaudreault, *Film and Attraction...*, s. 9–16; T. Elsaesser, *Is Nothing New? Turn-of-the-Century Epistemes in Film History*, [w:] *A Companion to Early Cinema*, eds A. Gaudreault, N. Dulac, S. Hidalgo, Chichester 2012, s. 593.

– szczególnie zaś częste w jego ramach wykraczanie poza metody analiz tekstualnych w stronę rekonstrukcji tak zwanego „kontekstu kulturowego” oraz wpływ „Projektu Brighton” na różne dyscypliny: od archiwistyki po archeologię mediów – z łatwością umożliwiającą zalegitymizowanie „zwrotu historycznego” zgodnie z transdyscyplinarnymi regułami Bachmann-Medick.

Niejako w tym duchu można zacytować – i często się to czyni – jedną z istotniejszych postaci opisywanej przeze mnie historii, czyli Thomasa Elsaessera, który w 1986 roku, w artykule *The New Film History* przekonywał:

Dzisiaj historyk kina musi być jednocześnie historykiem ekonomii, ekspertem prawa, socjologiem i historykiem literatury. Powinien znać się na kwestiach związanych z cenzurą i na polityce fiskalnej. Musi czytać prasę branżową oraz pisma fanowskie, a nawet zagłębiać się w rejestry statków, które zatoniły w trakcie I wojny światowej, aby ocenić, ile metrów taśmy filmowej eksportowanej do Europy faktycznie tam dotarło¹⁰.

Nie ulega wątpliwości, że Elseasser ma sporo racji, i można argumentować, że instytucjonalne oraz metodologiczne przemiany w historiografii filmowej ostatnich czterech dekad to modelowy przykład humanistycznego zwrotu. Z jednej strony, funduje on transdyscyplinarny ogląd historii filmu, ale zarazem wykorzystuje heterogeniczną przeszłość kina jako narzędzie pozwalające lepiej zrozumieć ogólniejsze procesy kulturowe, choćby te związane z modernizacją.

Z tej perspektywy można przekonywać, że marginalizowane przez długi czas wczesne kino pojawiło się w różnych projektach badawczych, aby jako materia oporna, wywodząca się z multimedialnej kultury końca dziewiętnastego wieku, wymóc na historykach zmianę perspektywy i popchnąć dość wąską filmocentryczną dyscyplinę w stronę badań nad szeroko rozumianą kulturą audiowizualną, aby rezultaty dociekań mogły być rozumiane, interpretowane i wykorzystywane przez reprezentantów innych dyscyplin. A więc – postulują to na przykład John Sedgwick, Richard Maltby czy Łukasz Biskupski – wywodząca się ze „zwrotu historycznego” Nowa Historia Kina może odnaleźć swoje miejsce właśnie na przecięciu różnych dyscyplin, wspomagając na przykład historyków gospodarczych w udzielaniu odpowiedzi na pytania dotyczące kultury konsumpcyjnej¹¹.

¹⁰ T. Elsaesser, *The New Film History*, „Sight and Sound” 1986, nr 4, s. 248.

¹¹ Zob. J. Sedgwick, C. Pafort-Overduin, *Znajomość zachowań widowni na podstawie danych statystycznych: Londyn i Amsterdam w połowie lat 30. XX wieku*, tłum. A. Cybulski, M. Rawska, [w:] *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski, Łódź 2020; R. Maltby, *On the Prospect of Writing Cinema History from Below*, „Tijdschrift voor Mediageschiedenis” 2006, nr 9; Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji...*, s. 291–301.

W tej optyce filmoznawstwo zyskałoby pewną nieobecną wcześniej komunikatywność oraz użyteczność.

Tak sformułowana hipoteza jest w dużej mierze trafna, jakkolwiek różnie możemy oceniać cele, które badaniom filmoznawczym stawiają badacze w rodzaju Sedgwicka, Maltby'ego czy Biskupskiego. Wątek ten powróci w drugiej części mojej pracy, w której będę między innymi rekonstruował dyskurs profesjonalizacji historiografii filmowej. A jednak – chciałbym to wyraźnie podkreślić – nie jest moją ambicją przekonywanie, że „zwrot historyczny” zasługuje na swoje miano i należy go dopisać do oficjalnej listy. Sądzę, że oznaczałoby to wpadnięcie w pułapkę, o której wspominałem – opisać ją można jako „retorykę przełomów”, wykorzystującą rozumienie przeszłości nauki jako procesu, w którym sekwencyjnie następują kolejne zerwania, na prawach postępu i „historii powszechnej” wzbogacające całość świata intelektualnego.

b) Retoryka i krytyka

Propozycja przedstawiona w *Cultural Turns*, rozumiana przeze mnie głównie jako reakcja na nadpodaż zwrotów oraz jako próba uporządkowania ich dyskursu, może być też krytykowana jako symptom problemu, z którym sama próbuje się uporać. Trudno oprzeć się wrażeniu, że refleksje Bachmann-Medick mają w gruncie rzeczy scholastyczny charakter. Naturalnie, nie chodzi tu o zakorzenienie w średniowiecznej teologii, ale o pewną niepokojącą autoteliczność i jałowość, które zawsze grożą monografiom pomyślanym jako nowa (kolejna) klasyfikacja prac akademickich. Co więcej, hierarchiczność i ekskluzywność tej koncepcji wspierają wspomniany konstrukt retoryczny, w ramach którego definiowanie jakiegoś projektu badawczego, perspektywy czy kierunku myślenia za pomocą etykiety „zwrotu” służy przede wszystkim ich nobilitacji. Jakkolwiek sama Medick odżegnuje się od prostego sekwencyjno-ewolucyjnego ujmowania historii „zwrotów” i akcentuje na przykład przenikanie się różnych ich odmian, to trudno nie odnieść wrażenia, że kumulatywna wizja diachronicznego wymiaru nauki siłą rzeczy się u niej pojawia.

Za bardziej dosłowny przykład retorycznego oblicza „zwrotów”, ugruntowanego w słowniku postępu i „przełomów”, może natomiast posłużyć – skądinąd bardzo wartościowy – wydany przed dekadą tom przekładów *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka* pod redakcją Magdaleny Saryusz-Wolskiej. W rozbudowanym *Wprowadzeniu* autorka przekonuje, że:

[...] coraz więcej zwolenników ma teza o narastającym współcześnie rozkwicie pamięci (*memory boom*) i o zwrocie pamięciowym (*memory turn*), który sygnalizowałby równie istotne przemiany humanistyki, co wcześniejsze zwroty: lingwistyczny, przestrzenny czy obrazowy. Niektórzy autorzy są ostrożniejsi, postulując nie osobny przełom, lecz nowy paradygmat badawczy¹².

Ciekawi mnie konstrukcja retoryczna tego fragmentu. Widać wyraźnie, że „zwrot” – jako przełom – to z perspektywy Saryusz-Wolskiej nie tyle kategoria opisu, ile tytuł, o który poszczególne kierunki badawcze mogą się ubiegać. Obecność tego chwytu w redakcyjnym wstępie jest również nie bez znaczenia, gdyż w ten sposób retorycznie wzmacniana jest sama inicjatywa wydawnicza. Niepokojąca autoteliczność dyskusji polegałaby wtedy na sprowadzeniu rozważań do dylematu: czy to już zwrot, a więc przełom, czy nadal tylko paradygmat? Jakby tego było mało, wydaje się, że nie ma zgody co do relacji między tymi pojęciami. Na przykład Stefan Bednarek w artykule *Mnemotoposy. Słowo wstępne* odwraca relację paradygmat-zwrot i pisze, że „zwrotu pamięciowego” nie można jeszcze (sic!) nazwać paradygmatem¹³. Co ciekawe, powołuje się przy tym na książkę *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach* autorstwa Saryusz-Wolskiej – tej samej, która w cytowanym przeze mnie fragmencie wydawała się czytelnie upodrzedniać paradygmaty wobec zwrotów¹⁴. Szczerze powiedziawszy, niełatwo się w tym połapać. I nie sądzę, aby były to jedynie kwestie aptekarskiej drobiazgowości, ale kluczowego pytania: czy wiemy, o czym rozmawiamy?

W jeszcze inny – choć podobny – sposób Konrad Klejsa pisał o antologii *Audiences*:

W ostatnich latach sporo mówiło się o rozmaitych *cultural turns* (wizualnym, performatywnym, pamięciowym...), znakujących bądź wybór nowych zagadnień badawczych, bądź zmianę oglądu zjawisk, zdawałoby się, dogłębnie już przeanalizowanych. Na obszarze filmoznawstwa dwa takie „zwroty” powinny zostać jak najszybciej przyswojone przez rodzimą refleksję – *production culture* (paradygmat opisujący kulturowe i ekonomiczne relacje wpływające na produkcję) oraz *audience studies*, czyli badanie widowni¹⁵.

Recenzja Klejsy pozostaje w zgodzie z tym, co o antologii *Audiences* pisał jej redaktor Ian Christie, etykietując ją za pomocą haseł „zwrotu

¹² M. Saryusz-Wolska, *Pamięć zbiorowa i kulturowa...*, s. 7.

¹³ S. Bednarek, *Mnemotoposy. Słowo wstępne*, „Przegląd Kulturoznawczy”, 2012, nr 1, s. 5.

¹⁴ M. Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011, s. 67.

¹⁵ K. Klejsa, *Kamera... akcja... Ale kto przed ekranem? O antologii Audiences Iana Christie*, „Panoptikum” 2012, nr 11, s. 184.

społecznego" (*social turn*) i „zwrotu ku widowni" (*audience turn*)¹⁶. Warto też zauważyć, że – przeciwnie do opinii Saryusz-Wolskiej z *Pamięci zbiorowej i kulturowej* oraz inaczej niż Bachmann-Medick oraz Bednarek – Klejsa, przynajmniej na poziomie stosowanego języka, wydaje się traktować „zwrot" i „paradygmat" wymiennie. Niemniej również w jego przypadku czytelny jest pozytywny wydźwięk, jaki ma włączenie konkretnej propozycji badawczej – w tym przypadku studiów nad produkcją i recepcją – do grupy *turns*, które trzeba znać.

Naturalnie nie ma niczego złego w tym, aby dobrze oceniać poszczególne inicjatywy badawcze i pomysły. Z zasady niewiele też można zarzucić wykorzystywaniu przy tym pojęcia „zwrotu" (pod warunkiem, że jesteśmy wtedy świadomi poruszania się blisko wyobrażenia o historii nauki jako sekwencji przełomów, co nie jest wcale oczywiste). Niełatwo jednak przeoczyć napięcie między „zwrotem" rozumianym jako domyślnie neutralna kategoria opisowa i „zwrotem" jako elementem strategii retorycznej, ugruntowanej w filozoficznym słowniku „postępu". Czy można rozdzielić te dwa zastosowania? Sprawę komplikuje samo słowo „zwrot", które najczęściej oznacza jakąś nagłą zmianę kierunku, ale może też określać czynność kierowania uwagi ku czemuś lub konotować akt oddawania czegoś, zwracania¹⁷.

Wszystkie te wątpliwości – terminologiczna nadpodaż zwrotów, retoryczne ich uwikłanie oraz wieloznaczność samego terminu – sprawiają, że chciałbym przede wszystkim (na tyle, na ile to możliwe) uniknąć posługiwania się pojęciem „zwrotu" jako instrumentem nobilitującym jakąś dziedzinę (moich) zainteresowań badawczych. Co więcej, „zwrot historyczny" nie interesuje mnie tutaj jako proces, który „dokonał się" w historiografii filmowej ostatnich dekad, dlatego będę konsekwentnie umieszczał ten termin w cudzysłowie.

„Zwrot" bardziej ciekawi mnie jako kategoria dyskursu sieciowo powiązana z innymi pojęciami, takimi jak Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina, „historiografia rewizjonistyczna" czy „Projekt Brighton". Intryguje mnie, w jaki sposób historycy kina definiują swoją własną praktykę badawczą, w szczególności zaś chciałbym zanalizować relacje, w jakie historiograficzna samoświadomość oraz splecione z nią decyzje badawcze wchodzą z materialną historią warunków wytwarzania wiedzy.

¹⁶ *Audiences*, ed. I. Christie, Amsterdam 2012, s. 17, 20.

¹⁷ Zob. „Zwroty" badawcze w humanistyce..., s. 8.

2. Poza rekonstrukcję doktryn – w stronę lokalizowania teorii i historii filmu

*Że wszelkie nasze poznanie zaczyna się wraz z doświadczeniem,
co do tego nie ma żadnej wątpliwości*

Immanuel Kant

Historia ma miejsce

Karl Schlögel

Refleksja na temat przeszłości filmoznawstwa – zarówno prowadzonych w jego ramach badań historycznych, jak i rozważań teoretycznych – nie powinna polegać jedynie na rekonstruowaniu założeń poszczególnych perspektyw, ale na takiej formule historycznego dociekania, która wskazuje dialektyczne napięcia między treścią jakiejś teorii/praktyki a tak zwanymi materialnymi warunkami wytwarzania wiedzy, a więc siecią realnie istniejących kontekstów (biograficznych, politycznych, kulturowych, instytucjonalnych etc.), współkształtujących perypetie poznania intelektualnego.

a) Wyjście ze świata streszczeń

Jedną z problematycznych właściwości historycznej autorefleksji prowadzonej w ramach akademickiego filmoznawstwa jest to, że jego przeszłość – podobnie zresztą jak przeszłość innych dyscyplin naukowych – poznajemy najczęściej w formie chronologicznej prezentacji „głównych nurtów”. W pewnym zakresie nie ma w tym niczego złego. Biblioteki nie narzekają na niedosyt „historii myśli filmowej”, nie brakuje wprowadzeń do rozmaitych teorii, niemało też jest monografii samych teoretyków, antologii, esejów, haseł w encyklopediach etc.¹ Niemniej, choć

¹ Zob. W. Godzic, *Film i psychoanaliza: problem widza*, Kraków 1991; *Niemiecka myśl filmowa. Antologia 1: Niemcy do roku 1945. Republika Federalna Niemiec. Niemiecka Republika*

rekonstrukcje kolejnych doktryn z zasady wzbogaca się biograficznym wstępem lub innym „zarysem”, to historia pełni tam często funkcję dodatku. Materialny kontekst produkowania wiedzy trafia do rozmaitych „kapsulek” i realne miejsce, w którym wytworzono „myśl”, ląduje na marginesie. A przecież fakt, że teoretyzowanie często przeciwstawia się zmysłowi historycznemu, nie oznacza, że teorie i metody nie mają swoich historii. Nie powstały też w geograficznej próżni.

Tymczasem mało kogo – a szkoda – interesują na przykład związki Noëla Carrolla z nowojorską awangardą filmową lat 70. lub to, że Henri Bergson i Étienne-Jules Marey studiowali razem w Collège de France². Gdy zaś czytamy na temat *Od Caligariego do Hitlera*, mało kto odnosi się do osób i instytucji, które Siegfried Kracauer zamieścił w *Podziękowaniach*³. W sumie nic w tym dziwnego. Większość czytelników prawdopodobnie nie zastanawia się, czy książka ta powstała we Frankfurcie, Nowym Jorku czy może Aleksandrowie Łódzkim, nie mówiąc już o tym, co takiego i za czyje pieniądze robił Kracauer w salach projekcyjnych waszyngtońskiej bazy wojskowej w 1942 roku (analizował niemieckie filmy propagandowe na zlecenie Fundacji Rockefellera, amerykańskiego rządu i nowojorskiego Museum of Modern Art). A szkoda, bo fakt ten rzuca nowe światło na wiele fragmentów jego książki, co doskonale pokazała Heidee Wasson w tekście *Siegfried Kracauer's Secret Business: A German Émigré and American Institutions of Film (1941–1947)* odczytanym w 2008 roku w Londynie na konferencji pod znamienym hasłem „Geographies of Film Theory”⁴.

Niestety – od biografii, geografii i historii częściej ważniejsze wydaje się streszczanie „głównych założeń”. W końcu – mógłby ktoś zapytać – jakie znaczenie ma fakt, że Jean-Louis Baudry, autor teorii aparatu, egzegeta platońskiej jaskini jako metafory dla widzów uwięzionych w fotelach, był stomatologiem⁵? I co wynika z tego, że maoistyczny redaktor naczelny „Cahiers du Cinéma”, Jean-Louis Comolli, urodził się w Algierii, do Paryża przybył zaś w 1961 roku? Kogo to w ogóle może interesować? Dogmaty i aksjomaty; ich egzegeza i apologia – to zwyczajowe

Demokratyczna, red. A. Gwóźdź, Kielce 1992; *Kognitywna teoria filmu*, red. J. Ostaszewski, Kraków 1999; A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2007.

² Zob. N. Carroll, *The Strange Case of Noël Carroll: A Conversation with the Controversial Philosopher*, „Senses of Cinema” 2001, nr 13; A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, tłum. M. Pabiś-Orzeszyna, A. Rejniak-Majewska, Warszawa 2012, s. 258.

³ Zob. S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Gdańsk 2010.

⁴ Zob. H. Wasson, *Siegfried Kracauer's Secret Business: A German Émigré and American Institutions of Film (1941–1947)*, http://arthemis.nt2.ca/sites/arthemis.nt2.ca/files/Wasson,%20H.%20GeographyOfTheory_Kracauer.pdf 2008 (dostęp: 19.12.2019).

⁵ Zob. S. Zielinski, *Archeologia mediów...*, s. 84.

współrzędne. Najpierw esej odkleja się od książki w punkcie ksero lub na szybie skanera, potem zaś, w ramach analizy zorientowanej na rekonstrukcję teoretycznych założeń, wyparowują z niego materialne warunki powstawania. Czy to ważne, gdzie, kiedy i kto to napisał? Kto przełożył? Zostaje treść, a raczej streszczenie.

Co ciekawe, ta – nieraz ostentacyjna – historyczna ignorancja w podejściu do materialnych uwarunkowań przeszłości filmoznawstwa przypominać może jedno: skłonność do myślenia o filmowych „arcydziełach” w oderwaniu od kulturowych warunków ich pojawiania się i funkcjonowania, a więc tak silnie od co najmniej dekady krytykowaną tendencję do skupiania się na filmowym tekście bez zważania na kontekst jego powstania i funkcjonowania⁶. I rzeczywiście trzeba przyznać, że ograniczanie analizy *Siódmej pieczęci* (1957) Ingmara Bergmana do dekodowania ponadczasowych prawd ukrytych w tym filmie tak samo nas zubaża, jak czytanie *Filmu jako sztuki* Rudolfa Arnheima bez uwzględnienia fascynującej biografii autora oraz transatlantyckich losów jego książki⁷.

Niezależnie od tego, czy myślimy o filmach, czy o monografiach im poświęconych, opróżnione z historii teksty przyjmują częstokroć posągowe pozy. Można wtedy przed nimi co najwyżej paść na kolana i bezkrytycznie się w nie wpatrywać, recytować „poglądy” lub w ogóle je ignorować w akcie narcystycznego *désintéressement*. A to tylko stracone okazje na prawdziwie fascynującą interakcję. Wniosek jest jeden – bez względu na to, czy mowa o pewnym filozofującym filmie Carla Theodora Dreyera z 1928 roku, czy o Wielkiej Syntagmatyce Christiana Metz, myślenie o nich jak o sterylnych przedmiotach egzegezy to nic innego jak przymusowa sterylizacja. Jakie są jednak przyczyny takiego stanu rzeczy?

Z jednej strony, czasem można wręcz odnieść wrażenie, że w kontekście opisywanej problematyki istnieją dwa istotne porządki filmoznawczej produkcji akademickiej: streszczenia filmowych fabuł oraz streszczenia zagranicznych teorii. W polskich warunkach czterdzieści, trzydzieści lat temu pejzaż taki można było tłumaczyć peerelowską kulturą niedoboru i reglamentowanym dostępem do dóbr intelektualnych, w tym do zagranicznej filmoznawczej literatury, a więc także potrzebą istnienia instytucji posłańca. Potem, w latach 90., w postmodernistycznym żywiole twórczego powtórzenia, ktoś zacytowałby *Prawodawców i tłumaczy* Zygmunta Baumana albo *Pierre'a Menarda, autora Don Kichota* Jorge Luisa Borgesa, przekonując, że oryginał siłą rzeczy fluktuuje wraz z każdym

⁶ Zob. M. Adamczak, *Konstruując Alfredów Hitchcocków*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68.

⁷ Zob. N. Alter, *Screening Out Sound: Arnheim and Cinema's Silence*, [w:] *Arnheim for Film and Media Studies*, ed. S. Higgins, London 2010.

odczytaniem i w tym tkwi jego wartość⁸. Dziś już nieco trudniej znaleźć alibi dla ahistorycznego i częstokroć bezkrytycznego referowania tak zwanych „zachodnich teorii”. Repetycyjną praktykę prędko można bowiem zinterpretować jako symptom postkolonialnej traumy peryferyjnych kultur akademickich.

Z drugiej strony pojawia się problem, który dotyczy w szczególności tak zwanej profesjonalnej historiografii. Sama w sobie zdaje się ona niechętna teoretycznej autorefleksji, będącej konieczną składową rozważań na temat własnej przeszłości i zakorzenienia w materialnych oraz intelektualnych – często po prostu ideologicznych – kontekstach. Z punktu widzenia moich rozważań owa „teoriofobia” jest szczególnie istotna, gdyż pozwala zrozumieć łatwość, z jaką zaakceptowany został mityczny obraz „zwrotu historycznego” oraz Nowej Historii Filmu i Nowej Historii Kina, o którym będą pisał w części drugiej.

b) Teoriofobia historiografii i jej przewycięzanie

Historia to nie fabryka, w której wytwarza się jakąś Wielką Teorię, przypominającą odrzutowca Concorde na globalnym niebie. Nie jest też linią produkcyjną, z której schodzą serie teorii małych. W końcu nie jest również gigantyczną stacją eksperymentalną, w której teorie wyprodukowane za granicą mogą być „przymierzone”, „testowane” i „zatwierdzone”

E. P. Thompson w polemice z Louisem Althusserem

Teoria to tlen, którego potrzebuje każda historia

André Gaudreault w polemice z Jeanem Mitrym

Nawet pobieżny ogląd głównego nurtu publikacji filmoznawczych skłania do podejrzeń, iż mało kogo interesuje systematyczne badanie tego, jak – biorąc pod uwagę zmienne geograficzne, kulturowe oraz złożone konteksty instytucjonalne i biograficzne – przez ostatnie sto lat badano historię kina. Co znamienne, do dziś nie powstało żadne metodyczne opracowanie tego tematu. Być może dlatego, że z pewnego punktu widzenia mogłoby ono zostać zaklasyfikowane jako jałowe teoretyzowanie na mało interesujący temat. Ktoś mógłby też powiedzieć, że badacze kina powinni się raczej zajmować kinem, a nie samymi sobą. Pytanie, jakie należałoby zadać, brzmi zatem: czy historyczna autorefleksja filmoznawstwa jest potrzebna i w jaki sposób zdołałaby ona umknąć zarzutom o niewiele

⁸ Zob. w tym kontekście uwagi na temat miejsca autorskiej intencji w procesie kopiowania: D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja...*, s. 148–156.

wnoszącą narcystyczną spekulację? Skąd jednak wynika ta obawa o złe skutki zainfekowania historii teorią?

Kiedy mowa o milczeniu w kwestii historii historiografii filmowej, w polskim kontekście interesującym wyjątkiem jest antologia *Polskie piśmiennictwo filmowe* pod redakcją Piotra Zwierzchowskiego i Barbary Gizy, poświęcona analizom historycznych poetyk pisania o kinie⁹. Tom ten niewątpliwie zwraca uwagę na fakt, że nie tylko filmy mają swoje historie, ale również ci, którzy o nich się wypowiadali. A jednak należy zauważyć, że zawarte w nim eseje – jakkolwiek niezwykle wartościowe – z reguły identyfikują „piśmiennictwo” z filmową krytyką zorientowaną na repertuar, relatywnie rzecz ujmując, obecny. Czytamy więc na przykład – skądinąd bardzo interesujący – artykuł Marcina Marona o tym, co Konrad Eberhardt pisał o filmach sobie współczesnych, brakuje natomiast refleksji na temat tego, jak o Mélièsie pisał Jerzy Toeplitz. Autorzy i autorki antologii na ogół bardziej zainteresowani są prasową recepcją filmów niż analizą dyskursywnego i materialnego zaplecza, które tę recepcję umożliwiał. Podkreślam – nic w tym złego. Z pewnością jednak nie są to próby systematycznego zbadania realnych warunków wytwarzania wiedzy o przeszłości kina.

Z nieco innego względu, gdy piszę o względnej nieobecności historiograficznej autorefleksji, nie mam na myśli publikacji, które poszczególne ośrodki akademickie wydają w ramach partykularnej polityki historycznej. Opracowania takie są niewątpliwie cennym źródłem informacji, siłą rzeczy jednak nie zawierają w sobie pewnej dozy podejrzliwości, tak nieodzownej przy analizie instytucjonalnej przeszłości akademii¹⁰. Jeszcze innym gatunkiem pisarstwa historycznego jest zbiór autobiograficznych esejów *Pamięć kina* pod redakcją Andrzeja Gwoźdźcia i Barbary Kity¹¹. Sądzę, że można je potraktować jako rodzaj źródeł „historii mówionej”, stanowiących punkt wyjścia dla dalszych, bardziej systematycznych refleksji, prowadzonych już nie tyle w temacie „pamięci kina”, ile „pamięci filmoznawstwa”.

Niemniej należy zauważyć, że na ogół historycy i historyczki filmu niechętnie piszą o meandrach metodologii i genealogii własnej praktyki badawczej, a jeśli to czynią, ich refleksje łądzą na ogół w rytualnych – często nieczytanych – wstępach, przypisach, ewentualnie na marginesach głównego wywodu. Trzeba jednak podkreślić, że nie są w swoim

⁹ Zob. *Polskie piśmiennictwo filmowe*, red. P. Zwierzchowski, B. Giza, Bydgoszcz 2013.

¹⁰ Zob. E. Nurczyńska-Fidelska, *Z dziejów Zakładu Mediów i Kultury Audiowizualnej (d. Zakładu Wiedzy o Filmie) Uniwersytetu Łódzkiego*, Łódź 2000; B. Lewicki, E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, *Wiesz, jak jest. Szkic monograficzny*. Bolesław Włodzimierz Lewicki – Bibliografia, Łódź 2012.

¹¹ Zob. *Pamięć kina*, red. A. Gwoźdź, B. Kita, Katowice 2013.

podejściu odosobnieni – alergia na zaawansowaną autorefleksję to znak rozpoznawczy dużej części historyków zajmujących się przede wszystkim faktografią historii politycznej. W swojej ostatniej książce Ewa Domańska przywołuje – co ciekawe, sformułowaną niemal trzydzieści lat temu – opinię Jerzego Serczyka na temat *Teorii wiedzy historycznej* Jerzego Topolskiego¹². Serczyk wystawia Topolskiemu niską ocenę, prognozując ponadto, jak relacjonuje Domańska, że:

historycy przyjmą tę ważną pracę niechętnie lub obojętnie. Jednym z wymienianych przez niego [Serczyka – M.P.-O.] powodów był hermetyczny język, którym posługiwał się poznański badacz, w niektórych fragmentach przypominający charakterystyczny dla „czystej” metodologii język zbliżony do matematyki; drugim zaś było oderwanie prowadzonych tam rozważań od praktyki badawczej historyków¹³.

Za podobny wyraz postrzegania historiografii jako dyscypliny o antyteoretycznej naturze – raczej sceptycznej nie tylko wobec rozmaitych teoretycznych nowinek, ale ogólnie w stosunku do systematycznych prób krytycznej autorefleksji – może posłużyć *Recenzja dorobku naukowego doktora Jana Sowy* autorstwa Andrzeja Chwalby, dotycząca w głównej mierze książki *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*¹⁴. Chwalba zarzuca Sowie błędy faktograficzne, ignorancję i nieznajomość najnowszych opracowań, przede wszystkim jednak krytykuje – rzekomo nieobecne u „historyków zawodowych”, jak ich nazywa – dokrajanie historycznej materii do gotowych założeń o charakterze czysto teoretycznym.

Swój miażdżący, zdawać by się mogło, wywód Chwalba kończy zaskakującą puentą: „Szczęśliwie dla autora książka habilitacyjna nie jest z zakresu historii, gdyż jej ocena mogła być tylko negatywna. Ponieważ jest z zakresu kulturoznawstwa jej zalety przeważają nad jej słabościami”¹⁵. Teoretycy – a więc dyletanci – zasługują na taryfę ulgową: „kulturoznawcy można wybaczyć tę grę faktami i teoriami”¹⁶. Zarazem należy zauważyć, że Chwalba nie jest jedynym historykiem zbulwersowanym historycznym pisarstwem Sowy¹⁷. Aby natomiast dostrzec problem sporu stron, które

¹² Zob. J. Topolski, *Teoria wiedzy historycznej*, Poznań 1983.

¹³ E. Domańska, *Historia egzystencjalna*, Warszawa 2012, s. 161.

¹⁴ Zob. J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011.

¹⁵ A. Chwalba, *Recenzja dorobku naukowego doktora Jana Sowy*, <http://www.ck.gov.pl/images/PDF/Awans%20SowaJan/za14.pdf> (dostęp: 6.05.2016).

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Zob. S. Adamkiewicz, *Banialuki Pana Sowy*, <https://histmag.org/Banialuki-Pana-Sowy-8713> (dostęp: 19.12.2019).

poruszają się w kompletnie odmiennych paradygmatach, warto zapoznać się z metodologicznymi uwagami samego autora oraz pochlebnymi recenzjami jego książki¹⁸.

Widoczny tutaj krytyczny – być może nawet protekcyjny – stosunek historiograficznych „profesjonalistów” do teoretyzujących „nuworyszy” nie jest polską specjalnością. Żeby poczuć temperaturę debaty i zrozumieć jej wagę, można przywołać dyskusję Arthura Marwicka z Alanem Munsloem na temat czwartego wydania znanej anty-postmodernistycznej książki Marwicka *The New Nature of History: Knowledge, Evidence, Language*. Marwick, krytykując przeteoretyzowanie tak zwanego „zwrotu narratystycznego”, twierdzi w niej między innymi, że:

filozofowie ze względu na swoje aprioryczne podejście, sztywne konwencje i hermetyczny język, ale też przez brak doświadczenia praktycznego mają olbrzymie trudności w zrozumieniu, na czym polega praca historyków¹⁹.

Nie pozostając dłużnym, reprezentujący filozofów Munsloew zrecenzował książkę Marwicka w prestiżowym piśmie „History in Focus” jako przejaw „rekonstrukcjonizmu”, a więc naiwnej wiary w moc obiektywnego rekonstruowania przeszłości²⁰. W odpowiedzi na te zarzuty – i *de facto* kończąc rozmowę – Marwick konstatował, że konstruktywiści w rodzaju Keitha Jenkinsa, Haydena White’a czy właśnie Munsloewa „[...] nigdy nie praktykowali poważnej historii, nie posiadają więc żadnych kwalifikacji, aby mówić, co historycy czynią lub powinni czynić”²¹.

Debata Marwicka z Munsloem jest dla mnie szczególnie istotna, gdyż przywołuje ją również Richard Maltby, pisząc o „zwrocie historycznym” oraz o Nowej Historii Kina. W eseju *How Can Cinema History Matter More* zwraca on uwagę na intrygujące *désintéressment*, a czasem nawet wrogość,

¹⁸ Zob. J. Sowa, *Fantomowe ciało króla...*, s. 28–30; Ł. Biskupski, *Projekt materialistyczno-fantazmatycznej krytyki historii Polski*, „Przegląd Humanistyczny”, 2012, nr 6; P. Czaplinski, *Recenzja rozprawy habilitacyjnej dra Jana Sowy „Fantomowe ciało króla”. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą oraz opinia na temat całościowego dorobku*, <http://www.ck.gov.pl/images/PDF/Awanse?SowaJan/za15.pdf> (dostęp: 6.05.2016); A. Zeidler-Janiszewska, *Recenzja monografii habilitacyjnej „Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą” oraz pozostałego dorobku Jana Sowy po doktoracie*, <http://www.ck.gov.pl/images/PDF/Awanse?SowaJan/za13.pdf> (dostęp: 6.05.2016).

¹⁹ A. Marwick, *The New Nature of History: Knowledge, Evidence, Language*, London 2001, s. X.

²⁰ Zob. A. Munsloew, *Book Review: The New Nature of History: Knowledge, Evidence, Language*, „History in Focus” 2001, nr 2.

²¹ A. Marwick, *Author’s Response to a Review by Alan Munsloew [of Arthur Marwick, The New Nature of History: Knowledge, Evidence, Language, London 2001]*, „History in Focus” 2001, nr 2.

jaką współczesna historia filmu obdarza metahistoryczne (auto)refleksje spod znaku White'a czy właśnie Munsłowa²². Rzeczywiście, sprawa jest co najmniej interesująca. Maltby cytuje na przykład Sumiko Higashi – redaktorkę wspomnianego przeze mnie we *Wstępie* specjalnego wydania „Cinema Journal” – która w marwickowskim stylu, jak zauważa Maltby, wzywa filmoznawców do robienia „porządnej historii”²³. Co więcej, śmiało przekonuje, że:

historycy, którzy zaczynali swoje akademickie kariery jako teoretycy, nadal posługują się dedukcją (sic! – dop. M.P.-O.) i w zetknięciu z rozproszoną historyczną sprawczością reifikują kino, jego aparaty, narrację, dyskursy oraz teksty. Historycy kulturowi nie znajdują się pod tak silnym wpływem teorii (w istocie, niektórzy z nich silnie się jej opierają lub są wręcz wrogo wobec niej nastawieni), nie posługują się hermetycznym językiem, a dzięki wysunięciu na plan pierwszy historycznych aktorów, zakładają też możliwość ludzkiej sprawczości²⁴.

Opinie Higashi mogą wydawać się frapujące z różnych względów. Na przykład David Bordwell – w bardzo krytycznym artykule poświęconym rzeczonemu numerowi „Cinema Journal”, a wcześniej w książce *On The History of Film Style* – właśnie historykom zorientowanym kulturowo zarzuca nadmierne teoretyzowanie i redukowanie historycznej różnorodności do jednej determinanty kulturowej lub społecznej, a więc nieprzychylnie rozumiany – no właśnie – „kulturalizm”²⁵. Ponadto, zdaniem Maltby'ego, okazywana przez Higashi niechęć do teorii zaskakuje szczególnie, jeśli pamiętamy o wpływie, jaki myśl strukturalistyczna i poststrukturalistyczna wywarły na akademickie filmoznawstwo. Można by było wszak oczekiwać, że nie tylko analiza i teoria, ale również filmowa historiografia nasiąknie poststrukturalistycznym zwątpieniem w przezroczystość figury badacza. Tak się natomiast nie stało, czego dowodem może być choćby to, że – jak zauważa Maltby w innym tekście – poglądy Roberta C. Allena i Douglasa Gomery'ego ze znanej publikacji *Film History: Theory and Practice* również dobrze mogłyby zostać wypowiedziane przez Leopolda Rankego na początku XIX wieku²⁶. Przypomnijmy natomiast, że to właśnie

²² Zob. R. Maltby, *How Can Cinema History Matter More?*, <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/22/board-richard-maltby.html> (dostęp: 19.12.2019). Esej ten jest rozszerzoną wersją cytowanego już przeze mnie tekstu *On the Prospect of Writing Cinema History from Below*.

²³ S. Higashi, *Introduction*. In *Focus: Film History, or a Baedeker Guide to the Historical Turn*, „Cinema Journal” 2004, nr 44, s. 95.

²⁴ Tamże, s. 95.

²⁵ Zob. D. Bordwell, *On The History of Film Style...*, s. 139–157; tenże, *Film and the Historical Return*, <http://www.davidbordwell.net/essays/return.php> (dostęp: 19.12.2019).

²⁶ Zob. R. Maltby, *On the Prospect of Writing Cinema History from Below...*, s. 76.

dewiza Rankego, aby w pracy historyka po prostu odkrywać, jak było naprawdę (*wie es eigentlich gewesen*), stanowi jeden z głównych celów ataków postmodernistycznych narratywistów²⁷.

Maltby sugeruje jednak, aby pomyśleć o tej sytuacji niejako odwrotnie. Otóż jego zdaniem to właśnie wszechobecność „praktycznego postmodernizmu”, jak go nazywa, w filmowych analizach lat 60. i 70. spowodowała reaktywny odwrót od teorii w stronę Kuhnowskiej „normalnej nauki”. Archiwa dały schronienie tym, którzy nie chcieli już dłużej badać „podmiotu ideologii”, woleli natomiast, jak to ujął cytowany przez Maltby’ego Jeffrey Klenotic, „zakasać rękawy” i zabrać się do prawdziwej pracy przy źródłach²⁸.

Istotnie – przesycenie lingwistyką w różnych jej odmianach (od Ferdinanda de Saussure’a przez Metza do Jacques’a Lacana) mogło spowodować, że zwrot, *nomen omen*, lingwistyczny, proklamowany przez Haydena White’a w „historiografii profesjonalnej”, nie przyjął się na gruncie historiografii filmowej. Ktoś mógłby więc powiedzieć, że nie tylko profesjonalści od historii politycznej, ale również i historycy oraz historyczki filmu mają ważniejsze rzeczy do zrobienia. Teoria i badanie własnych korzeni mogą poczekać, co innego film. Dosłownie nie pozwala on przecież na badawczą zwłokę i powolne przechodzenie od teorii do praktyki – w końcu *nitrate won’t wait*²⁹.

Wyjaśnienie Maltby’ego brzmi w dużej mierze przekonująco. Co więcej, warto nadmienić, że cytowana w motcie tej części moich rozważań zdecydowanie antyteoretyczna wypowiedź E. P. Thompsona, jednego z najważniejszych marksistowskich historyków, pochodzi z jego głośnej książki *The Poverty of Theory: or an Orrery of Errors* [Nędza teorii albo planetarium błędów] z 1978 roku (chronologiczna zbieżność z kongresem w Brighton jest tu co najmniej ciekawa). Esej ten był gwałtowną diatrybą

²⁷ Zob. A. Munslow, *The Routledge Companion to Historical Studies*, New York 2006, s. 107–109; 216–218.

²⁸ Zob. J. Klenotic, *The Place of Rhetoric in „New” Film Historiography: The Discourse of Corrective Revisionism*, „Film History”, 1994, nr 6, s. 51.

²⁹ *Nitrate won’t wait*, czyli „taśma nie zaczeka”, to hasło wymyślone w latach 60. przez amerykańskich archiwistów i archiwistki filmowe. Kampania z nim związana miała nagłośnić problem niedostatecznego wsparcia finansowego dla instytucji zajmujących się zachowaniem dziedzictwa filmowego. Hasło nawiązywało do krótkiego życia taśmy nitrocelulozowej, która – niekonserwowana – bezpowrotnie niszczy po około sześćdziesięciu latach. Zdaniem Thomasa Elsaessera świadomość tych fizycznych procesów była jednym z impulsów, które doprowadziły do zacieśnienia współpracy między archiwami filmowymi i filmoznawcami, czego rezultatem był między innymi osławiony 34. Kongres Międzynarodowego Stowarzyszenia Archiwów Filmowych w Brighton w 1978 roku. Na ten temat zob. A. Slide, *Nitrate Won’t Wait: A History of Film Preservation in the United States*, London 2000.

przeciwko strukturalnemu marksizmowi spod znaku Louisa Althussera, który dość radykalnie instrumentalizował materię przeszłości. Jak natomiast wiadomo, ten sam Althusser (wraz z Rolandem Barthes'em, Lacanem i de Saussure'em) zainspirował Davida Bordwella i Nöela Carrola do ukucia akronimu SLAB, odnoszącego się do nazwisk czwórki francuskich teoretyków, stanowiącego symboliczny cel krytyki spekulatywnych odcieni filmoznawstwa (od psychoanalizy do wspomnianego kulturalizmu).

Warto jednak zwrócić uwagę na nieco odrębny przypadek, którym są polskie badania nad relacją historii i kina. W tym kontekście niezwykle ciekawy jest fakt, że postaci takie jak Frank Ankersmit czy Hayden White oraz powiązany z nimi korelat idei i pojęć (od narratywizmu do historiofotii) znalazł swoje stałe miejsce w refleksjach dotyczących historii w filmie³⁰. Doświadczamy tu intrygującego paradoksu. Można odnieść wrażenie, że historycy i historyczki zajmujący się kinem w dużej mierze zaakceptowali narratywistyczną krytykę tak zwanej „tradycyjnej historiografii”. Stało się to jednak przede wszystkim w ramach pracy nad rehabilitacją filmowych reprezentacji historii jako równoprawnych – wobec na przykład akademickiej historiografii – sposobów organizacji wiedzy o przeszłości³¹.

Doskonałym przykładem takiej pracy jest monografia Nataszy Korczarowskiej-Różyckiej *Inne spojrzenie. Wyobrażenia historii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Jana Jakuba Kolskiego, Filipa Bajona i Anny Jadowskiej – studium przypadków*, w szczególności zaś świetna analiza filmu *Generał. Zamach na Gibraltarze*³². Zdaniem Korczarowskiej w filmie tym doskonale widać, jak poprzez rewizjonistyczną polifonię – nie tylko źródeł i opinii, ale też poetyk oraz form (od słowa do obrazu) – dokonuje się dekonstrukcja tradycyjnego dyskursu historiograficznego, wpisująca się w metateoretyczne rozważania White'a, Ankersmita czy Roberta Rosenstone'a.

Przykład książki Korczarowskiej-Różyckiej każe podejrzewać, że postmodernistyczny narratywizm w podejściu do historii nie zawsze jest przez filmoznawców odrzucany. Z drugiej strony, ostrze krytyki „tradycyjnego dyskursu faktualnego”, dominującego w historii politycznej, zaskakująco nieczęsto kierowane jest w stronę własnej filmoznawczej praktyki badawczej, a więc wobec refleksji nad sposobami pisania o przeszłości

³⁰ Zob. *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008; M. Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem...*; P. Witek, *Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005; *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, red. P. Witek, M. Mazur, E. Solska, Lublin 2011.

³¹ Zob. P. Witek, *Film w badaniach historycznych*, „Klio” 2012, nr 1.

³² N. Korczarowska-Różycka, *Inne spojrzenie. Wyobrażenia historii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Jana Jakuba Kolskiego, Filipa Bajona i Anny Jadowskiej – studium przypadków*, Łódź 2013, s. 273–324.

filmu. Epistemologiczny sceptycyzm i metodologiczna autorefleksyjność zwrotu lingwistycznego wpłynęły na badanie historii w filmach, ale nie spowodowały rewizji metod badawczych historii kina. Należy więc zapytać, czy alergią na teorię autorefleksji oraz powiązana z nią amnezja dotycząca perypetii dyscypliny nie posiadają innych – niż zrozumiała niechęć do SLAB – źródeł.

Jedną z hipotez, które warto tu sformułować, zakłada, że „teoriofobia” często bywa elementem retorycznego kamuflażu skrywającego realne zaplecze wiedzy o przeszłości, a więc to, co Michel de Certeau nazywał „operacją historiograficzną”³³. Ostatecznie przecież ujawnianie dyskursywnych i materialnych warunków akademickiej produkcji nie musi odbywać się pod egidą postmodernizmu czy różnych odmian socjologii wiedzy. Wręcz przeciwnie: nadal będąca *en vogue* teoria ANT Bruno Latoura i powiązana z nią „etnografia laboratorium” bywają nazywane neopozytywizmem, a zorientowane są właśnie na pieczołowite śledzenie powiązań, które umożliwiają działanie – także w ramach rozmaitych instytucji (jak choćby akademie). Wydaje się zatem, że niechęć do przyglądania się własnej praktyce badawczej oraz jej przeszłości nie musi wynikać ze strachu przed mieliznami teorii SLAB.

Dociekliwi czytelnicy, którzy sięgną po cytowanego przez Maltby’ego Klenotica – do tekstu o znamienym tytule *The Place of Rhetoric in „New” Film Historiography: The Discourse of Corrective Revisionism* [Funkcja retoryki w „nowej” filmowej historiografii: dyskurs korekcyjnego rewizjonizmu] – prędko zorientują się, że owego „zakasania rękawów” autor nie traktuje afirmatywnie³⁴. Przejście filmoznawców na stronę empiryzmu i „normalnej nauki” Klenotic opisuje zgoła inaczej – właśnie jako chwyt retoryczny, stosowany przez badaczy identyfikowanych ze „zwrotem historycznym” i Nową Historią Filmu, którzy w ten sposób budują swoją pozycję we właściwym polu produkcji.

W swoim tekście Klenotic polemizuje z zamaskowaną retoryką wspomnianej już wpływowej publikacji *Film History: Theory and Practice*. Zdaniem Klenotica jej autorzy, Robert C. Allen i Douglas Gomery, starali się poniekąd sfabrykować iluzję, iż rewizjonistycznie nastawieni historycy – do których sami się zaliczają – jedynie badają źródła, przemawiają w imieniu bezosobowej nauki i unieważniają tym samym współzależną własną pozycję enuncjatywną. Klenotic ma chyba sporo racji, gdyż rzeczywiście najczęstszą linią ataku, jaki Allen i Gomery przypuszczają na tak zwaną „tradycyjną historiografię” (nota bene: ich ulubionym oponentem jest Robert Grau i książka *Theatre of Science* z 1914 roku), jest ujawnianie

³³ Zob. M. de Certeau, *L’operation historique*, [w:] tegoż, *L’Ecriture de l’histoire*, Paris 1975.

³⁴ J. Klenotic, *The Place of Rhetoric in „New” Film Historiography...*

instytucjonalnego uwikłania autora i jego retorycznych strategii. W tym samym czasie retoryczny charakter oraz instytucjonalne warunki ich własnego dyskursu pozostają ukryte, a raczej przykryte – wizerunkiem „porządnej historii”. Takie unieważnianie partykularnych uwarunkowań miejsca, w którym produkuje się wiedzę (historycznych, geograficznych, etc.), to naturalnie zabieg charakterystyczny dla nowożytnej nauki spod znaku Kartezjusza. Pojawia się tu kontekst profesjonalizacji badań historycznych, który poruszę w drugiej części mojej pracy.

W tym miejscu warto jeszcze zauważyć, że przeciwko teoriofobii występują regularnie Tom Gunning i André Gaudreault, dla których istotnym punktem odniesienia jest w tym kontekście Hans-Georg Gadamer. W autorze *Prawdy i metody* widzą oni sojusznika w sporach z historiografią Terry’ego Ramsaye’a, Lewisa Jacobsa czy Jeana Mitry’ego, opartą ich zdaniem na nieświadomości uwikłania badacza we właściwy mu horyzont czasowego i przestrzennego usytuowania. Hermeneutyka jest tu niejako odtrutką na radosną niewiedzę – pozwala zrozumieć, że pisarstwo historyczne to przede wszystkim interpretacja przeszłości czyniona z pozycji zajmowanej w terażniejszości³⁵.

Wątek ten jest szczególnie ważny, jak się zdaje, dla Gaudreaulta, *nota bene* gruntownie wykształconego teoretyka literatury, który w swojej książce *Film and Attraction. From Kinematography to Cinema* – idąc zresztą, co deklaruje, śladem Jeana-Louisa Comollego, atakującego naiwnych historyków w serii artykułów pt. *Technique et idéologie*, opublikowanych w „Cahiers du Cinéma” w latach 1971–1972 – właśnie w specyficznej alergii tradycyjnych historyków na teorię i autorefleksję upatruje przyczyn rozmaitych ich błędów³⁶. Stąd poniekąd wynika jego teza – zaskakująca, jak na postać łączoną ze „zwrotem historycznym” – iż nowy impuls w kontekście badań nad wczesnym kinem „powinien być w swojej naturze bardziej teoretyczny niż historyczny (a więc teoria filmu lub teoria historii filmu raczej niż historiografia)”³⁷. W powyższym kontekście należy też rozumieć pochodzące z jego książki motto tej części moich wywodów: „Teoria to tlen, którego potrzebuje każda historia”³⁸. Nie jest to jednak teoria rozumiana jako spekulacja spod znaku Althussera i SLAB, ale ujmowana jako świadomość partykularności miejsca i języka, w którym produkowana jest wiedza o przeszłości.

³⁵ Zob. A. Gaudreault, T. Gunning, *Early Cinema as a Challenge to Film History*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded...*, s. 336–337; A. Gaudreault, *Film and Attraction...*, s. 25–27, 36–37.

³⁶ Zob. A. Gaudreault, *Film and Attraction...*, s. 11–13.

³⁷ Tamże, s. 101.

³⁸ Tamże, s. 10.

c) Lokalizowanie teorii i historii

Z podobnych do moich założeń wychodzi Michael Sicinski, który w recenzji antologii *Inventing Film Studies* pod redakcją Lee Grievesona i Haidee Wasson zauważa, że w odróżnieniu od dyscyplin o ugruntowanej pozycji akademickiej filmoznawcy do niedawna nie podejmowali się przemyślenia własnej instytucjonalnej historii. Zdaniem Sicinskiego *Inventing Film Studies* to publikacja odpowiadająca na ten brak – będąca „materialistyczną korektą idealistycznych tendencji” w pisaniu o historii filmoznawstwa³⁹. Filmoznawstwa anglosaskiego – należałoby dodać. Pewien etnocentryzm tej perspektywy zauważa Dudley Andrew w znakomitym skądinąd eseju *The Core and the Flow of Film Studies*. Znamienny jednak jest fakt, iż gdy w tym samym artykule Andrew rekonstruuje pejzaż filmoznawstwa japońskiego, to wśród przywołanych źródeł bibliograficznych znajdziemy jedynie stronę internetową stowarzyszenia REPRO oraz prywatne rozmowy z – afiliowanymi w USA i Kanadzie – Aaronem Gerowem i Mitsuyo Wada-Marciano⁴⁰.

Niemniej, spoglądając wstecz o ponad dekadę po pojawieniu się *Inventing Film Studies*, można dostrzec pewne oznaki zmian. W 2007 roku, jeszcze przed publikacją tomu Grievesona i Wasson, ukazała się monografia Dany Polana *Scenes of Instruction: The Beginnings of the U.S. Study of Film*, rekonstruuująca instytucjonalne ścieżki amerykańskiego filmoznawstwa od 1915 do 1937 roku. Również w 2007 roku turyńskie Museo Nazionale del Cinema uruchomiło Permanentne Seminarium Historii Teorii Filmu, zaś od 2010 roku na Uniwersytecie Concordia w Montrealu działa prowadzony przez Martina Lefebvre’a Advanced Research Team on the History and Epistemology of Moving Image Studies (ARTHEMIS). Globalny zasięg ARTHEMIS (zespół organizuje cykliczne międzynarodowe konferencje) oraz jego instytucjonalne umocowanie sugerować mogą, że (auto)refleksja filmoznawstwa jako dyscypliny o skomplikowanej historii przestaje być prowadzona na marginesach polityki historycznej poszczególnych ośrodków.

Nieprzypadkowo to właśnie historycy kojarzeni ze „zwrotem historycznym”, na przykład Tom Gunning czy André Gaudreault, zachęcają, abyśmy wczytywali się w to, jak o kinie pisano sto lat temu. Przekonują jednak, że sztuką nie jest referowanie teorii Béli Balázsa czy poglądów

³⁹ Zob. M. Sicinski, *Inventing Film Studies*, „International Journal of Communication” 2010, nr 4, s. 607; *Inventing Film Studies: A Genealogy of Studying Cinema*, eds L. Grieveson, H. Wasson, London 2008.

⁴⁰ D. Andrew, *The Core and the Flow of Film Studies*, „Critical Inquiry” 2009, nr 4, s. 885–887.

Georges'a Mélièsa, ale odtwarzanie zniuansowanego układu kulturowych sił, w którym autorzy ci funkcjonowali⁴¹. Dobrym przykładem takiego lokalizowania „pierwszych teorii filmu” jest wspomniany już artykuł Haidee Wasson na temat związków Siegfrieda Kracauera z nowojorskim Museum of Modern Art, jak również świetna antologia *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, zbierająca przekłady tekstów Epsteina i komentarze lokalizujące jego pomysły w rozmaitych kontekstach materialnych oraz intelektualnych⁴².

Na polskim gruncie przykładem takiego uhistoryczniania teorii oraz dowodem, że warto to robić, jest sposób, w jaki Kracauera – i nie tylko jego – czyta Tomasz Majewski. W *Dialektycznych feeriach* wiąże on *Teorię filmu* z grozą Zagłady i tułaczą biografią samego autora. Ucieczka z Europy, irracjonalne ocalenie, długi proces powstawania książki oraz zawile relacje i dyskusje Kracauera z Theodorem Adorno – dostrzeżenie tych wątków poza ich zwyczajowym umiejscowieniem (np. kapsułką pt. „życie i twórczość”) pozwala zrozumieć nie tylko filozoficzną doniosłość *Teorii filmu*, ale też wielość i przygodność sił, które wpłynęły na jej ostateczny kształt⁴³. Tym samym Majewski wyciąga Kracauera ze świata streszczeń, w którym przez lata funkcjonował jako naiwny realista. Zdecydowanie lepiej pasuje tu określenie, którego użył w eseju – *nota bene* krytycznym – Adorno, pisząc o Kracauerze jako o „realiście niezwykłym” (*curious realist*)⁴⁴.

Nieco inaczej sytuacja przedstawia się, jeśli chodzi o historiografię. Wprawdzie w ciągu ostatnich czterdziestu lat można zaobserwować znaczący przyływ zarówno w badaniach nad przeszłością kina, jak i w sferze opracowań ich *stricte* metodologicznego zaplecza⁴⁵, to jednak tej deklarytywnej świadomości w zakresie rozmaitych trendów – od Nowej Historii Filmu do (an)archeologii mediów – wydaje się towarzyszyć milczenie na temat zniuansowanej genealogii różnych momentów własnej dyscypliny. Ciekawą hipotezę stawia w tym kontekście Philippe Gauthier, będący – obok François Albery i wspomnianego Lefebvre'a – jednym z ciekawszych badaczy przeszłości historiografii filmowej. W eseju *L'histoire amateur et l'histoire universitaire: paradigmes de l'historiographie du cinéma* przekonywał,

⁴¹ Zob. T. Gunning, *Przed filmem dokumentalnym. Wczesne filmy nonfiction i estetyka „widoku”*, tłum. J. Dąbrowski, [w:] *KINtop. Antologia wczesnego kina*, red. A. Dębski, M. Loiperdinger, Wrocław 2016; A. Gaudreault, *Film and Attraction...*

⁴² Zob. H. Wasson, *Siegfried Kracauer's Secret Business: A German Émigré and American Institutions of Film (1941–1947)...*; *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, eds S. Keller, J. Paul, Amsterdam 2012.

⁴³ Zob. T. Majewski, *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Łódź 2011, s. 351–371.

⁴⁴ Zob. T. Adorno, *The Curious Realist*, „New German Critique” 1991, nr 54.

⁴⁵ Zob. Ł. Biskupski, *Od ciekawostki do dyscypliny. Historia teorii badań nad wczesnym kinem*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68.

że „względna nieobecność historycznych opracowań różnych dyskursów historiografii filmowej wynika przede wszystkim z faktu, iż badacze zaadaptowali skróconą, choć bardzo wygodną, wersję historii historii kina”⁴⁶. Gauthier stanowczo krytykuje sposób, w jaki większość historyków i historyczek kina opisuje własną pozycję enuncjatywną. Obecnie dominująca narracja opiera się, jego zdaniem, na „mieście Brighton” i opozycji Nowa Historia Filmu *vs* „tradycyjna historiografia”. Wzajemne przeciwstawianie tych dwóch formacji jako następujących po sobie pokoleń przemycia uproszczony obraz metodologicznego postępu i Gauthier słusznie podważa mało subtelny teleologiczny schemat, który się za nim kryje.

Opowieść o tym, jak „zwrot historyczny” zwyciężył „tradycyjną historiografię”, niewiele mówi o przeszłości, kreuje natomiast wygodne wyobrażenie terażniejszości jako czasu, w którym uprawia się wspomnianą już „porządną historiografię”. Tymczasem, jeśli jesteśmy w stanie wyciągnąć jakąś naukę z przemian, jakim w ciągu ostatnich trzydziestu lat podlegało filmoznawstwo, to właśnie taką, że praca historyka kina – czy też ogólniej: badacza – nie powinna polegać na budowaniu uproszczonego obrazu przeszłości. Przeciwnie: celem jest otworzyć się na przedmiot dociekań, czyli pozwolić wybrzmieć jego wewnętrznym sprzecznościom i wsłuchać się w wielość sił, które go kształtują. Niezależnie od tego, czy mowa o kinie i jego historii, czy też o historii filmowej historiografii, impulsem, który wprawia w ruch niemal wszystkie „nowe historie”, jest chęć przywrócenia zjawiskom ich historycznej specyfiki oraz obcości.

Podkreślając wagę warunków wytwarzania wiedzy, Gauthier powołuje się na wspomnianego Michela de Certeau i jego szczególną wrażliwość na maskowanie miejsc, z których wypowiada się historyk. Cytuje też mediewistę Hervégo Martina, przekonującego, że lekcja z de Certeau jest w swojej istocie zarazem prosta i arcyważna:

[...] za każdym tekstem kryje się jakiś kontrakt. Może on dotyczyć uznanego i dobrze opłacanego historiografa albo wymagań stawianych przez przełożonego czy też przez grupę badawczą, która poszukuje uznania; może też wynikać ze zobowiązań wobec wydawcy, jak również z oczekiwań, jakie stowarzyszenie historyków kieruje wobec swoich członków, pnących się po szczeblach kariery⁴⁷.

Szczególnie dobrze widać te wszystkie zależności na przykładzie dyskursu Nowej Historii Filmu i Nowej Historii Kina, którymi zajmę się w kolejnej części moich rozważań.

⁴⁶ P. Gauthier, *L'histoire amateur et l'histoire universitaire: paradigmes de l'historiographie du cinéma*, „Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies” 2011, nr 2–3, s. 90.

⁴⁷ Cyt. za: tamże, s. 94.

Część druga

Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina

1. Mitologie historiografii filmowej – fabularyzacja akademicka

Przechodząc od historii do natury, mit robi oszczędności: usuwa złożoność ludzkich działań, nadaje im prostotę esencji, likwiduje wszelką dialektykę, wszelkie wykroczenie poza bezpośrednią widzialność, organizuje świat bez sprzeczności, bo pozbawiony głębi, świat wystawiony na widok; mit ustanawia radosną jasność: rzeczy sprawiają wrażenie, że znaczą same przez się

Roland Barthes

To był najszczęśliwszy moment mojego życia

John Fell o 34. Kongresie FIAF, który odbył się w Brighton w 1978 roku

Przeszłość historiografii filmowej stanowi obecnie domenę mitu i domaga się pracy przywracającej świadomość różnorodności materialnych warunków wytwarzania wiedzy, ich ideologicznego zaplecza, wewnętrznych sprzeczności, konfliktów interesów, a w konsekwencji wielości miejsc, z których mówiono – i nadal się mówi – o kinie. Problem ten jest szczególnie dobrze widoczny w kontekście „zwrotu historycznego” oraz powiązanych z nim pojęć Nowej Historii Filmu i Nowej Historii Kina, które nierzadko instrumentalizowane są w kontekście rozmaitych polemik i partykularnych interesów. Główną linią zamaskowanego podziału wśród historyków kojarzonych z tymi kategoriami – jak również ze „zwrotem historycznym” – przebiega wzdłuż dialektycznego napięcia między kinofilskim otwarciem na paradoksy filmowej przeszłości a kartezjańską z ducha intencją ujednolicania.

a) Mit, czyli wyparowanie historii

*Mój synu, patrz,
przestrzeń czasu się stała*

Gurnemanz w *Parsifalu* Ryszarda Wagnera

Namysł nad historią filmowej historiografii w zasadzie niewiele się różni od innych dochodzeń w sprawach minionych. Jedną z zasad, które powinny organizować wszystkie takie badania, jest podejrzliwość wobec istniejących źródeł oraz rewizja rozpowszechnionych relacji. Przydać się też może umiejętność rozpoznania momentu, w którym wspomnieniom udaje się zakryć własny retoryczny charakter. Inaczej łatwo zgubić różnicę między pogmatwaną historią a uporządkowaną fabularną fikcją, a dzieje się tak, gdy czar opowieści czyni oczywistym to, co wątpliwe. Tym, co zostaje, jest wtedy mit jedności i pamięć szczęśliwych dni.

Zanim przejdę do właściwych rozważań, chciałbym – zważywszy na długą tradycję i wielość sposobów rozumienia mitu – sformułować pewne wprowadzające uwagi, które naświetlą interesujące mnie aspekty tego zjawiska. W kontekście refleksji o historiografii filmowej mit ciekawi mnie przede wszystkim jako narzędzie konceptualizowania przeszłości oraz zakorzenionego w niej doświadczenia. Relacje mitu i historii ujmuję więc z paru przenikających się perspektyw.

Z jednej strony, przydatne wydaje mi się zatem zrozumienie sposobu, w jaki mit przetwarza rzeczywistość historyczną, a ściślej – posługując się diagnozą Rolanda Barthesa – to, jak „rzeczy tracą w nim pamięć swego wytwarzania”¹. Zrozumienie specyficznej ahistoryczności mitycznych zdarzeń okaże się istotne w kontekście zmitologizowanego wizerunku Nowej Historii Filmu i Nowej Historii Kina oraz konferencji w Brighton, którą Philippe Gauthier określa „mitem założycielskim”².

Z drugiej strony, równie ważny jest dla mnie tryb, w którym mit wytwarza wizerunek swojego narratora, wymazując współrzędne jego pozycji enuncjacyjnej. W kontekście filmowej historiografii wybrzmienie problemów „niematerialności” figury historyka i kamuflażu miejsc, w których produkuje się wiedzę, posłuży między innymi do krytycznej dekonstrukcji toposów „rewizjonistycznej historii kina” i antykinofilskiej retoryki projektu Nowej Historii Kina, reprezentowanego przez Richarda

¹ R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 277.

² Zob. P. Gauthier, *The Brighton Congress and Traditional Film History as Founding Myths of the New Film History*, https://www.academia.edu/1795860/In_English_The_1978_Brighton_Congress_and_Traditional_Film_History_as_Founding_Myths_of_the_New_Film_History (dostęp: 19.12.2019).

Maltby'ego oraz środowisko badaczy skupionych wokół stowarzyszenia HoMER, a także do rekonstrukcji dialektycznych napięć, które w ciągu ostatnich czterdziestu lat wytwarzały różnorodność dyskursów historiografii filmowej (wbrew przekonaniu o metodologicznej jedności „nowej generacji historyków”, rzekomo zgodnie dystansujących się od „tradycyjnej historiografii”).

Przyjęte tu przeze mnie – zdecydowanie krytyczne – spojrzenie, które w moim mniemaniu upatruje przede wszystkim znamion oszustwa i redukcji, ma naturalnie wiele wspólnego z perspektywą Rolanda Barthesa. W jego *Mitologiach* szczególnie cenna wydaje mi się wielokrotnie powtarzana teza o „opróżnianiu świata z historii” jako naczelnym zasadzie działania mitu. Mity rozumiem więc przede wszystkim jako sprokurowane narracje, które umożliwiają nam rozumienie świata oraz naszego w nim miejsca za pomocą środków fabularnej konstrukcji wypowiedzi. Mity kreują wyobrażenie przeszłości jako opowieści o akcji jednolitej i samoistnie zrozumiałej. Przy tym kamuflują swój retoryczny oraz funkcjonalny charakter, a także partykularność miejsc, z których są opowiadane.

Jak zauważa Herbert Schnädelbach w artykule *Rozumieć coś, to rozumieć, jak to coś powstało. Wariacje na temat pewnej maksymy hermeneutycznej* poświęconym problematyce fabularnych interpretacji przeszłości: „Mity to nic innego jak z samej natury odczytywalne, a nie przez nas produkowane historie”³. Klasycznym przykładem uniwersalizacji i naturalizacji, o której tu mowa, jest cytowany przez niego znany ustęp z *Rozprawy o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi* Jana Jakuba Rousseau:

Człowieku! Skądkolwiek pochodzisz, jakiegokolwiek wyznajesz poglądy, słuchaj: oto są twoje dzieje, takie, jakimi je wyczytałem nie z kłamliwych ksiąg innych ludzi, ale – o ile wolno mi sądzić – z natury, która nigdy nie kłamie. Wszystko, co tu od niej pochodzi, będzie prawdą: błędem to tylko, co niechcący dodam od siebie⁴.

Realnie istniejący narrator – Rousseau – czyni się tu niewidzialnym, użyczając swoich ust naturze, co przypominać może swego rodzaju mediumiczność greckich rapsodów, których przedmiotową dyspozycję mentalną doskonale opisał Eric Havelock w *Przedmowie do Platona*⁵. Mit – podobnie jak Homerycki epos – zajmuje się wyjaśnianiem za pomocą opowiadania, które niejako samo się opowiada i w sposób bezpośredni wyraża głęboką strukturę rzeczywistości. Jest formą, w której udostępnia się

³ H. Schnädelbach, *Rozumieć coś, to rozumieć, jak to coś powstało*, [w:] tegoż, *Rozum i historia*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2001, s. 210.

⁴ J.-J. Rousseau, *Rozprawa o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi*, [w:] tegoż, *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*, tłum. H. Elzenberg, Warszawa 1956, s. 142.

⁵ Zob. E. Havelock, *Przedmowa do Platona*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2007.

wiedza o wyjątkowym charakterze, pochodząca „z natury, która nigdy nie kłamie” i przekraczająca rezultaty partykularnych badań historycznych.

Zdaniem Schnädelbacha specyficzna „autostylizacja historyka na mitologa”, która się stąd wywodzi, możliwa jest do wytropienia również u autorów zakorzenionych w rozmaitych dziedzinach: od Ryszarda Wagnera przez Oswalda Spenglera aż do Zygmunta Freuda, a nawet Teodora Adorno i Maxa Horkheimera⁶. Inną dobrą jej wykładnią jest dobitne stanowisko Nietzschego:

Można sobie wyobrazić dziejopisarstwo – pisał w *Niewczesnych rozważaniach* – nie mające w sobie ani źdźbła prawdy empirycznej, a mimo to w najwyższym stopniu zasługujące na miano obiektywizmu [...]. To, co przeszłość ma do powiedzenia – czytamy nieco dalej – jest zawsze orzeczeniem wyroczni: zrozumiecie ją tylko jako architekci przyszłości, jako mędrzy teraźniejszości⁷.

W podobnych założeniach i specyficznym stosunku do narracji historycznej ugruntowane jest również opisywane przez Barthesa, a zachodzące w pracy mitu nad przeszłością, przejście „od historii do natury”, które buduje obraz „świata bez sprzeczności” i wytwarza „radosną jasność”, w świetle której zjawiska „znaczą same przez się”⁸.

Relacja mitu i historii zaczyna się jeszcze bardziej komplikować, gdy ujawnione zostają jego uniwersalizujące roszczenia. W rzeczywistości nie zajmuje się on relacjonowaniem pogmatwanego przebiegu przeszłych zdarzeń w całej ich kłopotliwej przypadkowości i nietypowości, ale odnosi się do pewnego ponadczasowego sedna – tajemnicy mądrości, często paradoksalnej, z którą nie można po „nowożytnemu” dyskutować, co w kontekście mitów greckich klarownie przedstawia Andrzej Leder w artykule *Paradoks a filozofia. Niesamoistność człowieka w Grecji archaicznej*⁹.

Wychodząc od diachronicznego wymiaru opowieści, mit ostatecznie dociera do wszechobowiązującej synchronii oraz ustaleń natury quasi-teoretycznej. Na to specyficzne pokrewieństwo – jak również na wzajemną odmienną – filozofii, nauki i mitu zwracano wielokrotnie uwagę, szczególnie wobec wspólnego punktu odniesienia, którym w tych dwóch przypadkach jest najczęściej przyroda w rozumieniu tego, co powtarzalne i niezmiennie¹⁰. Ta bliskość przyrodoznawstwa okazuje się szczególnie interesująca, gdy mit

⁶ H. Schnädelbach, *Rozumieć coś...*, s. 211–215.

⁷ F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 1996, s. 127–130.

⁸ R. Barthes, *Mitologie...*, s. 278.

⁹ Zob. A. Leder, *Paradoks a filozofia. Niesamoistność człowieka w Grecji archaicznej*, „Sztuka i Filozofia” 2003, nr 22.

¹⁰ Zob. E. Cassirer, *Esej o człowieku*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1977, s. 159–219; T. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 19–59.

przestaje objaśniać przyczyny powstawania burz, a jego przedmiotem staje się historia, czyli domena ludzkich działań. Pojawia się tu podstawowy dylemat, do którego jeszcze powrócę: ujmowanie sfery ludzkiej aktywności za pomocą aparatury mitu grozi jej urzeczowieniem¹¹.

Mitologie, którymi chciałbym się zająć w drugiej części tego rozdziału, wytwarzają fikcję jasności i jedności w kontekście rozmaitych wątków z przeszłości badań filmoznawczych. Refleksji podlegać będzie zatem nie tylko mityczny obraz Nowej Historii Filmu i Nowej Historii Kina jako metodologicznych formacji następujących po klęsce „tradycyjnej historiografii” i rewidujących jej ustalenia. Perspektywy te interesują mnie też jako uprzywilejowane, umocowane w dyskursie akademickim miejsca, z których wypowiada się „nowa generacja badaczy” o zbieżnych poglądach, interesach i doświadczeniach. Ostatecznie chciałbym też, idąc śladem Gauthiera, przedyskutować hipotezę „mitycznego Brighton” jako wydarzenia fundującego wspomnianą wyżej fikcyjną wspólnotę. Wydaje mi się, że skorygowane spojrzenie na „Projekt Brighton” może pozwolić ocalić jego status i znaczenie w rozumieniu „zwrotu historycznego”.

Rewizja „radosnej jasności” kreowanej przez „nowohistoryczną” mitologię może przywrócić część utraconych rozróżnień, ujawnić różnorodność dyskursów i unaocznic heterogeniczny charakter nie tylko pisarstwa historycznego, ale też studiów filmoznawczych jako takich. Świadomość wewnętrznych sprzeczności, konfliktów interesów oraz wielości miejsc, z których mówiono – i nadal się mówi – o filmie, nie musi być wcale wiedzą tragiczną.

b) Stare i nowe, wersja standardowa

Jeśli chcemy, by wszystko zostało, jak jest, trzeba, by wszystko się zmieniło

Tancredi w *Gepardzie* Giuseppe Tomasiego di Lampedusy

Śledząc to, co pisze się o ruchomych obrazach, trudno zignorować pojawiające się co rusz pojęcia Nowej Historii Filmu i Nowej Historii Kina. Na przykład książkę *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku* jej autor, Łukasz Biskupski, zalicza do gatunku Nowej Historii Kina¹². Mniej więcej w tym samym czasie Mirosław Filiciak publikuje monografię *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych*

¹¹ Zob. H. Schnädelbach, *Próba rehabilitacji animal rationale*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2001, s. 178–189.

¹² Zob. Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 2013, s. 53–74.

i internetu. Recenzując tę książkę, Małgorzata Major i Samuel Nowak zakorzeniają ją właśnie w nurcie Nowej Historii Kina¹³. Podobnie czyni Łukasz Zaremba w „Dwutygodniku”, pisząc, że „książka *Media, wersja beta* wpisuje się w nurt rewizji historii kina spod znaku ‘kina atrakcji’ (Gunning)”¹⁴. W tym samym roku w „EKRAANach” Przemysław Dudziński ocenia tom *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa* pod redakcją Konrada Klejsy i stwierdza, że teksty z antologii „mieszczą się w szeroko rozumianym nurcie New Film History i jako takie starają się przywrócić dzieła ich naturalnym kontekstom”¹⁵. W następnym numerze „EKRAANów” Iwona Sowińska pokazuje zaś, jak na myślenie o muzyce filmowej wpłynęła „rewizjonistyczna ‘nowa’ historia filmu”¹⁶. Ktoś zapyta: co wspólnego ma badanie wczesnego kina w Królestwie Polskim przez Biskupskiego z refleksjami Filiciaka na temat *streamingu* www.meczyki.pl? Jak się w tym towarzystwie odnajduje Klejsa z esejem o Wajdowskim *Piłacie i innych* (1972)? Czy pojęcia Nowej Historii Filmu i Nowej Historii Kina pozwalają cokolwiek zrozumieć?

W tym kontekście należy sformułować pewną uwagę terminologiczną. Jeśli chodzi o różnicę między Nową Historią Filmu i Nową Historią Kina, w literaturze przedmiotu panuje terminologiczny bałagan. Między uczonymi nie ma, jak się zdaje, zgody w tej kwestii. Większość stosuje omawiane terminy wymiennie, niezależnie od potocznej, choć gdzieś-gdzie uteoretycznionej konotacji: film = tekst, kino = kontekst¹⁷. Trzymanie się tego zestawu skojarzeń, jak proponują Maltby czy Biskupski, nie jest jednak powszechnie przestrzegane nawet przez uczone takie jak Judith Thissen, która – chociaż jej praca badawcza dotyczy zdecydowanie historii kina, nie zaś filmu – posługuje się pojęciem Nowej Historii Filmu¹⁸. Jeszcze innym przypadkiem są wspomniani Gaudreault i Gauthier. Choć Gauthier w cytowanym tekście z 2011 roku konsekwentnie stosuje

¹³ M. Major, S. Nowak, *Zapomnijcie o Bergmanie*, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/serwis-piracki/20130827/zapomnijcie-o-bergmanie> (dostęp: 19.12.2019).

¹⁴ M. Zaremba, *Medioznawstwo, wersja beta*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4717-medioznawstwo-wersja-beta.html> (dostęp: 19.12.2019).

¹⁵ P. Dudziński, *Czy wylać Bergmana z kapiela*, <http://www.filmkulturaspolnocenstwo.pl/blog/czy-wylac-bergmana-z-kapiela> (dostęp: 1.06.2016).

¹⁶ I. Sowińska, *Od poradników po narracje prowincjonalne*, „EKRAANY” 2013, nr 5, s. 78.

¹⁷ Zob. Ł. Biskupski, *Przepędzić widmo X Muzy: kilka refleksji na temat kulturowej historii kina w kontekście polskim*, www.filmkulturaspolnocenstwo.pl/publicystyka/przepedzic-widmo-x-muzy-kilka-refleksji-na-temat-kulturowej-historii (dostęp: 1.06.2016); T. Elsaesser, *Is Nothing New? Turn-of-the-Century Epistemes in Film History*, [w:] *A Companion to Early Cinema*, eds A. Gaudreault, N. Dulac, S. Hidalgo, Chichester 2012; R. Maltby, *On the Prospect of Writing Cinema History from Below*, „Tijdschrift voor Mediageschiedenis” 2006, nr 9; D. Verhoeven, „New Cinema History” and the „Computational Turn”...

¹⁸ Zob. J. Thissen, *Beyond the Nickelodeon: Cinemagoing, Everyday Life and Identity Politics*, [w:] *Audiences*, ed. I. Christie, Amsterdam 2012, s. 49.

określenie *nouvelle histoire du cinéma*, to anglojęzyczne wystąpienie na ten sam temat, wygłoszone przez niego w 2012 roku na bostońskiej konferencji Society for Cinema and Media Studies, nosiło już tytuł *The Brighton Congress and Traditional Film History as Founding Myths of the New Film History*, a w jego treści pojawia się jedynie termin *new film history*. Z kolei w eseju napisanym wspólnie z André Gaudreaultem pojawia się zarówno *nouvelle histoire du cinéma*, jak i *new film history*, co sugeruje, że autorzy nie są przywiązani do ewentualnej różnicy między historią filmu i kina¹⁹.

Ponieważ moim celem nie jest wykonywanie scholastycznej pracy oczyszczania kategorii, a raczej próba rekonstrukcji tego, jak terminy te są stosowane w rozmaitych kontekstach, nie podejmuję żadnych wiążących rozstrzygnięć ani też formułowania własnej definicji. Bardziej pożyteczne od tworzenia nowych typologii jest, moim zdaniem, przyjrzenie się, jak funkcjonują typologie obecne, co sygnalizowałem w części pierwszej mojej pracy. Z tego punktu widzenia zamieszanie wokół tych dwóch terminów wydaje mi się po prostu interesujące, do czego jeszcze powrócę. Niemniej, aby zachować klarowność wyводу, decyduję się na następujące rozwiązanie formalne: od tego miejsca we fragmentach, w których różnica między Nową Historią Filmu i Nową Historią Kina będzie odgrywała istotną rolę, będę ten fakt odnotowywał oraz stosował odpowiedni termin lub jego akronim (NHF, NHK); w ustępach, w których dystynkcja ta nie ma znaczenia (na przykład gdy odnoszę się do badaczy, którzy stosują te terminy wymiennie), używać będę określenia Nowa Historia Filmu/Kina lub odpowiedniego akronimu NHF/K; przytaczając natomiast fragmenty tekstów innych badaczy, będę zachowywał formę przez nich zaproponowaną, odnotowując, jeśli zajdzie potrzeba, jaki jest stosunek cytowanego autora do rzeczonyj kwestii terminologicznej.

André Gaudreault i Philippe Gauthier twierdzą, że termin Nowa Historia Filmu/Kina pojawił się po raz pierwszy w 1983 roku w eseju Dany Polana *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction/On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism* opublikowanym w „Journal of Film and Video”²⁰. Zaraz potem pojęcie to można było, ich zdaniem,

¹⁹ Zob. P. Gauthier, *The Brighton Congress and Traditional Film History as Founding Myths of the New Film History*, https://www.academia.edu/1795860/_In_English_The_1978_Brighton_Congress_and_Traditional_Film_History_as_Founding_Myths_of_the_New_Film_History (dostęp: 19.12.2019); tenże, *L'histoire amateur et l'histoire universitaire: paradigmes de l'historiographie du cinéma*, „Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies” 2011, nr 2–3; A. Gaudreault, P. Gauthier, *Le Discours historique de Jacobs/Sadoul/Mitry canon de l'„historiographie traditionnelle” du cinéma*, [w:] *The Film Canon*, eds G. Bursi, S. Venturini, Udine 2011.

²⁰ Zob. A. Gaudreault, P. Gauthier, *Le Discours historique de Jacobs/Sadoul/Mitry canon de l'„historiographie traditionnelle” du cinéma...*, s. 70; P. Gauthier, *L'histoire amateur et l'histoire universitaire...*, s. 101–102.

znaleźć u autorów takich jak James Lewis Baughman, Richard Allen czy Thomas Elsaesser. Wcześniej, w latach 70., stosowano natomiast określenie „historiografii rewizjonistycznej”, co czynili na przykład Douglas Gomery czy Rick Altman. Z moich ustaleń wynika też, że choć szersze użycie kategorii NHF/K należy istotnie sytuować w latach 80., to niniejsze pojęcie można odnaleźć już w 1974 roku w tekście Jaya Leydy *Toward a New Film History* opublikowanym w numerze specjalnym „Cinema Journal”, podsumowującym 30. Kongres FIAF w Montrealu i Ottawie²¹.

W procesie rozprzestrzeniania się terminu NHF/K na pewno istotnym momentem była publikacja – cytowanego przeze mnie w części pierwszej – artykułu Elsaessera pt. *The New Film History*²². Tekst ten ukazał się w piśmie „Sight and Sound” i był zbiorczą recenzją następujących książek: *Film History: Theory and Practice* Roberta C. Allena i Douglasa Gomery’ego, *Film Style and Technology: History and Analysis* Barry’ego Salta, *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour* Steve’a Neale’a i antologii *Film Sound: Theory and Practice* pod redakcją Elisabeth Weis i Johna Beltona. Elsaesser otwierał swoje rozważania stwierdzeniem, że czytelnicy z łatwością mogą zaobserwować, iż w kontraście do lat 70., w których królowała teoria filmu, ostatnimi laty zwiększa się ilość artykułów poświęconych przeszłości kina:

Nową Historię Filmu wprawiły w ruch dwie motywacje – kontynuował Elsaesser – po pierwsze, polemiczne niezadowolenie z istniejących opracowań i podsumowań, a więc opowieści o pionierach i poszukiwaczach przygód, które zbyt długo uchodziły za filmową historiografię; po drugie, trzeźwe argumenty pojawiające się wśród profesjonalnych archiwistów, przekonujące, że dzięki wdrażanym na całym świecie projektom zachowania dziedzictwa oraz jego renowacji, dostępne stały się olbrzymie zasoby, szczególnie z okresu niemego kina²³.

Druga część tego cytatu to czytelne nawiązanie do niezwyklej wagi badań nad wczesnym kinem i do samego Brighton. To właśnie stamtąd, jak się przyjmuje, wyszedł impuls, który zaowocował nie tylko lawiną rewizjonistycznych badań i publikacji, ale też powstaniem stowarzyszenia DOMITOR (1985) czy festiwalu wczesnego kina w Pordenone (1985) oraz Bolonii (1986). Archiwiści i historycy grali od teraz w jednej drużynie. A przynajmniej tak się to dziś przedstawia. Co więcej, zdaniem Elsaessera nowy sposób myślenia o przeszłości filmu w dużej mierze opiera się na wyjściu poza ambicje analizowania tekstów w stronę rekonstruowania skomplikowanych – technologicznych, ekonomicznych, kulturowych etc. – kontekstów ich pojawiania się i funkcjonowania. Zwraca też uwagę na

²¹ Zob. J. Leyda, *Toward a New Film History*, „Cinema Journal” 1974–1975, nr 2.

²² Zob. T. Elsaesser, *The New Film History*, „Sight & Sound” 1986, nr 4.

²³ Tamże, s. 246.

konieczność uwzględniania multimedialnego *milieu*, w którym obecnie – a więc w latach 80. – znalazło się kino.

Nowe zainteresowanie początkami kina – przekonywał w 1986 roku Elsaesser – jest uzasadnione okolicznością, iż być może jesteśmy świadkami pewnego końca. Filmy na wielkim ekranie niebawem będą raczej wyjątkiem niż regułą. Już dzisiaj publiczna projekcja jest tylko jednym z etapów multimedialnego życia produktu znanego jako „film”²⁴.

Cztery lata po napisaniu tych słów ukazała się zredagowana przez Elsaessera antologia *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, zbierająca najważniejsze teksty na temat wczesnego kina, powstałe między 1978 a 1988 rokiem, a więc w ciągu pierwszych dziesięciu lat od konferencji w Brighton. Oprócz przewodnika po wczesnym kinie Elsaesser dostarczył czytelnikom syntetycznego obrazu tego, jak refleksja na temat filmów z pierwszych lat kinematografu wiąże się ze zmianami z historiografii filmowej w ogóle. Wstęp do tej książki nosi znamieny tytuł *Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archeology* [Wczesne kino: od linearnej historii do archeologii mediów masowych]. Elsaesser wiąże w nim konferencję w Brighton z NHF (używa również określenia *new historicism*, nie odwołując się jednak do inspiracji tradycją literaturoznawczą) oraz ze współczesną koniecznością myślenia o kinie w świetle jego związków z nowymi mediami.

Można powiedzieć, że perspektywa Elsaessera przedstawiona w tych dwóch publikacjach – jak również książka Allena i Gomery’ego *Film History: Theory and Practice*, chociaż, co ciekawe, nie pojawia w niej żadne z omawianych przeze mnie pojęć – stała się obowiązującym i często nieuświadamianym lub niekwestionowanym punktem odniesienia w rozmowie o NHF/K. W porządek ten wydają się wpisywać na przykład Annette Kuhn i Guy Westwell, autorzy oksfordzkiego *A Dictionary of Film Studies* z 2012 roku. Ich zdaniem „nowa historia filmu” zwana również „nową historią kina” lub „rewizjonistyczną historią filmu” to

[...] empiryczne, oparte na źródłach podejście do historii filmu, w którym bierze się pod uwagę specyfikę medium oraz rozmaite konteksty związane ze sferą produkcji i recepcji. Wcześniejsze podejścia koncentrowały się na kwestiach biograficznych oraz estetycznych, czego przykładem jest książka Terry’ego Ramsaye’a *A Million and One Night: A History of Motion Pictures* (1924), lub reprezentowały perspektywę socjologiczną w stylu *Od Caligario do Hitlera* Siegfrieda Kracauera. W kontraście do tych perspektyw, w drugiej połowie lat 80. w badaniach filmoznawczych zaadoptowano bardziej rygorystyczne podejście do historii filmu²⁵.

²⁴ Tamże.

²⁵ A. Kuhn, G. Westwell, *Oxford Dictionary of Film Studies*, Oxford 2012, s. 284.

Takie ujęcie sprawy – czytelnie korespondujące z diagnozami Elsaessera sprzed dwudziestu sześciu lat oraz z perspektywą przedstawioną w *Film History: Theory and Practice* (do której się zresztą Kuhn i Westwell wprost odwołują) – to punkt wyjścia do czegoś, co można nazwać standardową wersją genealogii NHF/K, którą zamierzam zakwestionować w dalszych moich rozważaniach. Można odnieść wrażenie, że panuje niepokojąca zgoda w kwestii tego, jakie są historyczne źródła i założenia badaczy etykietowanych za pomocą NHF/K. I faktycznie, na pierwszy rzut oka sprawa wydaje się jasna.

Podsumujmy więc: zgodnie z obowiązującą wersją wydarzeń jakiś czas temu (mniej więcej w latach 80.) nastąpił zwrot w badaniu przeszłości kina. To początek pokoleniowego przewrotu w anglosaskim filmoznawstwie. Nowa generacja badaczy – od Davida Bordwella przez Douglasa Gomery’ego aż do Miriam Hansen – rzuciła wyzwanie tradycyjnym historiografiom i ich dogmatom. Przyjmuje się, że wypracowali oni nowy sposób patrzenia na kino.

W 1998 roku John Belton w *Oxford Guide to Film Studies* przekonywał, że „dokonała się mała rewolucja”²⁶ i – począwszy od lat 80. – nie szukamy już arcydzieł do kanonizacji, ale sytuujemy filmy (wszystkie filmy, nieważne – dobre czy złe) w szerokim kontekście społecznym, kulturowym, politycznym, ekonomicznym etc. Nie interesuje nas linearny rozwój medium (od kina prymitywnego do modernistycznej samoświadomości). Skupiamy się raczej na historycznej specyfice i kulturowym dynamizmie rozmaitych „praktyk ekranowych”, na ich pojawianiu się i znikaniu. Dotyczy to nie tylko tak zwanych „zamierzchłych dziejów”, ale też czasów nam bliskich. Jeśli więc Belton ma rację, wolimy w terenie badać historię mówioną polskiej recepcji *Łowcy androidów* (1982) lub nurkować w protokołach komisji kolaudacyjnych niż ślęczeć nad przysłowiowym Bergmanem, pisząc kolejne „analizy i interpretacje”.

Trzeba przyznać, że jest za taką wersją wydarzeń sporo argumentów. Nowych historyków połączył bunt przeciwko historii kina rozumianej jako kanon arcydzieł. Nie chcieli jej badać tak, jak ich zdaniem czynili to wspomniani Terry Ramsaye, Georges Sadoul, Jean Mitry czy Jerzy Toeplitz. Nie ciekawiły ich hagiografie pionierów, żywoty kodyfikatorów i biografie mistrzów, opowiadane na kursach, które bardziej przypominały gawędę przy ognisku niż profesjonalną edukację. Egzemplarz „kamieni milowych” zostawili krytykom, samemu schodząc do archiwów i podważając stamtąd wszelkie prawdy obiegu. W gruncie rzeczy odcienie akronimów NHF i NHK można by malować i wyjaśniać

²⁶ Zob. J. Belton, *American Cinema and Film History*, [w:] *Oxford Guide to Film Studies*, eds J. Hill, P. Church-Gibson, New York 1998.

za pomocą wielu głośnych akcji rewizjonistycznych. Rzetelne badania źródłowe prędko bowiem przyniosły wybuchowe rezultaty, wielokrotnie potem opisywane²⁷.

Na przykład Barry Salt w książce *Film Style and Technology: History and Analysis* z 1983 roku oraz we wcześniejszych artykułach ujawniał, że David Wark Griffith wcale nie był takim nowatorem, jak nam się wydaje²⁸. Natomiast Charles Musser w eseju *The Early Cinema of Edwin S. Porter* z 1979 roku udowodnił, że *Żywoł amerykańskiego strażaka* (1903) – a więc film dotychczas uznawany za kamień milowy w rozwoju filmowych technik opowiadania – w wersji oryginalnej nie zawierał żadnych innowacji²⁹. Z kolei Robert C. Allen w artykule *Contra the Chaser Theory* z 1979 roku podważał obowiązujące przekonania o kryzysie popularności kina w pierwszych pięciu latach XX wieku³⁰.

To tylko trzy przykłady z wielu. Są one jednak z paru względów emblematyczne i w rezultacie bardzo często przywoływane jako ilustracje metodologicznej rewolucji i przejścia od „tradycyjnych historiografii” do NHF i NHK. Po pierwsze, objawia się w nich ideał naukowego rygoru, obiektywizmu i profesjonalizmu (casus Salta). Po drugie, okazuje się, że aby odpowiadać na pytania dotyczące filmów, należy też badać świat pozafilmowy, a czasem nawet podać w wątpliwość, czy badane filmy są filmami, a nie np. wzbogaconymi pokazami slajdów (przypadek Mussera). Po trzecie, historię kina, jak widać, można, a czasem trzeba pisać, nie oglądając w ogóle filmów (stanowisko Allena). Wreszcie po czwarte, wszystkie te interwencje dotyczą wczesnego kina, którego badania są szczególnie ważne dla niemal wszystkich nowych historyków.

Wracając do Barry’ego Salta – swoją rewizję oparł on na systematycznym gromadzeniu danych. Nie interesowały go estetyczne wartości filmów lub ich znaczenia, ale obiektywnie istniejące właściwości badanych tekstów. Średnia długość ujęcia, liczba zbliżeń, rodzaj oświetlenia, kadrowania czy kolejność wprowadzania technicznych innowacji – to rzeczy możliwe do ustalenia.

Pokrewne założenie przyjęli David Bordwell, Janet Staiger i Kristin Thompson. Na początku książki *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* z 1985 roku (notabene oksfordzki słownik wskazuje tę książkę jako wzór NHF)³¹ autorzy deklarują, że nie chcą

²⁷ Zob. D. Bordwell, *On The History of Film Style*, Cambridge 1997, s. 119–139.

²⁸ Zob. B. Salt, *Film Style and Technology*, London 1983.

²⁹ Zob. Ch. Musser, *The Early Cinema of Edwin S. Porter*, „The Cinema Journal” 1979, nr 19.

³⁰ R. Allen, *Contra Chaser Theory*, „Wide Angle” 1979, nr 1.

³¹ Zob. A. Kuhn, G. Westwell, *Oxford Dictionary of Film Studies...*, s. 284.

badać arcydzieła, ale „film typowy”. Aby zbudować jego model, wybrali „100 filmów, kierując się ideą bezstronności”³². Co więcej, w załączniku umieszczają listę badanych przypadków i opisują szczegółowe kryteria ich wyboru³³.

Obojętność okazywana znaczeniom symptomatycznym, kwestiom wysokiego arcyzmu oraz ostentacyjne zdyscyplinowanie „metodologiczne” wiążą się z czymś bardzo ważnym: ambicją podniesienia rangi historiografii filmowej, która w latach 60. i 70. postrzegana była – poniekąd słusznie – jako domena amatorów i popularyzatorów. Nowi historycy to pierwsze pokolenie badaczy, którzy mogli pisać swoje doktoraty pod egidą akademii, w ramach filmoznawczej, *nomen omen*, dyscypliny. Jednak, na ich nieszczęście, dominacja strukturalizmu w latach 60. i 70. sprawiła, że certyfikat „naukowości” przyznawany był przede wszystkim teoretycznym systemom w stylu Christiana Metz’a czy Louisa Althussera. Z kolei profesjonalni historycy traktowali film raczej jako pomoc dydaktyczną, a nie przedmiot badań, postępując zarazem wszystkich, którzy chcieli się tym zająć³⁴.

NHF/K to poniekąd próba pozbycia się wizerunku historyków-amatorów. Walcząc o uznanie akademii, badacze nowej generacji wdrażali zasady zawodowej historiografii w jej najpopularniejszym znaczeniu (empiryzm, obiektywizm, weryfikowalność źródeł etc.). Pomijając kwestie instytucjonalnego dojrzewania, efekty tej pracy prędko dały o sobie znać – do kosza trzeba było wyrzucić wiele obowiązujących mitów. Wystarczyło zejść do archiwów. Co jednak równie ważne, profesjonalizacja szła w parze z pojęciem „tradycyjnych historyków”, od Sadoula do Mitry’ego. Zdaniem młodych gniewnych, ci dziejopisarze-amatorzy – z reguły zafiksowani na arcydziełach i mistrzach (przykład Geralda Masta) – nie kłopotali się rzetelną kwerendą i w rezultacie bezkrytycznie powtarzali zasłyszane legendy (np. o widzach uciekających przed ekranowym pociągiem). Częstokroć podkreślano też, że ustalenia starej gwardii są mało wiarygodne, powstawały bowiem na podstawie wspomnień (William Kennedy Dickson) czy na zamówienie hollywoodzkich biznesmenów (przypadek Roberta Graua i jego „skorumpowanej” książki *The Theatre of Science*)³⁵.

Charles Musser, gdy badał *Żywot amerykańskiego strażaka*, nie tylko sprostował profesjonalnym normom pracy ze źródłami (wnikliwie dociekając, która z zachowanych kopii filmu odpowiada oryginalnemu

³² D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York 1985, s. 10.

³³ Zob. tamże, s. 388–396.

³⁴ Zob. P. Smith, *The Historian and Film*, Cambridge 1976.

³⁵ Zob. J. Belton, *American Cinema and Film History...*, s. 227–228; R. Allen, D. Gomery, *Film History: Theory and Practice*, New York 1985, s. 59–60.

kształtowi). Jego doświadczenia pokazują nam również coś więcej niż stworzenie możliwości innej – nieklasycznej – konstrukcji relacji między ujęciami, do której powrócę w piątej części mojej pracy. W tym momencie istotniejszy jest fakt, iż aby wyjaśnić nietypową konstrukcję montażową z ostatniej sekwencji *Żywota...*, Musser musiał poniekąd zawiesić przekonanie, iż bada historię kina, i dostrzec, że film Portera funkcjonował w szerokim kontekście kultury wizualnej końca XIX wieku. Być może nawet nie był filmem. Okazało się, że pozornie idiosynkratyczna narracja *Żywota...* zawdzięczała swój kształt długiej tradycji pokazów latarni magicznej. Porter – jako zawodowy showman – miał bogate doświadczenie w wygłaszaniu takich ilustrowanych wykładów. Przenosił więc konwencje stylistyczne między mediami, wykorzystując fakt, że publiczność doskonale orientowała się w zasadach ówczesnych rozrywek. Skłania to do postawienia tezy, iż widzowie wczesnego kina wcale nie widzieli się w kinie (*de facto* często nie znali nawet takiego słowa), a filmy traktowali jako przedłużenie innych atrakcji, postrzegając akt oglądania przez pryzmat całej kultury popularnej.

Zauważenie multimedialnej sieci, w której pojawiło się kino, każe się zastanowić, czego historię właściwie badamy. Musser w swojej późniejszej książce *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* z 1990 roku nie ma już wątpliwości. Nie jest to historia filmu ani kina, ale „historia praktyk ekranowych”³⁶. Film traci w niej swoje przywileje. Jego kontury rozmywają się w sposób znacząco przypominający to, jak dziś jest postrzegany przez medioznawców – jako fluktuująca hybryda. Co więcej, w tym geście wyjścia z kina na teren historii kulturowej wyraża się znamienne dla nowych historyków zerwanie z tradycją „ewolucji medium filmowego” oraz słownikiem „rozwoju”, „postępu” czy „dojrzewania”. Odrzucona zostaje wiara w linearną opowieść o czasach prymitywnych, nauce języka i dorastaniu do artystycznej perfekcji.

Film nie posiada więc swojej istoty – donikąd nie zmierza. Historia kina nie ma swojego celu, z którego perspektywy można by oceniać przeszłość. Jeśli tak, to historyk nie jest już zainteresowany wyjątkowymi filmami, które „przyczyniły się” i „zasługują” na miejsce w panteonie. Jego uwaga zwraca się raczej ku temu, co pozwala zrozumieć przeszły horyzont doświadczenia, odtworzyć jego kulturową specyfikę. Co ciekawe, w procesie tym z pola widzenia badacza czasami znikają przedmioty owego doświadczenia, czyli filmy.

Patrząc z perspektywy krytykującej „filmocentryzm” przeszłych ujęć, widzimy, jak w 1979 roku, w eseju *Contra the Chaser Theory*, Robert

³⁶ Zob. Ch. Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, Los Angeles 1990, s. 15–54.

C. Allen, atakując „tradycyjnych historyków”, wykonuje manewr, który koniecznie trzeba odnotować. Szukając odpowiedzi na pytanie, czy i dlaczego w pierwszych latach XX wieku kiniarze wykorzystywali ruchome obrazy, aby wygonić widzów z budynku, pozostawia on z boku kwestie tego, czy były to filmy dobre, czy złe. W sporze na temat popularności kina marginalizuje problem jakości samych filmów. Zignorowanie estetyki przy pytaniu o popularność przemycia sugestię, że poszukując rozwiązań pewnych problemów historii filmów, wcale nie trzeba tych filmów oglądać.

W późniejszej, opublikowanej wraz z Douglasem Gomerym książce *Film History: Theory and Practice* z 1985 roku uwaga ta zostaje już sformułowana wprost³⁷. Po latach afirmatywna opinia o „studiowaniu filmów bez ich oglądania” stanie się jednym z częściej cytowanych fragmentów, niemal mottem wielu badaczy, a sama książka przez wielu traktowana będzie jako kanon NHF/K³⁸. Możemy łatwo zrozumieć, jak bardzo rewolucyjny to gest, jeśli tylko spróbujemy wyobrazić sobie dowolny polski ośrodek filmoznawczy i egzamin z historii filmu, na którym studenci nie muszą znać żadnych filmów. Czy nadal będzie to filmoznawstwo? Dobre pytanie.

A zatem – co filmoznawcy mieliby robić, jeśli nie oglądać filmy? Odpowiedź Allena i Gomery’ego jest jedna: nurkować w źródłach innego rodzaju (w ówczesnej prasie, raportach biznesowych, pismach branżowych, mapach miast, księgach wieczystych kinoteatrów, plakatach, pocztówkach etc.). Badania takie wymagają oczywiście renesansowego wachlarza kompetencji i odwołują się tym samym do haseł transdyscyplinarności „zwrotów”, o czym wspominałem w części pierwszej moich rozważań. Pozwalają jednak one zrozumieć kino jako praktykę społeczną związaną ze zmiennymi ekonomicznymi, demograficznymi czy politycznymi.

Manewr Allena i Gomery’ego jest ważny z jeszcze jednego powodu. Wpisuje się on mianowicie w podzielaną przez wielu intencję dystansowania się od kinofilii. Przy czym trzeba chyba powiedzieć, że ten kolejny rozwód z filmem to tym razem, jak się wydaje, także element taktyki podkreślania własnego profesjonalizmu. Widać to nie tylko w latach 80. u Allena i Gomery’ego, którzy dyskredytują „tradycyjnych historyków”, obnażając ich różnorodne uwikłanie w świat filmu, ale również dzisiaj, choćby w tekstach Richarda Maltby’ego, przekonującego w 2013 roku na konferencji European Network for Cinema and Media Studies w Pradze, że „filmoznawstwo nie powinno kształcić znawców filmów”. Perspektywa

³⁷ R. Allen, D. Gomery, *Film History...*, s. 38.

³⁸ Zob. D. Bordwell, *Film and the Historical Return*, <http://www.davidbrodwell.net/essays/return.php> (dostęp: 19.12.2019); T. Elsaesser, *The New Film History...*, s. 247.

NHF/K premiuje wszechstronnych badaczy historii nowoczesności, której drobnym składnikiem jest przemysł kinowy. W polskiej literaturze dobrym przykładem takiego podejścia jest esej Łukasza Biskupskiego o wymownym tytule *Przepędzić widmo X Muzy*³⁹. Miłość do filmów zostawiamy amatorom – zdają się mówić niektórzy nowi historycy – sami zabierzmy się za „porządną historię”.

c) Stare i nowe, wersja krytyczna

Nasza historia rozpoczyna się w 1978 roku

Paolo Cherchi Usai wspominający Kongres w Brighton

Standardowa opowieść o NHF/K w kontekście „zwrotu historycznego” ma w sobie sporo prawdy. W gruncie rzeczy trudno dziś bronić fiksacji na filmowym „tekście”. Arcydzieła i „kamienie milowe” przez długi (za długi) czas władały umysłami filmoznawców. Niewiele sensu ma wskrzeszanie fantazmatu „filmu jako sztuki”, który Łukasz Biskupski słusznie egzorcyzmuje w artykule *Przepędzić widmo X Muzy*⁴⁰. W końcu mnie również nieszczególnie interesuje „morfologia filmu wspaniałego”, którą Marek Hendrykowski w 2013 roku na konferencji o zespołach filmowych, zorganizowanej w łódzkiej Szkole Filmowej, określał jako cel swojej praktyki badawczej.

A jednak kanoniczna historia historii filmu – od tekstu do kontekstu – może też budzić pewne wątpliwości. Przede wszystkim niepokoi w niej szlachetna prostota przejścia od historiografii „prymitywnej” do jej nowej „profesjonalnej” wersji. Coś w tej wizji nie gra lub przeciwnie – wydaje się ona aż nazbyt harmonijna. Przyjrzyjmy się więc bliżej możliwym rysom na obrazie tej nowej historii.

Opowieść, którą przedstawiłem na poprzednich stronach, nie jest wprawdzie fałszywa, ale w niepokojący sposób coś nam może przypominać. Mamy w niej przecież filmoznawcze arcydzieła, przełomowe momenty i mistrzów, którzy wskazują kierunek rozwoju. Czy nie jest to opis niebezpiecznie podobny do sposobu, w który „tradycyjni historycy” opisywali historię kina? Ponadto lampka kontrolna powinna zapalać się zawsze, gdy historyk twierdzi, że jego jedyne zadanie to profesjonalna korekta amatorszczyzny poprzedników. Nawet pobieżny przegląd miejsc i kontekstów, w których pojawiają się NHF i NHK, skłania do podejrzeń, iż pojęcia te często uwikłane są w różnorakie rozgrywki. Niejednokrotnie

³⁹ Ł. Biskupski, *Przepędzić widmo X Muzy*...

⁴⁰ Zob. tamże.

pełnią funkcję czysto retoryczną. Widać też, że różni autorzy i autorki eksponują bardzo odmienne – czasem wręcz sprzeczne – oblicza „nowych historii”, zależnie od tego, przeciw komu się zwracają i z jakich powodów.

I tak na przykład Christine Gledhill i Linda Williams, redaktorki tomu *Reinventing Film Studies* (2000), rozumieją NHF i „powrót do historii” – szczególnie zaś refleksje Vivian Sobchack – jako teoretycznie wysublimowaną historiografię, która porzuciła naiwne roszczenia empiryzmu⁴¹. Nowa historyczka, jaką jest Sobchack, odrobiła lekcję „zwrotu lingwistycznego”, nie wierzy w bezpośredni dostęp do przeszłości, a więc nie zajmuje się prostym badaniem źródeł⁴². Z kolei Konrad Klejsa w cytowanej już recenzji *Kamera... akcja... Ale kto przed ekranem? O antologii Audiences Iana Christie* zajmuje stanowisko przeciwne. Dla niego NHF to przede wszystkim badania archiwalne i empiryzm – zwrot ku realnemu światu jako antidotum na filmoznawstwo przeteoretyzowane, zainfekowane psychoanalizą i poststrukturalizmem⁴³. Paradoks brzmi: zaawansowane teoretyczki Gledhill, Williams i Sobchack chcą się rozprawić z roszczeniowym empiryzmem, Klejsa natomiast do lamusa pragnie odeśłać teoretyczne spekulacje spod znaku SLAB. Jednym i drugim z pomocą przychodzi „zwrot” i retoryka „nowości”.

Równie ciekawą sytuacją jest obecność NHF i NHK w kontekście konfliktu generacyjnego oraz instytucjonalnego. Dobrym przykładem jest również cytowany już artykuł Małgorzaty Major i Samuela Nowaka *Zapomnijcie o Bergmanie!* (2013). Dotyczy on książki *Media, wersja beta* (2013) Mirosława Filiciaka, którą autorzy wiążą z Nową Historią Kina. Przede wszystkim jednak to interesująca tyrada przeciw „idei X Muzy” oraz gremium rodzimych „znawców i krytyków, dla których dobre kino to takie, które realizuje program wysokiego modernizmu”⁴⁴. Zdaniem Major i Nowaka „na szczęście czas takich ekspertów przemija, a my możemy zająć się tym, co naprawdę ważne i interesujące – kulturą popularną”⁴⁵. Tym, co przemawia przez język Major i Nowaka, jest najwyraźniej pokoleniowy antagonizm, coś w rodzaju filmoznawczej „traumy bergmanowskiej” oraz terapeutyczny *coming out* represjonowanej sfery popkulturowych popędów. Nareszcie można się przyznać, że *Stalker* (1979) Andrieja Tarkowskiego nie zachwyca.

⁴¹ Zob. *Reinventing Film Studies*, eds Ch. Gledhill, L. Williams, Stoke 2000, s. 297–298.

⁴² Zob. V. Sobchack, *What is Film History? or, the Riddle of the Sphinxes*, [w:] *Reinventing Film Studies...*

⁴³ K. Klejsa, *Kamera... akcja... Ale kto przed ekranem? O antologii Audiences Iana Christie*, „Panoptikum” 2012, nr 11, s. 186.

⁴⁴ M. Major, S. Nowak, *Zapomnijcie o Bergmanie...*

⁴⁵ Tamże.

To, co interpretuję tu jako retoryczny i terapeutyczny charakter nowo-historycznej zadziorności, Przemysław Dudziński w eseju *Czy wylać Bergmana z kąpielą?* (2013) trzeźwo wiąże z przyziemną materią akademii. Jego zdaniem tekst Major i Nowaka – jako głos sprekaryzowanych młodych badaczy i badaczek – powinien nam przypominać, że „spór o pole badawcze filmoznawstwa jest sporem o przetrwanie. Komu uda się ustalić normy, »czym powinna się zajmować dziedzina«, wygrywa wyścig o finansowanie badań i uniwersyteckie etaty”⁴⁶. Patrząc z perspektywy akademickiej „walki klas”, istotnie łatwiej zrozumieć, dlaczego tradycyjne w gruncie rzeczy projekty, jak np. krakowska wielotomowa historia filmu – *Kino nieme* (2010), *Kino klasyczne* (2013), *Kino epoki nowofalowej* (2015) i *Kino końca wieku* (2019) – również posługują się retoryką nowości (wystarczy zajrzeć do wstępu *Kina niemego*, aby się o tym przekonać). Być może należy tu raczej raz jeszcze przywołać *Geparda* Tomasiego di Lampedusy i kontrewolucyjną receptę: „Jeśli chcemy, by wszystko zostało, jak jest, wszystko musi się zmienić”⁴⁷.

Komukolwiek w tych sporach kibicujemy, musimy odnotować łańcuchowość, z jaką historyczny rewizjonizm oraz NHF i NHK wchodzi w wewnętrznie sprzeczne role, służąc za broń w doraźnych walkach metodologicznych, instytucjonalnych, rynkowych etc. Jedno jest pewne – wobec tej karnawałowej wielości masek obraz NHF/K coraz bardziej się rozmywa. Pytanie: co z tym zrobić?

Philippe Gauthier w przywoływanym już eseju *L’histoire amateur et l’histoire universitaire: paradigmes de l’historiographie du cinéma* (2011) przekonywał, że należy zaprzestać mówienia o Nowej Historii Filmu, ponieważ pojęcie to samo w sobie niewiele wyjaśnia, obsługuje natomiast iluzję postępu w badaniach filmoznawczych. Nieco później, w 2012 roku, Gauthier w zasadzie powtórzył tezy zawarte we francuskojęzycznym tekście, tym razem po angielsku, na bostońskiej konferencji Society for Cinema and Media Studies. Wygłosił tam referat o znaczącym tytule *The Brighton Congress and Traditional Film History as Founding Myths of the New Film History* [Kongres w Brighton i tradycyjna historia filmu jako mity założycielskie Nowej Historii Filmu]. Jakie argumenty stoją za takim radykalnym rozwiązaniem?

Jak wspominałem, obecnie dominująca opowieść o przeszłości historiografii filmowej opiera się, zdaniem Gauthiera, na opozycji Nowa Historia Filmu vs „tradycyjna historiografia”. Przeciwwstawianie sobie tych dwóch – mitycznych w istocie – formacji jako następujących po sobie pokoleń przemycy uproszczony obraz metodologicznego postępu.

⁴⁶ P. Dudziński, *Czy wylać Bergmana z kąpielą?*...

⁴⁷ G. T. di Lampedusa, *Gepard*, tłum. S. Kasprzysiak, Warszawa 2018, s. 52.

Niedoskonałą i wiekową opcję badawczą w pewnym historycznym momencie rewolucyjnego zwrotu zastąpić miała nowa, lepsza perspektywa – po akademicku zdyscyplinowana, samoświadoma oraz aktualna i metodologicznie wyrafinowana, która w diachronicznym wymiarze stanowi fundament wyobrażonej wspólnoty, pokolenia niewierzącego już w legendy opowiadane przez Georges’a Sadoula, Jeana Mitry’ego, Roberta Graua i innych „tradycyjnych historyków”. „Nowa generacja badaczy” nie popełnia błędów swoich przodków, gdyż nowoczesnym gestem zerwała z praktyką niesamodzielnego powtarzania zasłyszanych mitów o historii kina. Naczelnym hasłem stał się empiryczny rewizjonizm.

Jednak jest coś paradoksalnego i niepokojącego w tym, że niektórzy nowi historycy z jednej strony zgodnie odrzucają ideę postępu w rozumieniu historii kina, z drugiej zaś patrzą na przeszłość swojej dyscypliny właśnie przez pryzmat linearnego rozwoju. W rzeczywistości opowieść o zwycięstwie NHF/K nad „tradycyjną historiografią” niewiele mówi o przeszłości, kreuje natomiast wyobrażenie terażniejszości jako czasu, w którym uprawia się właściwą wersję historiografii. Co więcej, w wyniku ujednocniającej pracy tych wielkich kwantyfikatorów historia ulated się z filmoznawczej przeszłości.

Pojęcie „tradycyjnej historiografii” – zauważa Gauthier – nie zważając na różnice, zbiera pięćdziesiąt lat prac historiograficznych w jedno pojęcie, wykluczając zarazem wszystkie te, które do niego nie pasują. Ostatecznie wytwarza fałszywe wyobrażenie ciągłości i jedności⁴⁸.

Istotnie, karkołomnym zadaniem jest przecież poszukiwanie jednej etykiety dla *Theatre of Science* Roberta Graua (książki napisanej w 1914 roku, a sfinansowanej z subskrypcji reprezentantów amerykańskiego przemysłu filmowego) i lewicowej monografii *French Film* Georges’a Sadoula z roku 1953⁴⁹. Równie problematyczne wydaje się porównanie ekonomicznych analiz drugiej z tych pozycji z biografią Charliego Chaplina tego samego autora, a jeszcze ciekawiej w tym zestawieniu przedstawia się książka *The Great Goldwyn*, której autor, Alva Johnston, ciepło pisząc o Samuelu Goldwynie, posługuje się jedynie jego imieniem: Sam⁵⁰. Za wszystkimi tymi publikacjami kryją się rozmaite – mniej lub bardziej

⁴⁸ P. Gauthier, *The Brighton Congress and Traditional Film History...*, s. 90.

⁴⁹ Zob. R. Grau, *Theatre of Science: A Volume of Progress and Achievement in the Motion Picture Industry*, New York 1914. W sprawie uwikłań Graua zob. R. Allen, D. Gomery, *Film History...*, s. 59–60; J. Belton, *American Cinema and Film History...*, s. 228. Zob. też G. Sadoul, *French Film*, London 1953.

⁵⁰ Zob. G. Sadoul, *Charlie Chaplin. Jego filmy i jego czasy*, tłum. Z. Bieńkowski, Warszawa 1955; A. Johnston, *The Great Goldwyn*, New York 1937.

uświadamiane – metodologie, odległe światopoglądy i nieporównywalne style literackie, a frapujące sprzeczności częstokroć dochodzą do głosu w ramach *œuvre* jednego autora, czego przykładem jest Sadoul⁵¹.

Niemożliwe do przeoczenia nieciągłości skłaniają do zastanowienia się nad kategorią „tradycyjnej historii filmu”, która wydaje się przede wszystkim prokurować mityczną „radosną jasność” kosztem historycznych antynomii. Co więcej, również bliższe przyjrzenie się Nowej Historii Filmu każe zweryfikować przekonanie o wspólnocie poglądów i metod „nowej generacji badaczy”. Dialektyczne napięcia dają o sobie znać nie tylko podczas „dziewiętnastowiecznych bitew historiograficznych” (określenie Richarda Maltby’ego) i licznych debat (częstokroć dość gwałtownych, jak na przykład spór Charlesa Mussera z Robertem C. Allenem o kwestię popularności kina w pierwszych paru latach XX wieku lub Toma Gunninga z Davidem Bordwellem o związki wczesnego kina z nowoczesnością)⁵². Bywa, że różnice w metodologiach i obszarach zainteresowań są tak olbrzymie, że trudno sobie wyobrazić jakkolwiek dialog między badaczami, którzy szerokim gestem zapraszani są do wspólnoty Nowych Historyków. Trudno na przykład dostrzec, co wspólnego mają erudycyjne eseje Thomasa Elsaessera z analizami Johna Sedgwicka, opartymi na metodzie ilościowej i skomplikowanych narzędziach statystycznych⁵³. Przy czym nie jest to, jak sędzę, jedynie ilustracja Wittgensteinowskiego „podobieństwa rodzinnego”.

Badacze unifikowani za pomocą etykiety Nowej Historii Filmu niejednokrotnie reprezentują wykluczające się perspektywy, co wynika z rozmaitości doświadczeń, które na nich wpływają, interesów, które reprezentują, pytań, które stawiają, i politycznych stawek, o które walczą. Należy pozwolić wybrzmieć tym sprzecznościom – heterogenii i przygodności, determinującej miejsca, z których historycy ostatecznie się wypowiadają. Iluzja homogenii oraz konsensusu nie tylko kamufluje rzeczywistą niejednolitość jednej i drugiej formacji. Przede wszystkim – czarująca prostota diachronii monolitów „tradycyjnej historiografii” i Nowej Historii Filmu przykrywa materialne oraz dyskursywne warunki wytwarzania wiedzy.

⁵¹ Zob. F. Albera, 1945: „*trois intrigues de Georges Sadoul*”, „*Cinemas: Revue d’Études Cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*” 2011, nr 2–3.

⁵² Na temat polemiki Allena z Musserem zob. J. Klenotic, *The Place of Rhetoric in „New” Film Historiography: The Discourse of Corrective Revisionism*, „*Film History*” 1994, nr 6; na temat konfliktu Bordwella z Gunningiem zob. D. Bordwell, *On The History of Film Style...*, s. 139–149 oraz B. Singer, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York 2001, rozdział: *Making Sense of the Modernity Thesis*.

⁵³ Zob. T. Elsaesser, *Discipline through Diegesis: The Rube Film between „Attractions” and „Narrative Integration”*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. W. Strouven, Amsterdam 2006; J. Sedgwick, M. Pokorny, *The Film Business in the United States and Britain during the 1930s*, „*The Economic History Review*” 2005, nr 1.

Wracając do przytoczonych przykładów – zredukowanie Graua i Sadoula do kategorii „tradycyjnych historyków” maskuje kompletnie różne konteksty powstawania ich prac (w przypadku Graua uwikłanie w biznesowe relacje i finansowe zależności, w przypadku Sadoula zaś rozrachunek z kolaboracyjną historiografią Maurice’a Bardèche’a i Roberta Brasilliacha, jak też dogmatyczny antyamerykanizm). Podobnie znaczące jest zapomnienie o tym, co oprócz deklarowanej „naukowej rzetelności” determinuje wytwarzanie Nowej Historii Filmu.

Nie chodzi więc jedynie o to, że dominująca terminologia jest niedoskonała, ale o to, że służy przede wszystkim legitymizowaniu terażniejszej praktyki badawczej poprzez specyficzny zabieg przemilczenia jej rozmaitych uwikłań. Gauthier słusznie przekonuje, że zatajenie miejsca, z którego dochodzi głos historyka, możliwe jest właśnie dzięki wysoce niejasnym pojęciom tego, co „tradycyjne”, i tego, co „nowe”. Terminy te nie zawierają żadnych wskazówek dotyczących historycznego kontekstu wypowiedzi ani jej materialnych czy ideologicznych korzeni. Są względne, a zarazem nieuchronnie wartościujące.

Relacyjne znaczenie tego, co tradycyjne, i tego, co nowe, współgra z podstawową charakterystyką mitycznych wydarzeń, które również nie podlegają datowaniu – są wiecznie aktualne i powtarzane w ramach rozmaitych rytuałów⁵⁴. Ciągła terażniejszość przejścia ze strony „tradycyjnej historiografii” do drużyny „nowych historyków” umożliwia retoryczne wykorzystanie tej opozycji w każdym momencie historycznym jako czegoś w rodzaju rytualnie odgrywanego mitu początku, niezależnie, czy chodzi o Allena dystansującego się w 1979 roku od „tradycyjnej historiografii” *Theatre of Science* (1914) Graua, czy o Łukasza Biskupskiego przepędzającego w 2013 roku „widmo X Muzy”, straszące, jego zdaniem, u Małgorzaty Hendrykowskiej w „tradycyjnej” monografii *Śladami tamtych cieni*⁵⁵. O ile można te rytualne gesty zrozumieć jako rezultat potrzeby generacyjnego samookreślenia, to w obliczu pytań stawianych przez Gauthiera należałoby też zastanowić się, czy zakwalifikowanie Graua i Hendrykowskiej do jednej drużyny mówi nam coś o historyczności ich perspektyw badawczych, czy też może ustanawia raczej Barthesowską „radosną jasność”.

Czy w takim razie Nowa Historia Filmu oraz jej „tradycyjna” poprzedniczka istnieją jedynie jako kategorie dyskursu maskującego historyczne sprzeczności i naturalizującego terażniejszość? Poniekąd taki właśnie wniosek wynika z rozumowania Gauthiera, który ostatecznie

⁵⁴ H. Schnädelbach, *Rozumieć coś...*, s. 180.

⁵⁵ Zob. Ł. Biskupski, *Przepędzić widmo X Muzy...*; por. M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przelomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993.

proponuje porzucenie modelu następujących po sobie generacji na rzecz myślenia o różnych paradygmatach historiograficznych (nie zaś zwrotach). „Wykorzystanie pojęcia paradygmatu – przekonuje Gauthier – pozwala wyzwolić się z imperatywu periodyzacji i uwalnia nas z pewnych ograniczeń czasowych”⁵⁶. Warto przy tym podkreślić, że Gauthier rozumie paradygmat nieco inaczej, niż czynił to Thomas S. Kuhn w *Strukturze rewolucji naukowych*, i zamiast skokowości oraz sekwencyjności zmian podkreśla ewentualność współistnienia, a czasem też zaskakującego przenikania się różnych kategoryzacji świata. „Nic nie stoi na przeszkodzie – czytamy u Gauthiera – aby odnaleźć elementy paradygmatu X [...] w tekście napisanym w paradygmacie Y”⁵⁷. Oddalona zostaje również Kuhnowska opozycja „normalnej nauki” i „okresu przed-paradygmatycznego” (jako poprzedzającego ją czasu gwałtownego ścierania się niedojrzałych szkół), która zdaniem Gauthiera służy krytykowanej narracji o nieprofesjonalnych „tradycyjnych historykach” oraz ich następach spod znaku Nowej Historii Filmu⁵⁸.

Przejsie na stronę synchronii umożliwi odejście od myślenia teleologicznego i operowania prostym wartościowaniem – nowsze równa się lepsze – na rzecz terminologii, która nieco precyzyjniej chwyta materialne warunki wytwarzania wiedzy. W tym porządku, czyli mając na względzie przede wszystkim miejsce, z którego wypowiadają się historycy, Gauthier proponuje zastąpienie pokoleń „tradycyjnej historiografii” i Nowej Historii paradygmatami „historiografii amatorskiej” oraz „historiografii akademickiej”. Zastrzega zarazem, że pojęcia te są w swojej istocie niewartościujące. Ostatecznie umieszcza je na osi diachronii, jednak nie w prostym układzie sekwencyjnym, ale wykorzystując pojęcie dominanty. Sugeruje więc, że paradygmat amatorski dominował do lat 70., akademicki natomiast przeważa w ostatnich czterdziestu latach.

Terminologia zaproponowana przez Gauthiera na pewno zasługuje na uwagę (choć należy też wymienić jej słabości), zaś fundujący ją sposób myślenia warto kontynuować z paru istotnych względów.

Po pierwsze, krytyka dominującego odczytania pierwszych ośmiu dekad historiografii filmowej to w istocie zaproszenie do rzetelnych, wyczulonych na heterogenię i heteronomię badań tego olbrzymiego pola produkcji. Innymi słowy: zanim umieścimy Ramsaye’a i Mitry’ego w jednej kategorii, należy ich książki po prostu przeczytać i zastanowić się nad

⁵⁶ P. Gauthier, *L’histoire amateur et l’histoire universitaire...*, s. 90.

⁵⁷ Tamże, s. 99.

⁵⁸ Tamże, s. 101. Należy jednak odnotować, że Kuhn z czasem zweryfikował swoje stanowisko, uznając szkoły sprzed okresu paradygmatycznego za paradygmaty (zob. T. S. Kuhn, *Raz jeszcze o paradygmatach*, [w:] tegoż, *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1985, s. 408).

warunkami, w których autorzy wytwarzali wiedzę. Wspólnie napisany esej *Le Discours historique de Jacobs/Sadoul/Mitry: canon de l'„historiographie traditionnelle” du cinéma* Gauthier oraz Gaudreault zamykają stanowczą konkluzją:

W przyszłości, zamiast generalizować na temat „pokolenia tradycyjnych historyków”, powinniśmy szczegółowo analizować fundamentalne więzi i nieciągłości, które wytyczały szlak w danym okresie historiografii filmowej, [...] aby zrelatywizować domniemane cięcie między „tradycyjną” i „nową historią” kina. Podobnie oczywiste jest dla nas to, że generacja historyków określanych jako „tradycyjni” nie pozwoli sprowadzić się do pojedynczej jednostki intelektualnej, opartej na wspólnym horyzoncie teoretycznym i metodologicznym, pozostającym we względnym bezruchu przez niemal pięćdziesiąt lat. Historiografia uznawana za tradycyjną nie jest wcale monolityczna, podobnie zresztą jak nie jest monolityczną – i należy to otwarcie powiedzieć – „nowa historia” kina⁵⁹.

Gauthier i Gaudreault podważają mityczną jedność, która wyłania się z dominującej narracji, oraz wskazują na konkretną historiograficzną pracę do wykonania – należy wnikliwie wczytywać się w „kanon historiografii”, w pęknięcia tego przeszłego dyskursu, oraz rekonstruować niejednorodne warunki, w których był produkowany.

Po drugie, poczucie kluczowej roli miejsca, z którego przemawia historyk, jest cenne nie tylko ze względu na dostrzeżenie, że indywidualne oraz kolektywne doświadczenia determinowały sposoby wytwarzania wiedzy i wpływały na różnorodność pozycji enuncjatywnych. Apel Gaudreaulta i Gauthiera może być rozumiany jako zaproszenie do wejścia na pewien poziom autorefleksji, widać bowiem wyraźnie, że celem rewizji jest tu również – a może przede wszystkim – Nowa Historia Filmu i mitologie przez nią pisane.

A jednak, patrząc z perspektywy przemian dyskursu historiograficznego po tak zwanym „zwrocie historycznym”, czyli po przełomie lat 70. i 80., nie jestem pewien, czy najlepszym rozwiązaniem jest zastosowanie brzytwy Ockhama i wykluczenie terminów „tradycyjnej historiografii” oraz NHF/K (jakkolwiek nie byłyby one mgliste i podejrzane). Trudno przecież zakwestionować fakt, że badacze się nimi posługują od czterech dekad. Tradycja i powszechność nie stanowią tu oczywiście argumentu za adekwatnością, ale za tym, iż pojęcia te konstytuują przedrefleksyjną wiedzę historyków kina.

Materialistyczna korekta powinna zostać wzbogacona o analizę wypowiedzi badaczy spod znaku Nowej Historii, ponieważ są oni usytuowani nie tylko na uczelniach, w redakcjach, radach programowych, archiwach, przed ekranami kinowymi oraz komputerowymi, opłacani

⁵⁹ A. Gaudreault, P. Gauthier, *Le Discours historique de Jacobs/Sadoul/Mitry...*, s. 69.

lub nie, zawsze związani jakimś kontraktem. Zamieszkują również swój własny język. Jedynie uważne przyjrzenie się językowi, którym operują Nowi Historycy, pozwoli zniuansować obraz paradygmatu akademickiego, wprowadzić do gry kolejne możliwości i uniknąć tym samym pułapek myślenia dychotomicznego.

Ostatecznie zaproponowane w zastępstwie pokoleń paradygmaty mogą budzić wątpliwości same w sobie i z różnych powodów. Warto na przykład zastanowić się, czy terminologia Gauthiera istotnie zdolna jest umknąć wartościowaniu (niezależnie od etymologii i słownikowej definicji, przynajmniej epitet „amatorski” posiada dość ambiwalentne konotacje). Łatwe do obalenia może też wydawać się stwierdzenie, iż ostatnie trzydzieści lat to okres dominacji paradygmatu akademickiego. Zastrzeżenia dotyczą przede wszystkim ogólności takiego sformułowania. Nasuwa się przecież pytanie: czy jeden paradygmat musi dominować zarazem we wszystkich kręgach kulturowych, językowych etc.? Zapytać też trzeba, jaką metodę przyjęto podczas orzekania przewagi: czy perspektywa ilościowa jest tutaj najlepszym rozwiązaniem? Jeśli tak, to które wartości nas interesują: liczba publikacji? Czytelników? A może współczynnik wpływu? W tym ostatnim kryterium jak w soczewce skupiają się problemy teorematu „dominacji paradygmatów”. Trudno przecież pod względem wpływu porównywać amatorską historiografię publikowaną na portalu www.imdb.com z akademickimi esejami, których znaczenie mierzy się narzędziami w rodzaju Indeksu Hirscha. Sądzę jednak, że problemy tego rodzaju można łatwo rozwiązać, rezygnując ze źle postawionych pytań o kwestie tożsamościowe. Pojawiają się one przede wszystkim w wyniku pokusy, aby paradygmaty potraktować jako etykiety i za ich pomocą porządkować pole produkcji, orzekając przynależność konkretnych historyków do jednej lub drugiej drużyny (najlepiej w oparciu o podpisane kontrakty lub afiliacje). Taka unifikacja jest siłą rzeczy redukcjonistyczna, a więc reprodukuje część słabości diachronicznej opozycji „tradycyjnej historiografii” i Nowej Historii.

Pamiętając o tych zastrzeżeniach, należy jednak dodać, że propozycja Gauthiera, aby odejść od teleologicznej sekwencji pokoleń i zwrócić się ku paradygmatom historiografii „amatorskiej” i „akademickiej”, ma jeszcze jedną, bardzo istotną zaletę. Współgra bowiem z intuicjami badaczy, którzy podkreślają obecne wciąż w filmoznawstwie napięcie między kinofilską intymnością bezpośredniego doświadczenia i chłodnym profesjonalizmem zdystansowanego badania⁶⁰. Ta dialektyka okazuje się szczególnie interesująca w świetle procesu instytucjonalizacji filmoznawstwa,

⁶⁰ Zob. D. Andrew, *The Core and The Flow of Film Studies*, „Critical Inquiry” 2009, nr 4; L. Mulvey, P. Wollen, *From Cinephilia to Film Studies*, [w:] *Inventing Film Studies: A Genealogy*

zaś w kontekście moich rozważań – wobec procesu „profesjonalizacji” badań historiograficznych. Sądzę, że rozmaite – zależne od indywidualnych i kolektywnych doświadczeń – drogi przepracowywania konfliktu między „miłością kina” a „naukową obiektywizacją” w sposób decydujący wpływają na miejsca, z których historycy formułują swoje wypowiedzi.

Elsaesser w eseju *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów* zauważał, że:

jeśli spojrzeć na Louisa Lumière’a i Andy’ego Warhola z perspektywy tego rodzaju *Nachträglichkeit*, a więc z perspektywy retroaktywnej przyczynowości, to okazuje się, że mają oni ze sobą nawzajem dużo więcej wspólnego niż Lumière z Georges’em Mélièsem, a Warhol ze Stanem Brakhage’em⁶¹.

Trudno nie odnieść wrażenia, że z perspektywy adekwatnie wyczułonej na synchroniczne antynomie i diachroniczne analogie Tom Gunning i Siegfried Kracauer wydają się zgadzać ze sobą częściej, niż zgadzają się oni – odpowiednio – z Robertem C. Allenem oraz Emilie Altenloh. Wskazywanie takich anachronicznych podobieństw oraz wybrzmienie heterogeniczności minionych praktyk badawczych przywraca im ich ułatniająca się historyczność, nam zaś uświadamia stopień zadłużenia wobec przeszłości oraz własne uwikłanie w teraźniejsze konteksty kulturowe, społeczne i polityczne. W wymiarze badawczym wiedza ta przynosi zysk w postaci czynienia bardziej świadomych wyborów metodologicznych oraz uwrażliwia na różne pokusy redukcjonizmu w badaniach historycznych. Natomiast w kontekście nieco ogólniejszym wyczula na sposoby działania mitu, który, wedle znanego *dictum* Rolanda Barthesa:

[...] pozbawia przedmiot, o którym mówi, wszelkiej Historii. W micie historia wyparowuje; jest to rodzaj idealnej służby domowej: przygotowuje, przynosi, rozkłada, przychodzi pan, a służba po cichu znika – pozostaje tylko się cieszyć, nie zastanawiając się nawet, skąd pochodzi ten piękny przedmiot. [...] Nic nie zostało wytworzone, nic nie zostało wybrane: wystarczy tylko pojąć te nowe przedmioty, z których usunięto wszelkie ślady zabrudzeń wynikających z pochodzenia lub wyboru. Owo cudowne wyparowanie historii stanowi inną formę pojęcia wspólnego dla większości mitów mieszczańskich: jest to nieodpowiedzialność człowieka⁶².

of *Studying Cinema*, eds L. Grieveson, H. Wasson, London 2008; M. Betz, *Little Books*, [w:] *Inventing Film Studies...*; A. Trope, *Footstool Film School*, [w:] *Inventing Film Studies...*

⁶¹ T. Elsaesser, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, tłum. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68, s. 20.

⁶² R. Barthes, *Mitologie...*, s. 287.

2. Walka o akademickie uznanie, czyli antykinofilia naukowa, albo: naukowy rewizjonizm, jego retoryka i teoria

Analiza dużych pakietów danych pozwala badaczom wznieść się ponad modele linearnego przewidywania w stronę schematów bardziej wyrafinowanych. Nowi historycy kina mogą teraz szczegółowo badać wpływ szeregu zmiennych na wyniki box office'u lub na przykład na frekwencję kinową. Wykorzystanie technik eksploracji danych pozwoli lepiej zrozumieć i przewidywać schematy wzrostu konsumpcji filmów na skalę globalną. Wielkie pakiety danych pozwalają też rozpoznawać i badać „nietypowe zdarzenia” i „wspólnoty o małym zasięgu”, które w przeciwnym wypadku w ogóle umknęłyby procedurom wykrywania lub spadłyby poniżej progu błędu statystycznego w przypadku małej próbki badawczej

Deb Verhoeven o szansach Nowej Historii Kina w kontekście „zwrotu obliczeniowego”

Pewien niepokój rodzi się jednak wraz z dostrzeżeniem okoliczności, iż Allen i Gomery jedynie z rzadka tłumaczą, dlaczego właściwie zajmują się filmem, zamiast wykorzystać swoje wspaniałe analityczne moce w badaniach nad przemysłem motoryzacyjnym czy rynkiem wyrobów tytoniowych

Thomas Elsaesser o *Film History: Theory and Practice* Roberta C. Allena i Douglasa Gomery'ego

Spółczeństwem mieszczańskim rządzi ekwiwalent. To, co różnoimienne, sprowadzone zostaje do wielkości abstrakcyjnych, wskutek czego może być porównywane. Dla oświecenia to, co nie daje się wyrazić w liczbach, a ostatecznie w jednostkach, jest pozorem; współczesny pozytywizm zalicza to do poezji

Teodor Adorno i Max Horkheimer

Istnieje miejsce, w którym zachodzi istotne pęknięcie „zwrotu historycznego”. Tę dyskursywną lokalizację można opisać za pomocą opozycji kinofilskiego zafascynowania i naukowej obojętności okazywanej przedmiotowi badań. Za przykład historiograficznej propozycji, która sytuuje się po stronie badawczego dystansu posłużyć może retoryka stosowana przez Roberta C. Allena i Douglasa Gomery'ego w książce *Film History: Theory and Practice*. Ta bardzo wpływowa publikacja pokazuje, w jaki sposób instytucjonalna potrzeba profesjonalizacji

historiografii filmowej odnajduje swój wyraz na poziomie metodologicznych rozstrzygnięć. Perspektywa tam zaproponowana ma swoją kontynuację w prężnie rozwijających się badaniach historiograficznych, prowadzonych choćby przez stowarzyszenie HoMER. Ostatecznie też znacząco odbiega ona od wrażliwości historycznej, która wykształciła się w nowojorskim środowisku filmoznawczym, w kontekście tak zwanego „Projektu Brighton” i późniejszych historiograficznych konceptów, takich jak na przykład „kino atrakcji”.

Jak już sugerowałem, nawet pobieżny przegląd prac autorów kojarzonych z NHF/K wystarczy, aby stwierdzić, że coś się nie zgadza w hipotezie o ich metodologicznej jedności. I nie chodzi tu jedynie o szeroki wachlarz tematów. Na przykład różnica między refleksjami Toma Gunninga oraz André Gaudreaulta a tym, jak swoje badania prowadzi Robert C. Allen czy Douglas Gomery, jest moim zdaniem o wiele głębsza i *de facto* unieważnia przekonanie, iż przynależą oni do jednej formacji intelektualnej. Punktem wyjścia w procesie dekonstrukcji tego „mitu jedności” może być na przykład zaskakująco niejednolity – wbrew wszelkim pozorom – stosunek do legendarnej konferencji w Brighton.

Zwracałem już niejednokrotnie uwagę na to, że za przełom w powstawaniu nowej perspektywy NHF/K często uważa się Kongres FIAF zorganizowany w angielskim Brighton w 1978 roku, a ściślej – towarzyszące mu sympozjum „Fiction Film 1900–1906” [Film fikcyjny w latach 1900–1906]. Cytowałem między innymi Paola Cherchi Usaiego, którego zdaniem „nasza historia rozpoczyna się w 1978 roku”¹. Z kolei Thomas Elsaesser we wprowadzeniu do – również przeze mnie już wspomianej – antologii *Early Cinema: Space Frame Narrative* dzielił historiografię filmową na „przed” i „po Brighton”². Po polskiej stronie cezurę Brighton odnajdziemy w książce *Miasto atrakcji* Łukasza Biskupskiego, w przywoływanym tekście Konrada Klejsy, ale też w starszych opracowaniach, na przykład w skądinąd znakomitym eseju Elżbiety Ostrowskiej *Odkrywanie źródeł – współczesne reinterpretacje wczesnego kina*³. Nie jest to w żadnym wypadku zamknięta lista. Bibliograficzne zaplecze mitu Brighton to niezliczona ilość pozycji. Należałoby do niej dodać także fakt, że w 2008 roku festiwal *Le Giornate del Cinema Muto* we włoskim Pordenone zorganizował uroczyste obchody 30. rocznicy rzezonego sympozjum.

¹ P. Cherchi Usai, *Early Films in the Age of Content*, [w:] *Companion to Early Cinema...*, s. 527.

² T. Elsaesser, *Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archeology*, [w:] *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, eds T. Elsaesser, A. Barker, London 1990, s. 5.

³ Zob. Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji...*, s. 53; K. Klejsa, *Kamera... akcja...*, s. 186; E. Ostrowska, *Odkrywanie źródeł – współczesne reinterpretacje wczesnego kina*, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego. Teoria i praktyka*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Łódź 1995, s. 120.

W krytycznym tonie do legendy kongresu FIAF odwołuje się natomiast Gauthier, sugerując, że to słynne wydarzenie, a raczej jego recepcja, jest współodpowiedzialne za upraszczający obraz filmoznawczego postępu, o którym pisałem wcześniej⁴. Ma w tym sporo racji, szczególnie jeśli weźmiemy pod uwagę stylistykę wypowiedzi na temat Brighton. Na przykład José Manuel Costa, dyrektor lizbońskiej Cinemateca Portuguesa, pisał, że „nic tak nie odmieniło historiografii, jak to jedno wydarzenie”⁵. W podobnym tonie archiwistka Giovanna Fossati formułuje wprost – choć raczej afirmatywnie, w przeciwieństwie do Gauthiera – tezę o „mitycznym statusie Brighton”⁶. Z kolei Daniela Currò i Ulrich Ruedel, przekonani o granicznym charakterze tego wydarzenia, zbadali dramatyczny skok w średniorocznej liczbie publikacji o wczesnym kinie przed i po 1978 roku, aż do roku 1995 (od sześciu artykułów na rok do osiemdziesięciu dwóch). Przełom, który odnotowali, naturalnie mógł być powodowany szeregiem rozmaitych determinant, niemniej Cherchi Usai bezpośrednio wiąże go z Kongresem FIAF⁷. Dokładnie takie podejście – dosyć dogmatyczne, trzeba przyznać – jest krytkowane przez Gauthiera, który sugeruje rewizję mitycznego statusu Brighton.

Warto jednak sformułować pewne zastrzeżenie do diagnozy Gauthiera. Bardziej szczegółowe dociekania pokazują mianowicie, że z jednej strony Brighton faktycznie pojawia się w wielu miejscach jako niekwestionowany mit założycielski NHF/K i punkt zwrotny w historii filmoznawczej historiografii, z drugiej zaś w niektórych publikacjach nawet się nie wspomina o Brighton i wczesnym kinie. Zaskakiwać może na przykład to, że we wspomnianej już książce *Film History: Theory and Practice* Allena i Gomery’ego nie znajduje się ani jedno odwołanie do Kongresu w Brighton. Śladów tego wydarzenia próżno też szukać w późniejszym o ponad dwie dekady wstępie do tomu *The New Film History: Sources, Methods, Approaches* pod redakcją Jamesa Chapmana, Marka Glancy’ego i Sue Harper. Nie ma też Brighton we wprowadzeniu do książki *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* (2011) pod redakcją Richarda Maltby’ego, Daniela Biltereysta i Philippe’a Meersa. Najwyraźniej nie wszyscy podzielają opinię o wyjątkowym statusie Kongresu FIAF.

Jakkolwiek sytuacja ta może nieco zdumiewać, jest w niej pewna metoda: najczęściej nieobecność Brighton to zarazem brak historyków i historyczek związanych z tym, co w latach 70. i 80. działo się w nowojorskim filmoznawstwie, szczególnie zaś w nowojorskim Museum of Modern Art.

⁴ Zob. P. Gauthier, *L’histoire amateur et l’histoire universitaire...*

⁵ M. Costa, *Film Archives in Motion*, „Journal of Film Preservation” 2004, nr 12, s. 5.

⁶ G. Fossati, *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam 2009, s. 100.

⁷ P. Cherchi Usai, *Early Films in the Age of Content...*, s. 528.

Innymi słowy – w bibliografiach Roberta C. Allena, Douglasa Gomery’ego czy Richarda Matlby’ego z rzadka można spotkać zespół nowojorski: Toma Gunninga, Charlesa Mussera, André Gaudreaulta, Eileen Bowser, Annette Michelson, Marshalla Deutelbauma i innych. I *vice versa*. Bardziej wnikliwe dociekania pokazują, że zależność ta nie dotyczy tylko sprawy Brighton. Warto na przykład spojrzeć, jak w latach 70. wyglądały kolejne numery czasopisma „Cinema Journal” wydawanego przez amerykańskie stowarzyszenie The Society for Cinema and Media Studies (wtedy jeszcze funkcjonujące bez słowa „media” w nazwie), w którym publikowano artykuły kanoniczne dla „zwrotu historycznego”. Szczególnie interesujący wydaje się rok 1979, a więc zaraz po kongresie FIAF. W numerze wiosennym, redagowanym przez Allena i Gomery’ego, a poświęconym bardzo „nowohistorycznej” tematyce historii gospodarczej i technologicznej, znajdziemy jedynie artykuły redaktorów, Janet Staiger i Dudleya Andrew. Z kolei numer jesienny zawiera istotne teksty „brightonowców”: Charlesa Mussera, André Gaudreaulta i Marshalla Deutelbauma, wszystkie od strony zawartości poświęcone rewizjonistycznemu podejściu do historii kina, zarazem jednak skupiające się przede wszystkim na analizie formalnej. Pierwszy z wymienionych pisał więc o specyfice filmów Edwina S. Portera (za eseje te otrzymał nagrodę Student Award for Scholarly Writing), drugi o wczesnokinowym montażu, trzeci zaś o filmie *Nosiła żółtą wstążkę* (1949) Johna Forda. Jasny wydaje się kontrast między ekonomiczną perspektywą Allena i Gomery’ego – wywodzących się odpowiednio z University of Ohio i University of Wisconsin-Madison, na którym Gomery kończył studia w zakresie ekonomii – a stylistyczną wrażliwością środowiska nowojorskiego, wokół którego skupieni byli Musser, Gaudreault i Deutelbaum (jak również Gunning, Roberta Pearsons, William Uricchio i inni „brightonowcy”).

W tym kontekście równie emblematyczny był wcześniejszy rok 1978. Na przełomie maja i czerwca odbył się kongres w Brighton. Amerykanie, którzy w nim uczestniczyli (wśród nich Kanadyjczyk Gaudreault), już od pewnego czasu pracowali pod kuratelą Eileen Bowser z nowojorskiego MoMA nad selekcją filmów, które mieli przywieźć ze sobą do Anglii, oraz nad własnymi konferencyjnymi wystąpieniami. Zgodnie z relacją Bowser, pierwsze miesiące 1978 roku to dla nich czas intensywnej pracy⁸. Niemal w tym samym czasie, w lutym, afiliowany przy University of Wisconsin-Milwaukee ośrodek The Center for 21st Century Studies (wówczas zorientowany na wiek XX) zorganizował prestiżowe sympozjum: „The Cinematic Apparatus: Technology as Historical and Ideological”, w którym

⁸ Zob. E. Bowser, *The Brighton Project: An Introduction*, „Quarterly Review of Film Studies” 1979, nr 4.

udział wzięli między innymi: David Bordwell, Peter Wollen, Stephen Heath, Jean-Louis Comolli, Kristin Thompson, Edward Branigan, Dudley Andrew, Douglas Gomery, Mary Ann Doane, Bill Nichols, Laura Mulvey, Peter Gidal, Maureen Turim, Judith Mayne, Teresa de Laurentis i Christian Metz. Warto przy tym zauważyć, że wspomniane centrum badawcze stanowiło wówczas główny – i niesłuchanie prężny, organizujący dziesiątki sympozjów i wykładów – amerykański ośrodek adaptacji teorii wykładanych w czasopiśmie „Screen”⁹. Obecność na tym sympozjum Bordwella, Thompson, Branigana i Gomery’ego oraz nieobecność Gunninga, Mussera czy Gaudreaulta może co najmniej zastanawiać. Objawia się tu właśnie „geografia teorii”, ale też to, jak materialne konteksty przecinają się z historią idei.

Można rzecz jasna tę grę pominąć i nieobecności uznać za przypadek, zaliczyć do sfery osobistych animozji, rozgrywek towarzyskich albo do kwestii polityki historycznej poszczególnych ośrodków badawczych. Byłoby w tym prawdopodobnie niejedno ziarno prawdy. Warto jednak rozważyć też inne, bardziej merytoryczne przyczyny. Wygląda na to, że w środowisku badaczy hurtem włączanych do drużyny NHF/K występują pewne istotne – być może nawet paradygmatyczne – różnice. Hipoteza, którą chciałbym ostatecznie postawić, brzmi: jedna z istotniejszych linii podziału we współczesnej historiografii filmoznawczej przebiega wzdłuż współrzędnej sporu między kinofilską fascynacją filmami i ich doświadczaniem a kartezyjańskim chłodem profesjonalnej nauki, która wymaga obojętnego stosunku do przedmiotu rozważań. Różnice te wynikają z odmiennych metodologicznych stanowisk i poglądów filozoficznych, ale też z innych doświadczeń badawczych oraz afiliacji instytucjonalnych, w końcu z niejednorodnych interesów i wyobrażeń o miejscu filmoznawstwa wśród innych dyscyplin.

Na napięcie tego rodzaju, przykrywane mitem „nowej generacji”, zwracał uwagę przywoływany już przeze mnie Jeffrey F. Klenotic. W artykule *The Place of Rhetoric in „New” Film Historiography: The Discourse of Corrective Revisionism* analizował argumentację przedstawianą przez Allena i Gomery’ego w *Film History: Theory and Practice*:

Widać tu pewną interesującą i ważną ironię. Z jednej strony Allen i Gomery opierają swoją krytykę fabularności [w tradycyjnych narracjach historycznofilmowych – M.P.-O.] na jej retorycznym „powabie”, który ich zdaniem przekształca historię raczej w kompletne dzieło literackie niż w coś, na temat czego można się spierać. [...] Z drugiej strony jako alternatywę proponują naukowy „format prezentacji wyników badań”. „Format” ten, jak przekonują, jest bardziej otwarty na weryfikację niż

⁹ Zob. A. Huyssen, A. Rabinbach, *New German Critique: The First Decade*, „New German Critique” 2005, nr 95.

sfabularyzowana narracja, jednak nie jest jasne, czy Allen i Gomery są skłonni uznać, że on również posiada swój retoryczny „powab”¹⁰.

Innymi słowy, Klenotic zauważa interesującą rzecz: Allen i Gomery w swoim projekcie „rewizjonizmu” sytuują się poza jakąkolwiek retoryką, po stronie prawdziwej nauki. Niebezpieczny dla historiografii „powab” fabularnych schematów poznawczych i komunikacyjnych przypisują „tradycyjnej” historiografii spod znaku Terry’ego Ramsaye’a czy Roberta Graua, którą opisują złośliwie jako „teorię wielkich mężów” – *Great Men Theory*. Sami zaś umieszczają się na teoretycznie uświadomionej pozycji, której głównym narzędziem komunikacyjnym jest bezosobowa prezentacja wyników badań, będąca, w przeciwieństwie do fabuły, dyskusowalnym i weryfikowalnym „formatem”. Przemilczana zostaje natomiast retoryczna istota samej formy podawczej.

Co więcej – jeśli chodzi o procedurę badawczą, Klenotic zwraca uwagę na specyficzne fetyszyzowanie przez Allena i Gomery’ego tak zwanych „źródeł prymarnych”, które określają oni mianem „źródeł najlepszych” (*best evidence*). Jego zdaniem tak wyraźne uprzywilejowanie pewnego rodzaju źródeł ma również retoryczne podłoże. Wykorzystywane jest ono przede wszystkim (znów) w sporach z „tradycyjną historiografią”. Według Allena i Gomery’ego nie zasługuje ona na uwagę, gdyż często opierała się choćby na osobistych wspomnieniach samych autorów, zbyt spoufalonych z przedmiotem swoich rozważań (przykład W. K. L. Dicksona czy Roberta Graua). Zarazem pomijają oni rozmaite wątpliwości, jakie dotyczą tak zwanych oficjalnych źródeł w rodzaju dokumentów służbowych, wykluczając niejako możliwość, iż one również są zapośredniczone (na przykład formalnymi procedurami ich wytwarzania).

Ponadto Allen i Gomery stosują w tym kontekście specyficzny zabieg tak zwanego „sofizmatu rozszerzenia” (*straw argument*), unifikując poprzednie historyczne opracowania za pomocą poręcznej etykiety „do korekty”. Klenotic nazywa ten zabieg „retoryką korekcyjnego rewizjonizmu” i zwraca uwagę na interesujący przebieg debaty między Allenem i Charlesem Musserem, która dotyczyła kwestii ewentualnego spadku popularności kina w latach 1900–1903.

Nie zamierzam tu wchodzić w szczegóły samego problemu historycznego. Podobnie jak Klenotica, ciekawi mnie raczej retoryka stosowana w ramach sporu samych historyków. Jak wspominałem wcześniej, Allen w artykule z 1979 roku zakwestionował przekonanie, iż w omawianym okresie filmy były tak niepopularne, że służyły do wyganiania publiczności z teatru (tzw. *chaser theory*). Według niego mit ten

¹⁰ J. Klenotic, *The Place of Rhetoric in „New” Film Historiography...*, s. 50.

– zakorzeniony w skorumpowanych pracach Graua, a potem powtarzany przez Lewisa Jacobsa, Roberta Sklara, Garetha Jowetta i innych „tradycyjnych historyków” – oraz jego obalenie to modelowy przykład postępu w historiografii filmowej. Dotarcie do „źródeł najlepszych” pozwala skorygować wcześniejsze amatorskie ustalenia. Niedługo potem, w 1984 roku, swoje badania w tej samej sprawie opublikował Charles Musser, wtedy jeszcze doktorant w Tish School of Arts na New York University. Musser nie tylko zakwestionował historyczne tezy Allena, ale odniósł się też krytycznie do jego rewizjonistycznego zacięcia: „Historiograficznie rzecz biorąc, znalazłem się w cokolwiek niezręcznej sytuacji: moje badania doprowadziły mnie do roli adwokata diabła, gdyż dostarczam profesjonalnego wsparcia historykom, których Allen z dezynwolturą zdyskwalifikował”¹¹. Allen odpowiedział na zarzuty Mussera, włączając go do drużyny „rewizjonistów”, którzy wprawdzie prowadzą między sobą spory, jednak robią to już w ramach profesjonalnej metodologii badań historycznych, opartej na racjonalnej wymianie intersubiektywnych argumentów. W replice Musser zakończył dyskusję wymownym stwierdzeniem, podającym w wątpliwość „postępową” wizję Allena:

Postrzegam swoją pracę jako zadłużoną nie tylko wobec szerokiego grona współczesnych historyków, ale również w stosunku do wcześniejszych badaczy. Skłonność Allena, aby odrzucać badania prowadzone w przeszłości z powodu ich metodologicznych niedoskonałości lub ideologicznej nieprawomyślności, nie tylko uniemożliwia mu dojrzenie tego, co jest wartościowe w tamtych pracach. Zachęca ona też, aby krytycznym okiem spojrzeć na jego własne badania, śledząc w nich niedociągnięcia oraz ideologiczne założenia. Mimo to Allen – w niezachwianym przeświadczeniu, że to on jest autorytetem – odrzuca moją propozycję, abyśmy obaj przeanalizowali filozoficzne i polityczne założenia naszych prac¹².

Zauważmy, że Musser formułował te opinie w połowie lat 80., już wtedy sygnalizując potrzebę niuansowania obrazu mitycznej wspólnoty „badaczy nowej generacji”, którzy rzekomo gremialnie odrzucają „tradycyjną historiografię” jako nieprofesjonalną i „do korekty”. Co więcej, z przywołanych krytycznych komentarzy Mussera (oraz Klenotica) wynika, iż w przypadku Allena i Gomery’ego mamy do czynienia z interesującą retoryką wymazującą partykularność postaci badacza – zarówno na poziomie procedur badawczych, jak i późniejszej prezentacji wyników. Nie mam zamiaru podejmować tutaj rozbudowanej polemiki z Allenem i Gomerym. Sądzę, że Klenotic czyni to w wystarczająco ciekawy

¹¹ Cyt. za: J. Klenotic, *The Place of Rhetoric in „New” Film Historiography...*, s. 54.

¹² Cyt. za: tamże, s. 55.

i zarazem pogłębiony sposób. Chciałbym natomiast zwrócić uwagę, że perspektywa obecna w *Film History: Theory and Practice* stanowi pewien schemat możliwy do odnalezienia w piśmarstwie wielu innych uczonych, których wiąże się z NHF/K, takich jak Richard Maltby, Judith Thissen, Clara Pafort-Overduin czy cytowana w motcie Deb Verhoeven, którzy niechętnie spoglądają w stronę kinofilskich – zorientowanych na bliski kontakt badacza z filmem – badań Gunninga czy Gaudreaulta. Zanim jednak do tego przejdę, chciałbym zastanowić się, na czym polega specyfika tej perspektywy i jakie są jej źródła.

Robert Sklar – z wykształcenia historyk, jedna z kluczowych postaci filmoznawstwa na NYU, nauczyciel Toma Gunninga i Charlesa Musserra – w znakomitym eseju *Oh! Althusser! Historiography and the Rise of Cinema Studies* z 1988 roku zauważał, że w *Film History: Theory and Practice* szczególnie zaskakuje fakt, iż autorzy tej obszernej (i zarazem pierwszej) książki o filmowej historiografii nie przywołują żadnych nowszych prac dotyczących problemów historiografii jako takiej¹³. Zdaniem Sklara wynika to z faktu, iż celem Allena i Gomery'ego jest *de facto* prosta obrona empiryzmu w badaniach historyczno-filmowych, którą ja z kolei zakorzeniam w historycznie oraz instytucjonalnie warunkowanej intencji profesjonalizacji, a więc w zamiarze zaadoptowania reguł stereotypowo ujmowanej „akademickiej naukowości”.

Należy jednak odnotować, że Allen i Gomery zdają krótki raport z wątpliwości, jakie dwudziestowieczna filozofia sformułowała wobec kartezjańskiej wizji nowożytnej nauki, jak również wobec empiryzmu i poczucia przezroczystości figury badacza. Odnotowują tak zwany „zwrot lingwistyczny” oraz refleksję Thomasa S. Kuhna, a nawet Paula Feyerabenda¹⁴. Mimo to sami sytuują się po stronie „realistycznej teorii nauki” Roya Bhaskara, która z grubsza zgodna jest z podstawowymi intuicjami kartezjańskiej mechanicystycznej koncepcji przyrody, tak często potem krytykowanej ze względu na tragiczne konsekwencje reifikowania świata zewnętrznego:

Z punktu widzenia Realizmu – afirmatywnie referują sprawę Allen i Gomery – wyjaśnianie polega nie tylko na opisywaniu obserwowalnej „warstwy wierzchniej” rzeczywistości, ale również na deskrypcji generatywnych mechanizmów, które wytworzyły odnotowane wydarzenie. [...] Przedmiotem badań Realizmu są w takim razie struktury czy mechanizmy, które rodzą możliwe do zaobserwowania fenomeny – mechanizmy, które raczej nie są możliwe do ujrzenia w sposób bezpośredni¹⁵.

¹³ Zob. R. Sklar, *Oh! Althusser! Historiography and the Rise of Cinema Studies*, „Radical History Review” 1998, nr 41.

¹⁴ Zob. R. Allen, D. Gomery, *Film History...*, s. 11–13.

¹⁵ Tamże, s. 15.

Następuje tu przekroczenie ambicji zdawania sprawy z różnorodności powierzchniowych fenomenów, która zdaniem Allena i Gomery'ego charakteryzowała naiwny empiryzm. Chodzi o wykrywanie pewnych inwariantnych mechanizmów, które stoją za wszystkim, co jest dostępne doświadczeniu, bowiem – zgodnie ze słowami Bhaskara – „świat nie składa się z wydarzeń, ale z mechanizmów”¹⁶. Na poziomie wciąż kartezjańsko zorientowanych nauk ścisłych takie konstatacje mogą wydawać się dość oczywiste (co nie znaczy, że opierające się obaleniu). Fizycy lub chemicy w laboratoriach skupiają się wszak właśnie na niewidzialnych schematach (prawach) determinujących powszechnie zauważalne zjawiska. Sprawa komplikuje się, gdy próbujemy zaaplikować tę propozycję w kontakcie z przeszłością złożoną właśnie z sekwencyjnie pojawiających się „wydarzeń”. Trzeba wtedy połączyć synchronię z diachronią, teorię z historią. Allen i Gomery zdają sobie chyba z tego sprawę, argumentując:

Z punktu widzenia Realizmu wydarzenia czy fakty historyczne w żadnej mierze nie mówią same za siebie. Praca historyka nie kończy się też, gdy skompiluje on chronologię wydarzeń. Dla Realisty przedmiotem badań historycznych nie jest historyczne wydarzenie jako takie, ale generatywny (przyczynowy) mechanizm, który to wydarzenie zrodził. Parafrazując Bhaskara, świat historii nie składa się ze zdarzeń, ale z mechanizmów¹⁷.

Warto zauważyć, że Allenowi i Gomery'emu nie chodzi tu chyba o realne przyczyny, które można poznać na drodze tradycyjnych dociekań empirycznych. Rzecz raczej w czymś wykraczającym poza zmysłowy świat. To otwiera im możliwość postulowania, aby dociekania historyczne podlegały nie tylko weryfikacji empirycznej, ale również zasadzie „nie-sprzeczności”, umożliwiającej porównanie różnych interpretacji przeszłości. Wykładnie te funkcjonują w ich wyobrażeniu wprost jako teorie¹⁸.

Szczerze powiedziawszy, argumentacja Allena i Gomery'ego wydaje mi się daleka od jasności. W gruncie rzeczy powiela ona wszystkie znane problemy napięć między teorią a historią i sprawia wrażenie siłowej próby dostosowania refleksji o przeszłości – z ich tendencją do popadania w diachroniczne fabularyzacje – do standardów synchronicznych ustaleń nauki ścisłej. Za taką hipotezą stoi wiele argumentów.

Thomas Elsaesser, pisząc o książce Allena i Gomery'ego, zauważał, że spodoba się ona wszystkim heglistom. Wprawdzie chodziło mu o intuicję, że „wszystko się łączy” (w przypadku kina: kultura, ekonomia, technologia etc.), ale warto zauważyć, że heglowska jest u nich również

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 16.

¹⁸ Tamże, s. 17.

próba odkrycia inteligibilnych mechanizmów, które rządzą wydarzeniami z przeszłości. Założenie, że w historii można zauważyć jakieś prawa, zgodnie z którymi duch dziejów posuwa się do przodu, może budzić podejrzenie, że w ten sposób historię – jako domenę panoszącej się przypadkowości – pozbawi się dynamiki, a więc radykalnie uprzedmiotowi. Paradoksalnie, spełnią się wtedy najgorsze przypuszczenia E. P. Thompsona, spierającego się z nieczułym na historyczną przygodność Althusserem poniekąd właśnie o postulowaną naukowość historii, którą ten pierwszy uznawał za niebezpieczną mrzonkę. Trzeba też w tym kontekście pamiętać, że strukturalny marksizm Althussera miał spełniać kryteria naukowości, podobnie zresztą jak lingwistycznie wzbogacona psychoanaliza Jacques'a Lacana czy filmoznawstwo Christiana Metz'a – wszędzie tam chodzi bowiem o odkrywanie inwariantnych, ahistorycznych schematów¹⁹.

Dylemat reifikowania przeszłości jest w filozofii historii sprawą bardzo dobrze znaną co najmniej od oświecenia i pism Droysena oraz młodego Kanta, a opisaną znakomicie przez Herberta Schnädelbacha²⁰. W gruncie rzeczy sprowadza się on do różnicy między przyrodą a historią. Przyroda – jako domena tego, co trwałe i niezmiennie – podlega badawczej pracy wykrywania stałych prawideł. Inaczej zaś historia – jako sfera, w której urzeczywistnia się ludzka wolność, a więc przypadkowość – można ją tylko opowiadać, wraz ze wszystkimi *coup de théâtre*. Różnica ta, na przykład zdaniem referowanego przez Schnädelbacha Droysena, przekłada się na opozycję genetycznego wyjaśniania i historycznego rozumienia²¹. „Wzbranianie się przed teorią – argumentuje w innym artykule Schnädelbach – cechujące narracyjnych filozofów historii, wynika z obawy, że teoretyczne wyjaśnienie historii przemieni świat ludzki z powrotem w czystą przyrodę”²². Allen i Gomery nie wzbraniają się przed teorią rozumianą jako odkrywanie niewidocznych mechanizmów rządzących widocznymi zdarzeniami. Zdaje się, że traktują ją jako gwarancję naukowości. Tę nieco dogmatyczną intencję „unaukowienia” historiografii zauważał też u nich Sklar, konstatując zaskakujące pokrewieństwo z Althusserem, którego autorzy *Film History: Theory and Practice* stawiają na głowie: „Tam gdzie z Althusserowskiego punktu widzenia teoria stawała się nauką, zaś historia stanowiła domenę »ideologii«, oni argumentują za naukowością historii oraz ideologicznością teorii” (Sklar, 1988). W tej pracy na rzecz naukowości Allen

¹⁹ Na temat naukowych aspiracji środowiska „Screen” zob. D. Andrew, *The Core and The Flow...*, s. 897–900.

²⁰ Zob. H. Schnädelbach, *Próba rehabilitacji animal rationale...*

²¹ Zob. tamże, s. 196–197.

²² H. Schnädelbach, *Rozumieć coś...*, s. 183.

i Gomery gotowi są poświęcić historyczną nieprzewidywalność „wydarzenia” w imię naukowej komunikowalności i weryfikowalności „mechanizmu”. Szeroko zakrojona próba zaadaptowania reguł stereotypowo kojarzonych z naukami ścisłymi możliwa jest do zrozumienia w co najmniej paru kontekstach.

Po pierwsze, należy zwrócić uwagę, że przejawia się w niej intencja profesjonalizacji praktyki badawczej, co miałyby prowadzić do pozbycia się przez historiografię filmową wizerunku marginalnej i nieprofesjonalnej praktyki badawczej. Jak już wspominałem, lata 70. to czas, w którym refleksja filmoznawcza posiada już status zalegitymizowanej praktyki uniwersyteckiej. Należy jednak powiedzieć, że w okresie, w którym autorzy *Film History: Theory and Practice* kończyli studia (Gomery w 1970, Allen w 1975 roku), tytuł akademickiej powagi i „naukowości” przysługiwał jedynie strukturalistycznym refleksjom spod znaku Christiana Metz’a lub Louisa Althussera. Proces profesjonalizacji w perspektywie proponowanej przez Allena i Gomery’ego polegał zatem na zaadaptowaniu reguł obiegowo uznawanych za przynależące do nauk ścisłych, a więc: empiryzmu (wspomnianego przywiązania do „najlepszych źródeł”) i racjonalizmu (rozumianego jako odkrywanie ukrytych mechanizmów rządzących powierzchnią doświadczenia).

Nie mniej ważnym elementem tej pracy nad „unaukowieniem” historiografii filmowej był dystans badacza wobec przedmiotu analizy, objawiający się w krytykowanej przez Klenotica retoryce „korekcyjnego rewizjonizmu” oraz niechęci do kinofilskiej zażyłości z filmami. Przywoływana już przeze mnie ostentacyjna obojętność na przyjemność filmowego tekstu – obecna w toposie badania filmów bez ich oglądania – ma rozmaite źródła, głównie kartezjańskie. Wpisuje się jednak w instytucjonalną walkę historii filmu o uznanie wśród „legalnych” historiografii. Wymowny jest w tym kontekście tytuł jednego z esejów Maltby’ego *How Can Cinema History Matter More?* [Co zrobić, aby historia filmu zaczęła się bardziej liczyć?]²³. Z tej perspektywy kinofilia zawsze będzie podejrzana o „filmocentryzm”, a więc niezdrową fiksję na tekście, ostatecznie sprowadzającą pracę historyka do roli publicysty, który ocenia, czy dane dzieło zasługuje na miejsce w kanonie. W tym tonie wypowiedziała się niedawno Deb Verhoeven – australijska badaczka pracująca przy projektach zorientowanych na analizę, a potem wizualizację olbrzymiej liczby danych archiwalnych – pisząc, że nowi historycy kina nie powinni zajmować się porównawczą ewaluacją

²³ Zob. R. Maltby, *How Can Cinema History Matter More?*, <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/22/board-richard-maltby.html> (dostęp: 19.12.2019).

tytułów filmowych²⁴. Zgodnie z tym, co sugerował Maltby w trakcie dyskusji podczas konferencji NECS w 2013 roku: „Filmoznawstwo nie powinno kształcić znawców filmów”.

Intencja wejścia do globalnego przemysłu akademickiego za pomocą Nowej Historii Kina jest szczególnie dobrze widoczna w przypadku badań międzynarodowego stowarzyszenia HoMER, którego ważnymi postaciami są Allen i Maltby, ale też John Sedgwick czy historyczki takie jak Verhoeven czy Clara Pafort-Overduin, wszyscy znani z pracy w zespołach realizujących badania ilościowe. Tym, co ich wersja Nowej Historii Kina ma do zaoferowania, jest dostosowanie badań historiograficznych do wymogów nauk ścisłych, w szczególności poprzez wpisanie refleksji nad przeszłością filmu w tak zwany „zwrot obliczeniowy” i cyfrową humanistykę.

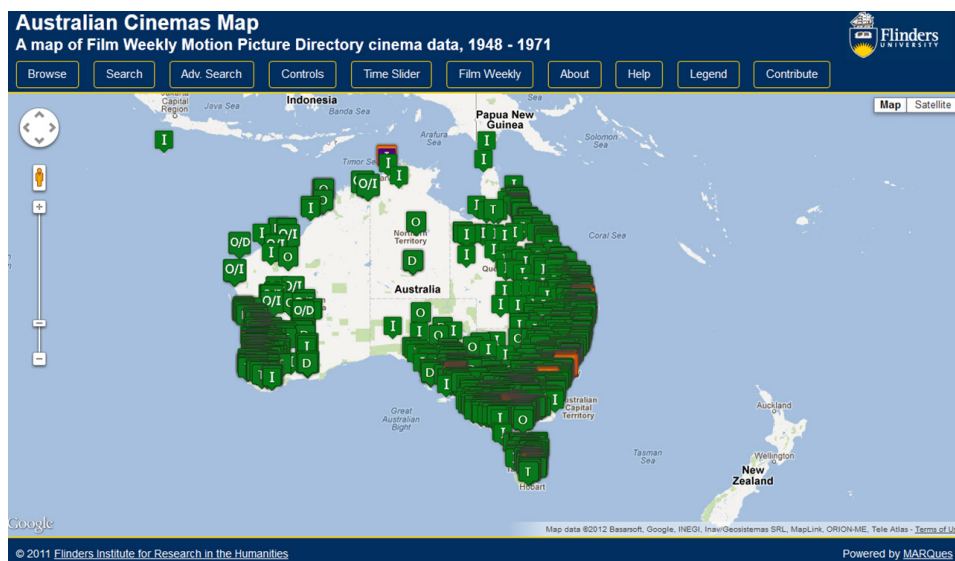
Perspektywa *digital humanities* pozwala na zdecydowane wejście filmoznawstwa w rejon zarezerwowany do tej pory dla nauk ścisłych i społecznych, a więc w sferę analizy – większych lub mniejszych – pakietów danych. Emblematem takiego podejścia jest stanowiąca pierwsze z mott tego rozdziału wypowiedź Verhoeven. Zauważmy, jak istotną sprawą w jej opinii jest możliwość wykorzystywania wiedzy o przeszłości w czynności przewidywania na przykład „wzrostów konsumpcji”²⁵. Jest to dalsza wykładnia istoty metodologii Allena i Gomery’ego. Nauka nowożytna – do której dostosowuje się tutaj historiografię – ma odkrywać mechanizmy rządzące światem, aby pomóc kontrolować to, co zdaje się nieprzewidywalne, a więc ludzką działalność. Oczywiście pozostałe motta (z Elsaessera oraz autorów *Dialektyki oświecenia*), wyrażające pewne wątpliwości, pozostają tutaj w mocy. Trzeba w końcu zapytać, na ile realne jest zagrożenie, iż taka perspektywa opróżni przeszłość z historii, sprowadzając diachronię do synchronii; ponadto, czy w ten sposób nie spełniają się pesymistyczne diagnozy krytyków nowożytnej naukowości, z punktu widzenia których „profesjonalne” badania redukują wszystko do jednego mianownika – nie ma już różnicy między filmami a papierosami, jedno i drugie stają się słupkami na wykresach.

Ostatecznie należy zauważyć, że projekty prowadzone przez historyków wywodzących się z naukowej tradycji Allena i Gomery’ego na ogół zawierają interesujące rozwiązania w zakresie prezentacji wyników. W tym kontekście wykorzystywane są na przykład Systemy Informacji Geograficznej (GIS). Polega to na wizualizowaniu wiedzy historycznej za pomocą map fizycznych, częstokroć zamieszczanych w internecie i umożliwiających interaktywne przekształcenia ze strony użytkownika. Tego

²⁴ Zob. D. Verhoeven, „New Cinema History” and the „Computational Turn”...

²⁵ Zob. tamże, s. 5.

rodzaju rozwiązanie zastosowane zostało na przykład przy realizacji projektu CAARP (Cinemas and Audiences Research Project) realizowanego przez grupę badaczy z różnych australijskich uniwersytetów: Flinders University, University of Wollongong, RMIT University, Deakin University and the Australian National University. Ich badania dotyczą historii relacji między sieciami kin a dynamicznie zmieniającymi się społecznościami australijskich miast.



Ilustracja 1. Wizualizacja geograficznego rozkładu kin w Australii, która umożliwia rozmaite zmiany w parametrach wyświetlania

Źródło: <http://auscinemas.flinders.edu.au/> (dostęp: 19.12.2019)

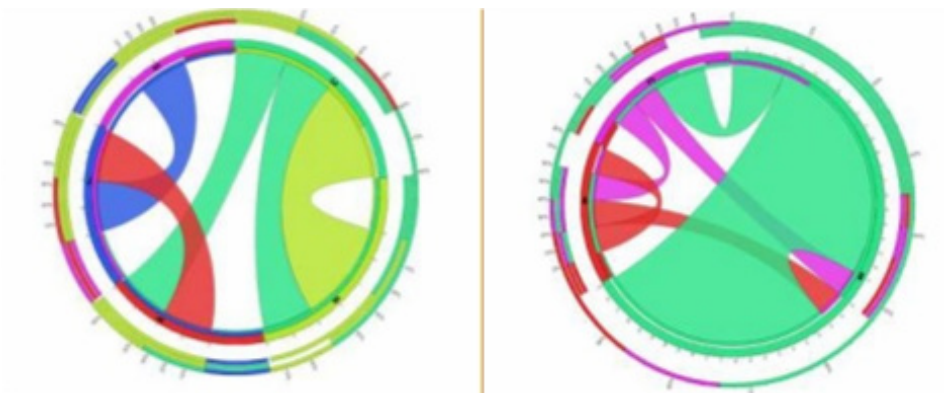
Systemy GIS wykorzystywane są też w historiograficznych projektach prowadzonych na University of the West of England w Bristolu przez badaczy skupionych wokół Charlotte Crofts i projektu The Cinemapping Project, jak również na University of Glasgow, gdzie wczesne kino szkockie jest „mapowane” przez badaczy takich jak John Caughie, Trevor Griffiths, Maria Velez-Serna, Julia Bohlmann czy Caroline Merz²⁶.

Nieco inna metoda przetwarzania diachronicznej przeszłości w synchroniczne przedstawienie jest implementowana przez Johna Sedgwicka i Clare Pafort-Overduin, którzy prowadzą dociekania na temat

²⁶ Zob. www.cinemappingproject.wordpress.com/; www.earlycinema.gla.ac.uk/ (dostęp: 19.12.2019).

popularności filmów, badając historyczne repertuary kinowe²⁷. Wykorzystują przy tym metodologię badań statystycznych, ostatecznie komunikując wyniki swoich badań między innymi za pośrednictwem skomplikowanych wykresów.

Warto tu jeszcze przytoczyć innowacyjne pomysły Deb Verhoeven, Colina Arrowsmitha i Alwyn Davidson, którzy proponują, aby w pracy nad olbrzymimi ilościami danych z przeszłości wykorzystywać infografiki obrazujące informacje za pomocą form czysto abstrakcyjnych. Na przykład problem australijskiej cyrkulacji filmów z wytwórni Anzervos i Finos w latach 1956–1963 – w tym przypadku *Ali Pasha and Mrs Frossini* oraz *The Fort of Freedom* – może być jej zdaniem przedstawiona tak:



Ilustracja 2. Dystrybucja filmów *Ali Pasha and Mrs Frossini* oraz *The Fort of Freedom*

Źródło: C. Arrowsmith, D. Verhoeven, *Visual Methods for Showing Cinema Circuits at Varying Temporal and Spatial Scales*, dostępne przez: <https://deb-verhoeven.s3.amazonaws.com/papers/VisualMethods.pdf> (dostęp: 19.12.2019)

Wymienieni badacze w większości są związani ze stowarzyszeniem HoMER. Trzeba przyznać, że wszystkie ich pomysły – szczególnie zaś te wdrażane przez australijskich badaczy – są interesującą próbą stosowania nowych form upowszechniania wiedzy przy wykorzystaniu możliwości, jakie dają nam technologie przetwarzania i prezentacji danych. Na pewno ma to swoje zalety²⁸. Z drugiej strony nie sposób przeoczyć, że wpisują się one w taki model unaukowionego prowadzenia badań historiograficznych, który polega na odejściu od prezentowania historycznej wiedzy

²⁷ Zob. J. Sedgwick, C. Pafort-Overduin, *Znajomość zachowań widowni na podstawie danych statystycznych: Londyn i Amsterdam w połowie lat 30. XX wieku*, tłum. A. Cybulski, M. Rawska, [w:] *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski, Łódź 2020.

²⁸ Zob. R. Bomba, A. Radomski, *Zwrot cyfrowy w humanistyce*, Lublin 2013.

w formie rozwijającego się w czasie opowiadania na rzecz sprowadzania jej do form względnie statycznych: map, wykresów, infografik.

Taka strategia czytelnie koresponduje z racjonalistycznym zamysłem tłumaczenia niejednorodnej materii za pomocą abstrakcyjnych – komunikowalnych – figur, syntez, schematów. W tym sensie spełnia się przepowiednia Adorna i Horkheimera, wedle której w ramach oświeceniowego procesu ujarzmiania świata „wszystko staje się tożsame ze wszystkim – ale za to nic już nie może być tożsame z samym sobą”²⁹. Historyczne procesy sprowadzone do abstrakcyjnych i statycznych form tracą wymiar diachronicznej kontyngencji, co jest ceną za przejście na stronę profesjonalnej nauki o mechanizmach rządzących przyrodą. W efekcie należałoby jeszcze raz przytoczyć Wagnera i słowa Gurnemanza: „Mój synu, patrz, przestrzenią czas się stał”³⁰.

²⁹ T. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia...*, s. 28.

³⁰ R. Wagner, *Parsifal*, tłum. L. Popławski, Lwów 1906, s. 29.

Część trzecia

W stronę kinofalii alternatywnej i estetyki zdumienia

1. Kinofilia przeciw fabularnej integralności – bracia Lumière i Méliès pogodzeni

Opowiadanie historii jest dla istot ludzkich tak samo ważne jak jedzenie. W istocie tak jak pożywienie utrzymuje nas przy życiu, opowieści czynią nasze życie wartym przeżycia. Są tym, co czyni naszą kondycję ludzką

Richard Kearney

Nie masz historii, nie masz niczego.

Martin Scorsese cytujący Raoula Walsha

Kiedy zaczynałem studia, wszyscy mówili mi, że opowieść o wczesnym kinie to historia tego, jak film uczył się opowiadać. Mnie jednak interesowało to, co było jeszcze wcześniej. Potem jeden z moich starszych kolegów filmoznawców zapytał mnie: „Dlaczego ciekawią cię filmy z okresu, gdy były jeszcze tak mało ciekawe?”. Odpowiedziałem: „Pytasz, dlaczego mam więcej frajdy z oglądania filmów od ciebie?”

Tom Gunning

Konteksty, w których rozwijał się koncept „kina atrakcji”, to z jednej strony tak zwane „materialne warunki wytwarzania wiedzy”, będące ściśle powiązane z perypetiami nowojorskiej kinofilii lat 70., z drugiej zaś wynikający z nich światopoglądowy sprzeciw wobec dominacji „kina fabularnego” w filmowej historiografii. Konteksty te pozwalają sformułować wstępną charakterystykę historiograficznej wrażliwości reprezentowanej przez pewną grupę badaczy. Wynika ona, jak sądzę, z tego, co André Gaudreault określa „obcością” (*alien quality*) wczesnego kina.

a) Kino atrakcji i MoMA

„Kino atrakcji” pojawiło się w języku akademickim w połowie lat 80. ubiegłego wieku, głównie za sprawą konferencyjnych wystąpień oraz publikacji Donalda Craftona, André Gaudreaulta i Toma Gunninga.

Termin ten ujmuje wczesne kino jako relatywnie spójny tryb praktyki filmowej, w którym nie chodzi o snucie wciągających fabuł, lecz o zadziwienie widza spektaklem kuriozów.

Pomysł ten po raz pierwszy ukazał się w druku jesienią 1986 roku w artykule Gunninga pt. *The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, w którym Lumièrowie, Georges Méliès, Edwin S. Porter, Buster Keaton, Filippo Tommaso Marinetti, Fernand Léger, Salvador Dali, Siergiej Eisenstein, a nawet Jack Smith zagrali w jednej drużynie przeciw hollywoodzkiej fiksacji na punkcie opowiadania historii¹. Zimą tego samego roku tokijski periodyk „Gendai Shiso” opublikował przekład wystąpienia Gaudreaulta i Gunninga z paryskiej konferencji Cerisy Colloquium, w którym mówili oni o wczesnym kinie jako „systemie demonstracyjnych atrakcji”, przeciwstawiając go „systemowi fabularnej integralności” (francuski tytuł tego referatu brzmiał *Un défi à l'histoire du cinéma?*, japoński zaś: *Eigashi No Hohoron*)². Nieco później, w 1988 roku, Crafton opublikował esej *Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy*. Przekonywał w nim, że komediowe gagi Hala Roacha (ale też choreograficzne numery Busby’ego Berkeleya czy występy Harpo Marxa) upodrzędniają i zatrzymują akcję, tak jak seks czyni to w filmie pornograficznym, zaś zbliżenia oczu Bena Turpina to przykład tego, co Eisenstein nazywał „»atrakcjami« – elementami czytego spektaklu”³.

W tych kanonicznych tekstach czytamy, że kino atrakcji opiera się na „zdolności do pokazywania czegoś”, tej samej zalecie medium, która sławiona będzie przez Légera i innych awangardzystów⁴. Ponadto jest ono „ekhibicjonistyczne” – ustanawia z widzem radykalnie szczerą relację, przeciwną iluzijnemu voyeuryzmowi klasycznych hollywoodzkich opowieści, skrywających fakt, iż są wyprodukowaną fikcją. Niczym w manierystycznych obrazach *trompe-l’œil* – jak również podobnie do współczesnych nam blockbusterów – spektakl sam się tutaj tematyzuje, wskazując na technologiczną sztuczność i oszukańczy charakter jako swoje główne atrakcje: na zaskakującą iluzję ruchu, zdumiewające wrażenie współobecności etc. Ta relacja z widzem – oprócz wyrażanej w częstych spojrzeniach w kamerę bezpośredniości – jest niesłychanie zmysłowa oraz stymulująca, co z kolei nawiązuje do Eisensteinowskiego rozumienia atrakcji jako

¹ Zob. T. Gunning, *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, „Wide Angle” 1986, nr 3–4.

² Zob. A. Gaudreault, T. Gunning, *Early Cinema as a Challenge to Film History*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. W. Strauven, Amsterdam 2006.

³ Zob. D. Crafton, *Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded...*, s. 356–358.

⁴ T. Gunning, *The Cinema of Attraction...*, s. 64.

„każdego agresywnego momentu widowiska”⁵. Również w tym znaczeniu kino atrakcji przeciwstawiane jest późniejszej idei ciągłości i konwencjom *continuity style* – staje się domeną eksplozywnego momentu, nie zaś łagodnego trwania i kontynuacji.

W słownikach języka polskiego atrakcja oznacza przede wszystkim „to, co przyciąga uwagę swą niezwykłością, interesuje; urozmaicenie, niespodzianka, rozrywka, przyjemność”⁶. Jak się zdaje, w tym właśnie sensie mówimy o „atrakcji turystycznej” czy też „atrakcyjnym mężczyźnie lub kobiecie” (jako obiektach wizualnych, które ze względu na swą wyjątkowość przyciągają spojrzenie i sytuują się w centrum spektaklu). W tym sensie – tu uwaga, do której powrócę w rozdziale drugim – atrakcja powoduje rozproszenie, dystrakcję. Zatrzymuje normalny bieg zdarzeń lub – na co zwracał uwagę Crafton – przypomina wybój na drodze, na którym podskakuje jadące auto⁷. W podobnym tonie wypowiadał się w swojej niedawnej książce Gaudreault, podkreślając, że w filmowych atrakcjach – jako momentach – wyraża się kluczowe dla medium napięcie między linearnym rozwojem i jego zakłóceniami⁸.

Wanda Strauven wskazuje natomiast, że słowo „atrakcja” (*attraction*), oznaczające czynność przyciągania lub wciągania, pojawiło się w języku angielskim w XIX wieku i jest zapożyczone z francuskiego *l’attraction*. To z kolei swój posiada źródłosłów w łacińskim *attractio* zakorzenionym w *trahere*, które, wedle Strauven, znaczy dokładnie tyle co angielskie *pull*, czyli ciągnięcie, wciąganie⁹. Wyraża się tu poniekąd zmysłowo-immersyjny charakter zjawisk, do których to pojęcie się odnosi.

Strauven ma chyba rację. Gdy zajrzemy do słowników łaciny, zobaczymy wyraźnie, że atrakcja może odsyłać do znaczeń eksponujących taktylność, czyli do słów: *attracto*, którego pierwsze słownikowe odniesienia to: dotykać, macać, brać do ręki; oraz *attraho*, które odsyła do przyciągania, ciągnięcia do siebie. Źródłem *at-trecto* i *at-traho* jest niewątpliwie *traho*, które według słownika łacińsko-polskiego oznacza po pierwsze „gwałtownie ciągnąć, wlec, szarpać, tam i z powrotem ciągnąć”. W drugim znaczeniu *traho* to „pociągać do czegoś, czuć pociąg do czegoś”, w trzecim zaś „porywać ze sobą, rabować, zabierać ze sobą”. Nie powinien nam więc umknąć dość czytelny związek atrakcji ze zmysłowością, bezpośredniością, wręcz

⁵ Zob. S. Eisenstein, *Montaż atrakcji*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, tłum. L. Hochberg, Warszawa 1959, s. 292.

⁶ Zob. J. Tokarski, *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1980, s. 56.

⁷ D. Crafton, *Pie and Chase...*, s. 359.

⁸ Zob. A. Gaudreault, *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*, Urbana 2011, s. 52.

⁹ Zob. W. Strauven, *The Cinema of Attractions Reloaded*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded...*, s. 17–18.

agresywnością, która stanowi przecież trzon Eisensteinowskiego montażu atrakcji. Co więcej, biorąc pod uwagę wszechobecną taktylność atrakcji, w obrębie naszego zainteresowania powinniśmy również umieścić słowo *attractatus* oznaczające wprost „dotykanie”.

Tego typu etymologiczny montaż dostarcza nam istotną wskazówkę interpretacyjną. Dotyk, zmysłowość, taktylność, haptyczność to pojęcia, na które powinno się zwrócić szczególną uwagę, gdy tropimy znaczenia kina atrakcji we wszystkich jego historycznych modalnościach. Jest to szczególnie istotne w kontekście „szaleństwa widzialności”, z którym wiąże się wczesne filmy. Łatwo bowiem zapomnieć, że – uwzględniając wcześniejsze etymologiczne uwagi – „wizualna atrakcja” ma w sobie pewien oksymoroniczny trzon, sprzeczność między oglądaniem i chwytaniem, która osłabia wyjaśnienie spod znaku prostej krytyki wzrokocentryzmu. Jeśli ta kategorialna nieczystość zostanie zauważona, wytwarza nowe sensory. Pozornie wykluczające się widzenie i dotykanie, stabilność i mobilność, dystans i bliskość, bycie na zewnątrz i w środku, obserwowanie i uczestniczenie to bowiem dialektyczne sploty, które nie tylko fundują specyfikę „kina atrakcji” jako konceptu, ale również wczesnego kina w ogóle. Tak więc, aby uporać się z fenomenami takimi jak hasło *travelling without moving* (reklamujące wiele trawelogów i filmów przyrodniczych), należy przywrócić atrakcji jej zmysłowość.

Kino atrakcji zgodne jest z awangardową dewizą *épater le bourgeois* („zadziwić mieszczucha”), zarazem jednak wpisuje się w długą listę wielkomięjskich rozrywek opartych na kontrolowanym szoku (od gabinetów osobliwości po kolejki górskie). Tego rodzaju „estetyka zdumienia” (termin Gunninga, do którego jeszcze powrócę) ma bogatą przeszłość, interpretowaną najczęściej w kontekście kulturowej formacji nowoczesności. Swoich zwolenników odnajdzie też w przyszłości – pomimo wieloletniej dominacji gładkiej klasycznej narracji, immersyjnego nastawienia i zasady „czwartej ściany” – nie tylko wśród amatorów pornograficznej szczerości, miłośników ślapstickowych gagów, musicalowych numerów, nieprawdopodobnych *coups de théâtre* i „kina efektów specjalnych”, ale też w kręgach nowojorskich eksperymentalistów w rodzaju Erniego Gehra, Hollisa Framptona czy Kena Jacobsa, którzy poszukiwać będą historycznej alternatywy dla hollywoodzkiej stylistyki i kontemplacyjnego odbioru (znajdą ją choćby w dziwacznych konstrukcjach czasoprzestrzennych Edwina S. Portera).

W „kinie atrakcji” nikt niczego nie chce opowiadać (co nie znaczy, że nikt tego nie potrafi). Mniej więcej do 1908 roku dominuje bezkompromisowy pokaz wizualności. Kino to przede wszystkim multimedialne *show*, świetnie odnajdujące się w kulturze stereoskopów, scenicznych feerii, wodewilowych ekscesów, jarmarcznych *freak shows*, diabelskich młynów

i innych rozrywek wielkomięskiej nowoczesności. To właśnie na tym tle, w żywiole dziewiętnastowiecznej modernizacji oraz w świetle popkultury *fin-de-siècle* – nie zaś z perspektywy ideałów późniejszego „kina fabularnej integralności” – powinno się rozumieć pierwsze filmy braci Lumière, Mélièsa, Portera czy Kazimierza Prószyńskiego, jak również pokazy organizowane w Bombaju przez Harishchandra Sakharama Bhadavdekara.

Niemal trzydzieści lat po ukazaniu się w „Wide Angle” kanonicznego eseju Gunninga niełatwo znaleźć bardziej wpływową etykietę historyograficzną. „Kino atrakcji” figuruje w większości słowników filmoznawczych, a kluczowe dla tej koncepcji teksty są regularnie włączane do kolejnych „readerów”¹⁰. Artykuł Gunninga przetłumaczono na wiele języków. Jego pierwszy przedruk ukazał się w klasycznej dziś antologii pod redakcją Thomasa Elsaessera *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*¹¹. Gunning dokonał paru zmian w oryginalnym tekście. Dodał do niego jeden akapit i zmienił tytuł. Kino atrakcji w liczbie pojedynczej zastąpione zostało przez kino atrakcji w liczbie mnogiej (*cinema of attractions*). Przedruk ten stał się punktem odniesienia dla większości późniejszych publikacji wykorzystujących pojęcie „kina atrakcji”.

Pisząc o akademickiej karierze „kina atrakcji”, warto zauważyć, że niewiele jest pojęć, które doczekały się książek o własnej historii. W *The Cinema of Attractions Reloaded* pod redakcją Wandy Strauven znajdziemy nie tylko przedrukowane i omówione teksty z lat 80., ale też eseje współczesne, rozpatrujące „kino atrakcji” w kontekście innych formacji filmowych – od nowojorskiej awangardy do mediów cyfrowych¹². Dlatego na okładce nie widzimy Mélièsa, ale kadr z *Matrixa* (1999), ze sceny, w której Trinity – a wraz z nią cała akcja – zastyga w bezruchu, kamera zaś, łamiąc prawa fizyki, wykonuje wirtualną podróż po pokoju, gdzie czas się zatrzymał. Główną atrakcją staje się sama technika filmowa, jej cudowność i omnipotencja. Czy w takim razie „kino atrakcji” to klucz do zrozumienia bombastycznego, poniekąd autotematycznego stylu współczesnych blockbustów? Dick Tomasovic przekonuje, że rodzeństwo Wachowskich – ale też Sam Raimi w *Spidermanie I* (2002) i *Spidermanie II* (2004) – zdumiewało widzów tak, jak sto lat wcześniej zdumiewał Méliès i jego triki¹³.

Wpływ „kina atrakcji” na rozumienie przeszłości filmu naprawdę trudno przecenić. Dzisiaj za oczywistość przyjmuje się, że w przeciwieństwie

¹⁰ Zob. R. Abel, *Encyclopedia of Early Cinema*, London 2005, s. 124–126; A. Kuhn, G. Westwell, *Oxford Dictionary of Film Studies*, Oxford 2012, s. 76–77.

¹¹ Zob. T. Elsaesser, *Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archeology*, [w:] *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. T. Elsaesser, London 1990.

¹² Zob. *The Cinema of Attractions Reloaded...*

¹³ Zob. D. Tomasovic, *The Hollywood Cobweb: New Laws of Attraction*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded...*

do czasów klasycznego Hollywood – kiedy sprzedawano ciekawie opowiedziane historie – od 1895 do 1908 roku lepszym pomysłem na biznes było uruchomienie rozmaitych obrazów atrakcji. Począwszy od egzotycznych zakątków świata, chwytanymi kamerami braci Lumière, przez magiczne metamorfozy ze stołu montażowego Mélièsa, operacje chirurgiczne filmowane przez Eugène-Louisa Doyena i filmy mikroskopowe Charlesa Urbana, na „teledyskach” Alice Guy Blaché skończywszy, wczesne kino wystawiało na pokaz zestawy widoków szokujących, niespotykanych i niepowiązanych żadną nadrzędną fabułą. Mało kto z tym dyskutuje. Po co w takim razie pisać o koncepcji tak obszernie opisanej, powszechnie znanej i – zdawać by się mogło – gremialnie zaakceptowanej? Nie lepiej opublikować spis istniejących lektur? A jeśli jednak warto coś dodać lub podsumować, to jak pisać o „kinie atrakcji”, aby nie wpaść w postkolonialne sidła streszczania tego, co napisali zachodni uczeni?

Pomimo niewątpliwej sławy „kino atrakcji” wcale nie jest tak bezdyskusyjne, jak mogłoby się zdawać. Wyrasta z określonej – metodologicznie, geograficznie i historycznie – tradycji myślenia, posiada więc, jak każda tradycja, swoje ograniczenia. W sensownej rozmowie na temat „kina atrakcji” powinniśmy pamiętać o intelektualnych i materialnych warunkach, które umożliwiły pojawienie się tego pojęcia oraz jego dalsze rezonowanie. Rekonstrukcja tej historii, a raczej pewnych jej wątków, powinna być rekonstrukcją krytyczną. Interesuje mnie wzbogacenie tak zwanej historii idei o wymiar przypadkowości doświadczeń osób i grup, które te idee kolportują. Im więcej dostrzeżemy czynników, które wpłynęły na kształtowanie omawianej perspektywy, tym lepiej.

Crafton, Gunning i Gaudreault nie fabrykują legendy o własnym pionierstwie. Podkreślają, że koncept „kina atrakcji” nie wziął się znikąd¹⁴. Oprócz rozmaitych kontekstów oraz inspiracji, których szerszym omówieniem zajmę się w dalszej części, warto przywołać chronologię zdarzeń związanych z rzeczoną kategorią. Przyjmuje się, że całą historię zapoczątkowało wystąpienie Donalda Craftona na konferencji poświęconej slapstickowi. Sesja odbyła się w maju 1985 roku w nowojorskim MoMA, a zorganizowała ją Eileen Bowser, kuratorka tego muzeum i archiwistka, postać niezwykle istotna dla rozwijania współpracy między historykami kina i światem archiwów, pomysłodawczyni legendarnego kongresu FIAF w Brighton. Trzy miesiące później Gunning i Gaudreault wystąpili ze wspomnianym już wspólnym referatem na paryskiej konferencji „Cerisy

¹⁴ Zob. D. Crafton, *1895–1905: Problemy wczesnego kina*, tłum. P. Sitarski, [w:] *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie*, red. J. Rek, E. Ostrowska, Łódź 1998; T. Gunning, *Attractions: How They Came into the World*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded...*; A. Gaudreault, *Film and Attraction...*

Colloquium", a jesienią na konferencji „Film and Television” w Ohio Gunning przedstawił nazwany już wprost koncept kina atrakcji. Co ważne, tej samej jesieni podczas czwartej edycji festiwalu Le Giornate del Cinema Muto we włoskim Pordenone powołano do życia stowarzyszenie badania wczesnego kina DOMITOR. Wśród piątki założycieli znaleźli się Stephen Bottomore z Wielkiej Brytanii, Paolo Cherchi Usai z Włoch, Emmanuelle Toulet z Francji, Gaudreault reprezentujący Kanadę i Gunning jako przedstawiciel Stanów Zjednoczonych. Rok 1986 był równie ciekawy. W „Wide Angle” ukazało się wystąpienie Gunninga z Ohio, opublikowano też, jak wspomniałem, japoński przekład francuskiego referatu Gaudreaulta i Gunninga. Warto też wspomnieć, że w tym samym roku na festiwalu w Pordenone zaprezentowano po raz pierwszy film Wernera Nekesa *Film Before Film I* (1985), będący niesłychanie istotnym elementem w kształtowaniu tak zwanej „archeologii mediów”.

Drukowana wersja nowojorskiego wystąpienia Craftona ukazała się dopiero w 1988 roku, choć chronologicznie to właśnie on poniekąd zainspirował ruch opisywanego pojęcia. Rok potem w języku francuskim opublikowano paryskie wystąpienie Gunninga i Gaudreaulta *Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?* Natomiast w 1989 roku ukazał się niesłychanie istotny artykuł Gunninga *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*, w którym formułuje on koncept „estetyki zdumienia”, do którego jeszcze powrócę. Dekadę wcześniej pojawił się przytaczanej już przeze mnie wielokrotnie antologii *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* pod redakcją Thomasa Elsaessera, której ambicją było syntetyczne ujęcie tego, co wydarzyło się w historiografii filmowej od 1978 do 1988 roku¹⁵. Jak już wspominałem, w tomie tym znalazła się poprawiona wersja artykułu Gunninga z 1986 roku.

Spore zagęszczenie dat związanych z „kinem atrakcji” może sugerować, jak wiele czynników i środowisk uczestniczyło w klarowaniu się tej perspektywy. W dodatku – jak przekonuje Gunning – w rozmowie na ten temat należy pamiętać o kontekstach i wydarzeniach, które umykają chronologii złożonej z wystąpień konferencyjnych i publikacji. W artykule *Attractions: How They Came into the World* zauważa, że „historiograficzny esej na temat »kina atrakcji« (pisany naturalnie z indywidualnej perspektywy) musi odnosić się kwestii do kulturowej geografii”¹⁶. Relacjonuje na przykład, jak istotne były zajęcia o filmie *noir*, kinie japońskim i melodramacie, które w 1985 roku prowadził na Harvardzie z wydatną pomocą Adama Simona. Wraz z Simonem zastanawiali się, jak opisać bezpośredni zwrot ku widzowi, możliwy do znalezienia choćby w stylistyce horroru.

¹⁵ Zob. T. Elsaesser, *Early Cinema...*

¹⁶ T. Gunning, *Attractions...*, s. 34.

Przez lata poprzedzające pojawienie się konceptu „kina atrakcji”, jak również te przed kongresem w Brighton, Gunning uczył w Nowym Jorku na zajęcia uczniów Eisensteina: Annette Michelson (wykładowczyni NYU, założycielki ważnych pism w rodzaju „Artforum” czy „October” oraz mentorki takich postaci, jak choćby Noël Carroll) oraz Jaya Leydy (filmowca, wykładowcy NYU, promotora obronionej w 1986 roku pracy doktorskiej Gunninga, która dotyczyła filmów Davida Warka Griffitha). Innymi studentami Michelson i Leydy byli w tym czasie Charles Musser i Roberta Pearson (wcześniej zaś na przykład Noël Carroll czy Stuart Liebman).

Wszyscy oni funkcjonowali nie tylko w uniwersyteckich salach wykładowych. W tym samym czasie i w tym samym miejscu rozwijały się różne nurty filmu eksperymentalnego: od Jacka Smitha i Michaela Snowa, przez Ernego Gehra i Hollisa Framptona po Kena Jacobsa. Awangardowi filmowcy skupiali się w rozmaitych kolektywach, takich jak Chamber Street Group czy Millenium Group. Gunning relacjonuje, jak ważne były dla niego prace Jacobsa czy Framptona, polegające na przetwarzaniu archiwalnych materiałów, odnalezionych na przykład w Bibliotece Kongresu, czego owocem był *Tom, Tom, The Piper's Son* (1969) Jacobsa.

Należy więc koniecznie odnotować konstelację osób oraz instytucji, którą można było zaobserwować w Nowym Jorku drugiej połowy lat 70. i na początku lat 80. W tamtym czasie rozwijało się nie tylko filmoznawstwo na NYU (pod kuratelą takich osób jak Leyda i Michelson, ale też Robert Sklar czy Richard Allen oraz P. Adams Sitney) czy kolektywy eksperymentalistów (wraz z właściwymi sobie periodykami, redagowanymi często przez młodych akademików, jak na przykład Noël Carroll zarządzający pismem „Millenium”). Bodaj najistotniejszą instytucją w tym układzie było muzeum MoMA, w którego filmowym dziale pracowała Eileen Bowser. To właśnie tam w 1977 i 1978 roku badacze tacy jak Gaudreault, Gunning, Musser, ale też Marshall Deutelbaum, John Fell, John Gartenberg czy Paul Spehr obejrzelni niemal wszystkie wczesne filmy dostępne w archiwach Ameryki Północnej. Przez projektor przeszło około siedmiuset kopii. Dużą część z nich parę miesięcy później pokazano w Brighton.

Jeśli jednak zagłębimy się w archiwalne dokumenty MoMA – między innymi w ogłoszenia prasowe – okaże się, że otwarte projekcje przedbrightonowskie nie były w drugiej połowie lat 70. wyjątkiem¹⁷. Ogromne wrażenie robi ilość historyczno-filmowych wydarzeń, które wówczas organizowano – wyświetlano filmy bardzo różnego rodzaju, od hollywoodzkiego mainstreamu, przez kino europejskie, kino

¹⁷ Zob. archiwum prasowe MoMA, <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/press-archives> (dostęp: 19.12.2019).

Trzeciego Świata, aż po wczesne kino. Projekcje miały często charakter nieregularny, niemniej funkcjonowały też rozmaite przeglądy (np. „New Acquisitions”, „New Directors/New Films”, „Film from the Archive”) czy spotkania „Cineprobe”, podczas których zawsze obecny był twórca oglądanego filmu. Z perspektywy czasu widać, jak istotne mogły być rozmaite sympozja, podczas których rodziła się – tak ważna później dla „zwrotu historycznego” – współpraca między filmowymi praktykami, akademikami i archiwistami.

W kontekście wczesnego kina bardzo istotne wydają się lata 1974, 1975 i 1976. W 1974 roku Bowser zorganizowała w Ottawie 30. Kongres FIAF zatytułowany *Film Archives and Audiovisual Techniques/The Methodology of Film History* [Archiwa filmowe a techniki audiowizualne/Metodologia Historii Filmu]. Uczestniczyło w nim wielu reprezentantów środowiska nowojorskiego, w tym Ted Perry (wówczas szef Działu Filmowego MoMA), Margareta Akermark oraz Jay Leyda. Pod koniec roku ukazał się numer specjalny „Cinema Journal” poświęcony właśnie temu wydarzeniu – znalazł się w nim, jak już wspominałem, artykuł Leydy *Toward A New Film History*. Rok 1975 był w MoMA rokiem Griffitha. Reżyserowi *Nietolerancji* poświęcona została olbrzymia ilość projekcji, odbyło się też zorganizowane przez Rona Mottrama sympozjum. Wśród prezentujących swoje odczyty osób znalazł się młody Tom Gunning, który mówił o filmach Griffitha dla Biographu (dziesięć lat później obronił pracę doktorską na ten temat). W roku 1976 w MoMA odbyła się konferencja „The Birth of Cinema” zorganizowana w osiemdziesiątą rocznicę premiery Vitagraphu. Podczas sympozjum wystąpienia wygłosili między innymi P. Adams Sitney, Russell Merritt, ale też John Fell.

Spojrzenie na to, co się działo w MoMA w latach 70., w dużej mierze z inspiracji Bowser, pozwala podejrzewać, że kuratorka ta była kimś w rodzaju amerykańskiego Henriego Langlois. Takie skojarzenie może być tylko pozornie nobilitujące (ostatecznie też, jak sądzę, jest zupełnie nietrafne, zaciemnia bowiem zasadniczą różnicę między kinofilią paryską i nowojorską). Trzeba przecież odnotować, że wpływ najśłynniejszych muzeów filmowych na historiografię często jest przedstawiany w złym świetle. Na przykład Tomasz Majewski w artykule *Historia filmu po liftingu* – idąc śladem wywodu Davida Bordwella z *On the History of Film Style* – krytykuje wpływ dyskursu wysokiego modernizmu, który jego zdaniem charakteryzował podejście muzealnicze:

Twórcom filmowej kolekcji MoMA od początku przyświecała modernistyczna wizja kina, będąca specyficzną formą opowieści o samotnych geniuszach, za której prototyp można uznać historię renesansowego malarstwa spisaną przez Giorgio Vasarięgo. Schemat dziejów wynalazków i innowacji estetycznych dokonanych przez wybitne

jednostki (ze stałym naciskiem na kwestię genezy oraz pierwszeństwa) w latach późniejszych jeszcze bardziej się utrwalił wskutek projektowania na okres wczesnego kina polityki *cinéma d'auteur*¹⁸.

Majewski ma tu wiele racji – gdy w 1935 roku za pieniądze Fundacji Rockefellera Iris Barry zakładała w MoMA Bibliotekę Filmową, wprowadzenie kina do muzeum wiązać się musiało z perspektywą nobilitującą film jako sztukę. Dodać do tego należy fakt, iż Barry funkcjonowała w obiegu brytyjskim jako krytyczka filmowa i nie była szczególnie związana z akademią. Jej spojrzenie na film było spojrzeniem miłośniczki oraz popularyzatorki kina. Pisała do „The Spectator” i „Vogue”, jej mentorem był Ezra Pound, ale największą sławę zdobyła jako dyżurna recenzentka „Daily Mail”, gdzie w latach 1925–1930 pisała entuzjastycznie o popularnym kinie amerykańskim. Ponoć jej marzeniem było, aby ludzie smakowali kino, tak jak delektują się winem. Faktycznie zatem łatwo obarczyć dyskurs muzeów współwiną za ograniczenia tradycyjnej historiografii, która przez długi czas nie zwracała uwagi na nic, co nie legitymizowało się wysokoartystycznym charakterem (w tym wczesne kino).

Jednak w latach 70. sytuacja wyglądała już zgoła inaczej – filmowa kolekcja MoMA miała w świecie archiwów ustabilizowaną pozycję. Bowser nie zajmowała się więc selekcjonowaniem dzieł, które trafić miały do muzeum. Nie interesowały ją problemy tego, które z nich zasługują na ocalenie. Jej praktyka kuratorska zorientowana była na inne cele: na porządkowanie zbiorów (a więc wcześniejsze ich oglądanie!) oraz na współpracę z pracownikami akademickimi (między innymi z Leydą, Michelson czy Sitneyem), ich uczniami (od Gunninga do Mussera) oraz na organizowanie międzynarodowej współpracy archiwistycznej – między innymi poprzez niesłychaną aktywność w FIAF i stałe kontakty z takimi instytucjami, jak posiadająca olbrzymie zbiory filmowe Biblioteka Kongresu, George Eastman Kodak House czy brytyjskie BFI National Archive (które pod przewodnictwem Davida Francisa zorganizowało w 1978 roku kongres w Brighton).

Doświadczenie brightonowców uczęszczających na zajęcia Leydy o Eisensteinie, analizujących wraz z Michelson eksperymentalne filmy Michaela Snowa (jak również horrory, na temat których także prowadziła seminaria), przyjaźniących się ze środowiskiem nowojorskich eksperymentalistów w rodzaju Jacobsa czy Framptona (których filmy poznawali na bieżąco, zaraz potem udając się do MoMA na projekcje znalezionych w Bibliotece Kongresu wczesnych filmów Edwina S. Portera) było więc doświadczeniem w pewnym sensie analogicznym do tego, co działo się na

¹⁸ Zob. T. Majewski, *Historia filmu po liftingu*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 2.

pokazach w Cinémathèque Française. Chodziło o bliski kontakt z filmami. Jest to jednak inna kinofilia niż ta spod znaku Henriego Langlois, „Cahiers du Cinéma” czy Andrew Sarrisa, która w ostatecznym rozrachunku polega na konstruowaniu rankingów, a swój zenit osiąga w wizji historii filmu prezentowanej przez ankietę „Sight and Sound”.

Uczestnictwo w wydarzeniach organizowanych przez MoMA musiało z jednej strony budować kinofilską wrażliwość osób takich jak Gunning czy Musser, z drugiej zaś strony dostarczało im niesłychanych punktów odniesienia, bowiem projekcje klasycznych komedii slapstickowych przepłatały się tam z politycznie zaangażowanym kinem oraz historyczno-filmowymi wykładami Kubelki (który *nota bene* brał też udział w 30. Kongresie FIAF w Ottawie). Rzecz więc w tym, iż środowisko archiwistów i studentów skupionych wokół Bowser i Leydy było bardzo kinofilskie, a zarazem nie celujące w nobilitowanie filmu jako sztuki lub też w selekcjonowanie filmów wartych włączenia do kolekcji (to właśnie – jak również doświadczenie francuskich nowofalowców – w pewnym sensie charakteryzowało wcześniejsze pokolenie archiwistów oraz teoretyków filmu). Kinofilia jest tutaj punktem wyjścia. Warto to już teraz podkreślić, gdyż jest ona zdecydowanie obca próbom profesjonalizacji spod znaku Allena, Gomerego, Maltby’ego, a nawet Bordwella i Salta, którzy – o czym wspominałem – starają się promować obojętny stosunek do przedmiotu własnych badań.

Doświadczenia związane z tym, co w latach 70. działo się w MoMA, nie tylko wpłynęły – choćby od strony praktycznej – na możliwość pojawienia się wydarzenia, jakim był kongres w Brighton. Sądzę, że wykształciła się tam również pewna specyficzna kinofilska wrażliwość na tekst filmowy, która ostatecznie zrodziła koncept „kina atrakcji”. Jeśli wierzyć samej Bowser, esencją funkcjonowania nowojorskiej konstelacji badaczy było bowiem uważne oglądanie olbrzymiej liczby filmów¹⁹. W doświadczeniu tym nie chodziło jednak o intencję klasyfikowania, ale o szczególnego rodzaju nastawienie, które można, jak sądzę, opisać za pomocą pojęć życzliwości, kurtuazji, taktu i miłości, jak również atencji, o której na gruncie literaturoznawstwa pisała Danuta Szajnert²⁰.

Kwestia historiografii opartej na miłości do filmów jest kluczowa dla zrozumienia „zwrotu historycznego” w jego wydaniu nowojorskim, a więc akcentującym nieinstrumentalne, taktowne podejście do wielobarwnej i zaskakującej przeszłości kina, raczej obce dążącej do profesjonalności

¹⁹ Zob. E. Bowser, *The Brighton Project: An Introduction*, „Quarterly Review of Film Studies” 1979, nr 4.

²⁰ Zob. D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Łódź 2011, s. 423–432.

historiografii, którą opisywałem w poprzedniej części moich rozważań. Co równie istotne – przeciwie do recept Maltby'ego – kinofilską perspektywa historiograficzna nie wyklucza bliskiego stosunku badacza do filmu, wobec czego zwraca szczególną uwagę na kwestie estetyki. Opiera się bowiem na uważnym doświadczeniu, przyglądaniu się tekstowi i kontekstom jego doświadczenia oraz na akceptacji rozmaitych nierówności i wyjątków, jakie pojawiają się w ramach tej relacji. To właśnie tego rodzaju wrażliwość umożliwiła brightonowską rewaloryzację wczesnych filmów, w których specyfikę trzeba było się życzliwie wsłuchiwać, biorąc pod uwagę właściwy im „horyzont doświadczenia”. W tym kontekście możliwe do pomyślenia było też „kino atrakcji”, którego radykalna inność nie pasowała do obowiązujących schematów historiograficznej fabularyzacji. To właśnie na jego przykładzie dobrze widać zarówno polemiczny wymiar „zwrotu historycznego”, jak i hermeneutyczną życzliwość, stanowiącą jego równie istotną część.

b) Kino atrakcji przeciwko ankiecie „Sight and Sound”

Méliès przeszedł do historii jako pierwszy świadomy kreator filmowy, twórca filmowej fikcji fabularnej. Natomiast braciom Lumière – wynalazcom kinematografu – przyznać należy miano twórców nurtu dokumentalnego w filmie, tj. odtwarzającego rzeczywistość realnie istniejącą. Oba te nurty – fabularny i dokumentalny – będą współistnieć w całej historii filmu

Ryszard Doroba

[...] związek z widzem ustanawiany zarówno przez filmy braci Lumière, jak i przez Mélièsa (oraz przez wielu innych filmowców tworzących przed 1906 rokiem), ma wspólną podstawę, różniącą się od relacji z widzem, która dominowała w fabularnych filmach kręconych później. Tę wczesną ideę kina będę nazywał „kinem atrakcji”

Tom Gunning

Wiosną 1907 roku Georges Méliès został poproszony o spisanie kilku praktycznych rad dla fotografów zaciekawionych pracą z kinematografem. Zwięzły podręcznik ukazał się w „Annuaire général et international de la photographie” [„Powszechny Międzynarodowy Rocznik Fotograficzny”] pod tytułem *Les Vues cinématographiques* [Kinematograficzne widoki]²¹. Tadeusz Lubelski nazywa ten tekst „artykułem-manifestem”,

²¹ Zob. G. Méliès, *Kinematographic Views*, [w:] *Film and Attraction...* Tekst ten ukazał się w języku polskim pod nieszczególnie trafnym tytułem *Widzenie kinematograficzne* (zob. G. Méliès, *Widzenie kinematograficzne*, tłum. I. Dembowski, „Kultura Filmowa” 1970, nr 12).

jest to jednak przede wszystkim przewodnik po praktycznej stronie zawodu filmowca²². Dowiemy się z niego, jak wiele trudności pokonują profesjonaliści, aby dostarczyć widzom nawet bardzo krótki film. Méliès szczegółowo opisuje na przykład, jakie konsekwencje dla scenografa, kostiumografa i makijażysty ma okoliczność stosowania ortochromatycznej taśmy filmowej. Píše też, o czym trzeba pamiętać, jeśli film ma być później ręcznie kolorowany, oraz przestrzega przed pułapkami rozmaitych technik trikowych. W innych miejscach zwraca uwagę na problem aktorskiej ekspresji, na specyfikę zawodu operatora, na technikę wywoływania taśmy, a nawet na jej ówczesną cenę rynkową. Z tekstu wyłania się obraz branży, w której funkcjonują określone oraz dość skomplikowane reguły pracy – wizerunek każący zweryfikować obiegowe przekonanie o prymitywizmie ówczesnego kina.

A jednak pewien element wczesnej praktyki filmowej jest w tym podręczniku zaskakująco skromnie opisany. Co więcej, jest to ten sam aspekt uzdolnień paryskiego magika, z którym identyfikuje go spora część tradycyjnych historyków – scenariopisarstwo. Méliès ogranicza się do stwierdzenia, że pracując nad filmem trzeba posiadać „scenariusz spisany z wyobraźni”²³. Napomyka też, że należy poświęcić chwilę na wytłumaczenie aktorom, co będą grali²⁴. Nie tłumaczy natomiast, na czym polega *storycraft*, a więc sztuka opowiadania ciekawych historii, która kilkadziesiąt lat później znajdzie się w centrum filmowej praktyki, krytyki, historii i teorii²⁵.

W 1907 roku praca nad fabułą nie wydawała się Mélièsowi szczególnie istotna. Wspominając potem najlepsze lata swojej kariery, w tekście o przewrotnym tytule *Importance du scénario* [Wartość scenariusza] nie zmienił zdania:

[...] jeśli chodzi o scenariusz, „bajkę” czy też „opowieść” – pisał w 1932 roku dla awangardowego periodyku „Cinéa-Ciné pour tous” – to biorę te sprawy pod uwagę w ostatniej kolejności. Mogę wręcz powiedzieć, że konstrukcja scenariusza w ogóle nie ma znaczenia, dopóki służy on dobrze jako wehikuł dla „efektów scenicznych”, „trików” czy też zgrabnie zaaranżowanego „tableau”²⁶.

Korzystam jednak z angielskiego przekładu autorstwa Stuarta Liebmana – *nota bene* również ucznia Annette Michelson – i Timothy’ego Barnarda, którego fragmenty tłumaczę samodzielnie.

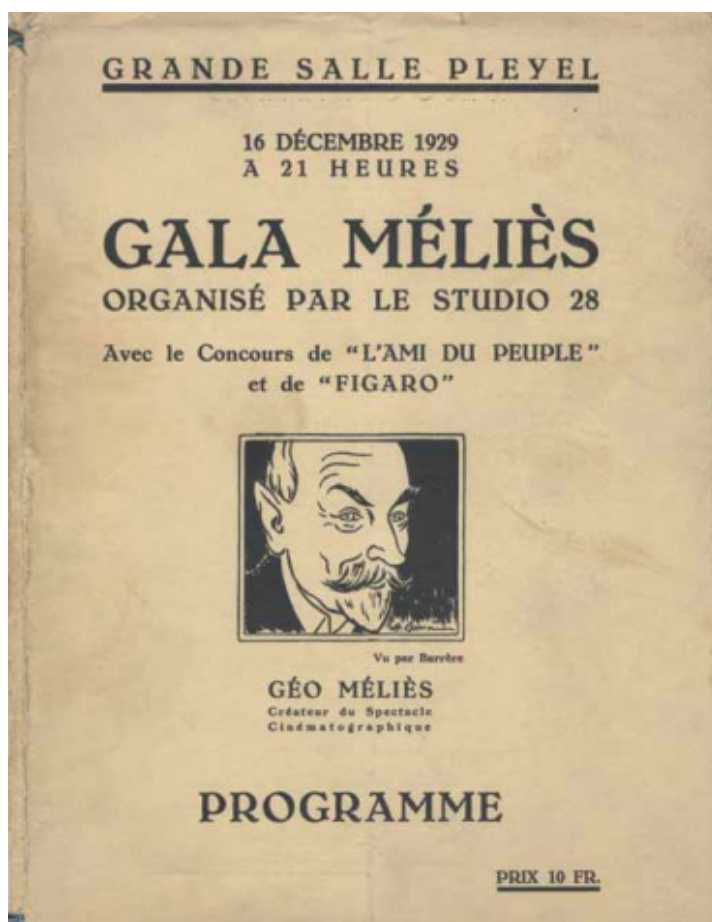
²² Zob. T. Lubelski, *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 80.

²³ G. Méliès, *Kinematographic Views...*, s. 143.

²⁴ Tamże, s. 150.

²⁵ Zob. T. Sh. McClean, *Digital Storytelling: The Narrative Power of Visual Effects in Film*, Cambridge 2007, s. 15–39.

²⁶ Cyt. za: T. Gunning, *The Cinema of Attraction...*, s. 64.



Ilustracja 3. Plakat retrospektywy filmów Mélièsa zorganizowanej w Paryżu w 1929 roku. Jej pokłosiem były wywiady, w których autor *Podróży na Księżyc* z lekceważeniem wypowiadał się o wadze scenarzysty

Źródło: <http://collections.cinematheque.qc.ca/en/articles/allocation-au-gala-melies/> (dostęp: 19.12.2019)

Ta często cytowana wypowiedź i stosunek Mélièsa do fabuły grają ważną rolę w koncepcji „kina atrakcji” oraz w późniejszych sporach na jego temat²⁷. Inaczej sprawa przedstawia się w tak zwanej tradycyjnej historiografii filmowej – czy to amatorskiej, czy profesjonalnej – w której właściciela Star Film opisuje się po prostu jako „pierwszego scenarzystę”, pioniera kina współczesnego, które z reguły dzieli się na fabularne i dokumentalne (za przykład niech posłuży cytowany w motcie Ryszard Doroba).

²⁷ Zob. tamże; Ch. Musser, *Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded...*

Méliès to w tym układzie reprezentant fabuły, zaś bracia Lumière: dokumentalizmu. Taki podział dominował – i nadal można go spotkać – na wykładach z historii filmu oraz w sporej ilości podręczników, zarówno tych kanonicznych, jak i mniej znanych²⁸.

Trudno powiedzieć, kto jest odpowiedzialny za wprowadzenie w ruch tej mitycznej opozycji, reprodukowanej nawet przez tak wnikliwych krytyków, jak Siegfried Kracauer²⁹. Czasem przyjmuje się, że winę ponosi Georges Sadoul, jeden z ojców założycieli wspomnianej „tradycyjnej historiografii”, która od lat 80. znajduje się pod ostrzałem NHF/K. W pierwszym tomie *Historie générale du cinéma* pisał, że „wraz z braćmi Lumière ruchoma fotografia stała się medium rejestracji. Georges Méliès uczynił zaś z niej środek ekspresji”³⁰. (Warto przy tym zauważyć, że nie ma tu słowa o fabule. Podobnie w *Histoire du cinéma mondiale* – również i tam Sadoul nie pisze o Mélièsie jako pionierze filmowego opowiadania, ale o „prawdziwym twórcy kinematograficznego spektaklu”³¹, a to przecież nie to samo). Zostawmy jednak na chwilę niejednoznaczności Sadoula, tak ciekawie opisywane choćby przez François Alberę czy Gaudreaulta³². Istotne jest to, że zasypanie przepaści między Lumièreami a Mélièsem to kluczowy moment retoryki „kina atrakcji”, jego siły polemicznej oraz konstruktywnej. Wskazuje na to Gunning w artykule z „Wide Angle”, w którym opisywane pojęcie pojawiło się po raz pierwszy:

Jakiegokolwiek różnice odnajdziemy między Lumièreami i Mélièsem – pisze Gunning w akapicie, z którego pochodzi motto tej części mojego wywodu – nie powinny one odnosić się do opozycji między filmem fabularnym i niefabularnym. Możemy ich raczej ze sobą pogodzić za pomocą koncepcji, która ujmuje kino nie tyle jako środek do opowiadania historii, ale jako sposób przedstawiania publiczności serii widoków. Auditorium jest zafascynowane ich iluzjonistyczną mocą (niezależnie od tego, czy chodzi o iluzję ruchu oferowaną pierwszym widzom przez Lumièreów, czy o magiczne sztuczki preparowane przez Mélièsa) oraz egzotycznym powabem³³.

²⁸ Zob. J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej. Tom I: 1895–1918*, Warszawa 1955; R. Doro-ba, *Bliżej filmu*, Warszawa 1980; J. Płażewski, *Historia filmu francuskiego 1895–2003*, Warszawa 2005.

²⁹ Zob. S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wer-tenstein, Warszawa 1975, s. 51–58.

³⁰ G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma: L'invention du cinéma 1832–1897*, Paris 1946, s. 312.

³¹ Tegoż, *Histoire du cinéma mondial*, Paris 1949, s. 27.

³² Zob. F. Albera, 1945: „trois intrigues de Georges Sadoul”, „Cinemas: Revue d'Études Cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies”, 2011, nr 2–3; A. Gaudreault, „Les Vues cinématographiques” selon Georges Méliès ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire), [w:] Georges Méliès, *l'illusionniste fin de siècle?*, éd. J. Malthête, M. Marie, Paris 1997.

³³ T. Gunning, *The Cinema of Attraction...*, s. 64.

Koncepcją tą, jak już wiemy, jest „kino atrakcji”. Jaki jest jej polemiczny cel? Przeciwwstawianie przedsiębiorców z Lyonu iluzjoniście z Paryża oraz obsadzanie ich w rolach pionierów, odpowiednio, filmu dokumentalnego i fabularnego to zabieg charakterystyczny dla tych, którzy sądzą, że przeszłość kina to proces linearny „od... do...” (na przykład od Lumièreów do Łozińskich, od Mélièsa do Nolana), możliwy do zrozumienia przy bardziej lub mniej uświadamianej pomocy idei postępu oraz pomysłu „historii powszechnej”³⁴. Taka historiografia opisuje „ewolucję medium” – odpowiedź na pytanie, jak osiągnęło ono dojrzałość i samoświadomość, stan rozumiany najczęściej jako klasyczna perfekcja w opowiadaniu historii³⁵, czasem jako modernistyczne jej zaprzeczanie. Równania: Lumièreowie = dokumentalizm, Méliès = fabuła to nic innego jak realizacja logiki retrospekcji, zgodnie z którą interesuje nas droga prowadząca do teraźniejszości.

Historyk w tej sytuacji spogląda w przeszłość w poszukiwaniu filmów, które „zwiastowały”, „przyczyniły się” albo wprost „doprowadziły” kino do miejsca zajmowanego obecnie. Naturalnie moment ten, cel podróży lub – jak kto woli – „koniec historii” zależy od daty i miejsca publikacji konkretnego historiograficznego opracowania wraz ze wszystkimi współzrędnymi politycznymi, kulturowymi czy ideologicznymi, a więc od tak zwanej „pozycji enuncjatywnej”. Inna jest ona dla Sadoula, pracującego w 1946 roku nad wspomnianym *opus magnum* (w szczycie klasycznego Hollywood, ale też w realiach powojennej Francji, w atmosferze marksistowskich sympatii i antyamerykanizmu), inna dla Michała Oleszczyka, piszącego o Davidzie Warku Grifficie w roku 2009 (gdym nader często proklamuje się śmierć kina jako medium opowiadającego historii).

W wizji przeszłości jako ewolucji formy filmowej dominuje retoryka „ślepych uliczek”, „nieudanych eksperymentów” oraz „przeciętniaków”, którzy nie zasługują na naszą uwagę. Proces badawczy przypomina wtedy festiwalową selekcję lub udział w słynnej ankiecie „Sight & Sound”, mającej wyłonić kanon dziejów – decyzyja dotyczy tego, które filmy „zapracowały na miejsce w historii”. Na przykład wspomniany Michał Oleszczyk – krytyk filmowy, respondent „Sight & Sound” – w podręczniku *Kino nieme*, w rozdziale o znamienym tytule *David Wark Griffith: kino uczy się opowiadać* tłumaczy swoje zainteresowania faktem, iż:

³⁴ Zob. Z. Krasnodębski, *Upadek idei postępu*, Warszawa 1991, s. 17–33; F. Fukuyama, *Koniec historii*, tłum. T. Bieroń, M. Wichrowski, Kraków 2009, s. 93–115.

³⁵ Zob. A. Bazin, *Ewolucja westernu*, [w:] tegoż, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 154.

kino takie, jakim je znamy dzisiaj – czyli medium, które zdezonizowało powieść dziewiętnastowieczną w funkcji masowej rozrywki o charakterze narracyjnym – wyłoniło się właśnie z nadejściem Griffitha³⁶.

Mniejsza o wątpliwości, czy faktycznie powieść literacka była w XIX wieku rozrywką masową. Nie ma tu też miejsca na spór o to, czy w 2009 roku (wtedy ukazał się cytowany tekst) kino przede wszystkim opowiadało historię. Ciekawsza jest stosowana przez autora retoryka – warto badawczo zajmować się Griffithem, ponieważ był pionierem filmu nam współczesnego,

pierwszym wielkim narratorem kina; artystą, który połączył dostępne kinu niememu środki wyrazu w taki sposób, by (miast **tylko** [podkreślenie – M. P.-O.] zaciekawiać czy olśniewać – co było domeną kinematografu) mogło opowiadać złożone historie i wywoływać skomplikowane emocje³⁷.

Warto zestawić ten cytat z fragmentem książki opublikowanej ponad siedemdziesiąt lat wcześniej. Chodzi o *The History of Motion Pictures* Maurice'a Bardèche'a i Roberta Brasillacha z 1938 roku³⁸.

Nikt nie wie, jak długo jeszcze film byłby **tylko** [podkreślenie – M. P.-O.] prostym reportażem lub aktualnością – diagnozują autorzy – gdyby nie ten jeden człowiek, który wprowadził do nowego technicznego wynalazku niesłychaną liczbę naprawdę oryginalnych idei i nareszcie uczynił z filmu coś więcej niż **tylko** [podkreślenie – M. P.-O.] odnogę fotografii³⁹.

W przeciwieństwie do Oleszczyka Bardèche i Brasillach nie piszą o Griffithie, ale o Mélièsie. Bliźniacza pozostaje jednak retoryka – fragment ten równie dobrze mógłby dotyczyć reżysera *Nietolerancji* (1916) lub wielu innych „pionierów”, na przykład George'a Alberta Smitha, Giovaniego Pastrone lub – czemu nie – Mordechaja Towbina, producenta „pierwszego polskiego filmu fabularnego” pt. *Pruska kultura* (1908), właściciela warszawskiego Iluzjonu Siła.

Mimowolnie wybrzmiewa tu główny problem teleologicznie zorientowanej historiografii, niezależnie od tego, czy praktykujemy ją w połowie

³⁶ M. Oleszczyk, *David Wark Griffith: kino uczy się opowiadać*, [w:] *Kino nieme...*, s. 275.

³⁷ Tamże, s. 275.

³⁸ M. Bardèche, R. Brasillach, *Méliès*, [w:] *Film: An Anthology. A Diverse Collection of Outstanding Writing on Various Aspects of the Film Published from 1923 to 1957*, ed. D. Talbot, New York 1959. (Korzystam z fragmentu angielskiego przekładu, przedrukowanego w *Film: An Anthology* pod redakcją Daniela Talbota z 1959 roku. Cała książka Bardèche'a i Brasillacha ukazała się w Nowym Jorku w roku 1938. Natomiast francuski oryginał o tytule *Histoire du Cinéma* pochodzi z roku 1935).

³⁹ M. Bardèche, R. Brasillach, *Méliès...*, s. 381.

XX wieku, czy na początku XXI. Z tej perspektywy istotą wczesnych filmów jest brak. Większość ruchomych obrazów z pierwszych dwóch dekad funkcjonowania kinematografii to forma nierozwinięta – „tylko proste reportaże”, które „tylko zaciekawiają lub olśniewają”. Radykalnym przykładem takiej historycznej bezwartościowości jest wczesne kino niefikcjonalne, na przykład trawelogi, filmy przemysłowe czy aktualności, które nie przydają się ani w historiozoficznej opowieści o tym, jak X Muza uczyła się opowiadać, ani też w narracji o „twórczym przetwarzaniu rzeczywistości”, otwieranej dokumentalizmem Roberta Flaherty’ego. Zadaniem historyka jest wyszukanie nielicznych osób oraz artefaktów, które mimo wszystko wykraczają poza swój czas, zasługują więc, by je ocalić od zapomnienia. Nieprzypadkowo w ankiecie „Sight & Sound”, w edycji z 2012 roku, spośród gigantycznej liczby 2045 filmów zgłoszonych do wyścigu o miejsce w kanonie zaledwie jednaście (sic!) pochodzi z okresu do 1908 roku.

Koncept „kina atrakcji” radykalnie zrywa z takim ujęciem przeszłości, z historią zafiksowaną na przełomowych arcydziełach i wyznającą „teorię wielkich mężów” – w tym miejscu pozostaje w zgodzie z perspektywą z *Film History: Theory and Practice*⁴⁰. Żegnamy się z fantazmatem postępu, z organicystycznymi metaforami dzieciństwa-dojrzałości-śmierci oraz z „hegemonią filmu fabularnego” w historiografii i teorii⁴¹. W pracy badawczej nie chodzi bowiem o retrospektywną ewaluację tytułów, ale o życzliwe rekonstruowanie kulturowych horyzontów, w których filmy funkcjonowały.

Czasami można więc usłyszeć, że w kontekście „kina atrakcji” mamy do czynienia z szerszą akcją „rewaloryzacji wczesnego kina”, zawiązaną podczas słynnego Kongresu w Brighton w 1978 roku⁴². Jest w tym wiele prawdy – pomijając rozmaite, referowane już przeze mnie zastrzeżenia wobec opowieści o „nowym pokoleniu” i „micie Brighton” – należy jednak pamiętać, że chodzi tu o szczególny rodzaj dowartościowania. Rzecz w tym, aby uniknąć fałszywego rewizjonizmu wynajdywania „perel z lamusa” i innych „zaginionych skarbów”. Nie chodzi o udowadnianie, że – jak w swoim czasie przekonywał Marek Hendrykowski:

kino przed Griffithem ma już na swoim koncie liczne i cenne osiągnięcia. Co więcej, ma ono również swój międzynarodowy panteon artystyczny związany ze światową renomą reżyserów tej klasy, co Georges Méliès (wówczas u szczytu powodzenia),

⁴⁰ R. Allen, D. Gomery, *Film History: Theory and Practice*, New York 1985, s. 110.

⁴¹ T. Gunning, *The Cinema of Attraction...*, s. 56.

⁴² A. Gaudreault, *Film and Attraction...*, s. 30–31, T. Gunning, *Attractions...*, s. 31–35; W. Strauven, *Introduction to an Attractive Concept*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded...*, s. 15.

Ferdinand Zecca, Victor Jasset, Robert William Paul, Cecil Hepworth, James Williamson, George Albert Smith, Albert Capellani, Edwin S. Porter, James Stuart Blackton czy Luigi Maggi, ten ostatni debiutujący w tym samym co Griffith 1908 roku⁴³.

Zamiast tego rodzaju rehabilitacji poprzez tworzenie rankingów czy wcielanie zapomnianych arcydzieł do kanonu, podstawą jest raczej próba rozpatrzenia wczesnego kina „stosownie do ich właściwości”⁴⁴. W miejsce *de facto* upodrzędniającej ewaluacji pojawia się takie historyczne poznanie, które uznaje specyfikę przedmiotu refleksji, ale też – co ważne – nie popada w iluzję „rekonstrukcjonizmu”⁴⁵. Rozumienie wczesnego kina jako „kina atrakcji” nie polega na przekonywaniu, iż filmy z dalekiej przeszłości – wraz ze wszystkimi swoimi kontekstami – nie są dla nas ważne, a my tylko ustalamy, „jak było naprawdę”. Pierwsze lata kinematografu posiadają niebagatelną wartość – nie można wobec nich zająć stanowiska naukowej obojętności. Zarazem jednak odkrycie tego znaczenia nie jest rezultatem poszukiwania przodków kina fabularnego. Projektowanie wstecz oczekiwań, jakie obecnie kierujemy wobec filmów, czyni uboższym to, co wczesne kino ma nam do powiedzenia.

Prędzej na myśl przychodzi hermeneutyczna zasada, iż rozumienie polega na wysiłku odnalezienia pytania, na które dany tekst odpowiada⁴⁶. W badaniu „kina atrakcji” chodzi o historiografię jako interpretację – pracę stapienia naszego horyzontu kulturowego z życzliwie rekonstruowanym horyzontem oczekiwań i doświadczeń, w który ówczesni odbiorcy wpiśywali kinematograf. Jak jednak ten proces przebiega w przypadku „kina atrakcji” i jak go usytuować w historii samych badaczy oraz ich własnych horyzontów poznawczych? Wedle innego znanego Gadamerowskiego *dictum* „fakt, iż to, co nas spotyka, jest wobec nas obce, prowokujące, dezorientujące, zapoczątkowuje wysiłek rozumienia”⁴⁷. I choć to teza, która zdaniem niektórych trąci już banałem, to w kontekście „kina atrakcji” istnieją poważne powody, aby ją przywołać.

⁴³ M. Hendrykowski, *1905–1915: czyli D. W. Griffith*, [w:] *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie*, red. J. Rek, E. Ostrowska, Łódź 1998, s. 34.

⁴⁴ T. Gunning, *Przed filmem dokumentalnym. Wczesne filmy nonfiction i estetyka „widoku”*, tłum. J. Dąbrowski, [w:] *KINtop. Antologia wczesnego kina*, red. A. Dębski, M. Loiperdinger, Wrocław 2016, s. 357.

⁴⁵ „Rekonstrukcjonizm” to przywoływany już przeze mnie termin ukuty przez Aluna Munslova, opisujący tych współczesnych historyków, którzy – krytycznie ustosunkowani do „zwrotu lingwistycznego” – nadal wierzą w możliwość obiektywnego zrekonstruowania przeszłości za pomocą badań źródłowych (zob. A. Munslov, *The Routledge Companion to Historical Studies*, New York 2006, s. 216–218).

⁴⁶ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004, s. 503–515.

⁴⁷ Tegoż, *Język i rozumienie*, tłum. P. Dehnel, Warszawa 2003, s. 7.

W książce *Film and Attraction* Gaudreault przekonuje więc, że nowy impuls w kontekście badań nad wczesnym kinem „powinien być w swojej naturze bardziej teoretyczny niż historyczny (a więc teoria filmu lub teoria historii filmu raczej niż historiografia)”⁴⁸.

Metoda, którą rozwijam i opisuję – pisze Gaudreault w innym miejscu – (metoda o wymiarze edukacyjnym) wprowadza do naszej relacji z historycznymi fenomenami pewien stopień woluntaryzmu. Pomysł jest taki, aby powiedzieć sobie: przyjmijmy na chwilę tę *idée-force*, że mamy do czynienia [w przypadku wczesnego kina – przyp. M.P.-O.] ze zjawiskiem kompletnie obcym. Nie poddawajmy tej wiary w wątpliwość przez jakiś czas (czemu nie przez całe pokolenie?). Potem natomiast zobaczmy, co z tego *credo* wyniknęło. Co więcej, zdaje mi się, że metoda ta dowiodła już swojej wartości”⁴⁹.

W kontekście całości moich rozważań najistotniejsza wydaje się tu właśnie „obcość” (*alien quality*) wczesnego kina, uruchamiająca pracę rozumienia poprzez zakłócenie – dystrakcję. Trzeba oczywiście powiedzieć, że można o tej kategorii mówić na różne sposoby. Niewątpliwie inność – etniczna, klasowa etc. – była często tematem kinematograficznych spektakli, czego dowodem jest choćby popularność trawelogów czy filmów podróżniczych, często połączonych z quasi-naukowymi wykładami na temat egzotycznych krain i ludów, które je zamieszkują⁵⁰. Warto jednak spojrzeć na tę kwestię z innej strony, przywołując fragment eseju Gunninga o znamienym tytule *Enigmas, Understanding and Further Questions: Early Cinema Research in Its second Decade Since Brighton* [Zagadki, problem rozumienia i inne pytania: badania wczesnego kina w drugiej dekadzie po Kongresie w Brighton]:

dla wielu z nas – pisał Gunning w 1991 roku – doświadczanie wczesnego kina rozpoczęło się czymś, czego po prostu nie potrafiliśmy zrozumieć, [...] aspektem, który wywarł na mnie magnetyzujący wpływ podczas pierwszego spotkania było to, jak niewiele potrafiłem zrozumieć z tego, co działo się na ekranie. Procesy, które działają automatycznie podczas oglądania większości filmów – chwytanie dowcipu, rozpoznawanie gatunku czy nawet tak podstawowe fenomenologiczne akty jak rozumienie czasoprzestrzennych relacji czy posiadanie wiedzy, w którą stronę kadru spojrzeć – ukazały mi się jako miejsca niepewne”⁵¹.

⁴⁸ A. Gaudreault, *Film and Attraction...*, s. 101.

⁴⁹ Tamże, s. 115.

⁵⁰ Zob. A. Griffiths, „Świat światu pokazujemy”: wczesne trawelogi jako etnografia na ekranie, tłum. Ł. Biskupski, M. Pabiś-Orzeszyna, [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013.

⁵¹ T. Gunning, *Enigmas, Understanding and Further Questions: Early Cinema Research in Its second Decade Since Brighton*, „Persistence of Vision” 1991, nr 9, s. 4.

Spotkanie z wczesnym kinem i jego nieprzystawalnością, o którym pisze Gunning, miało miejsce w drugiej połowie lat 70. w Nowym Jorku. Należy je rozumieć jako zakłócenie, wyrwę powodującą konieczność zawieszenia dotychczasowych założeń na temat linearnej przeszłości kina. Otwartość, którą wczesne kino wymusiło na historykach w rodzaju Gunninga czy Gaudreaulta, będzie przedmiotem moich bardziej szczegółowych rozważań w ostatniej, piątej części tej pracy. W tej chwili chciałbym natomiast podkreślić pewną istotną okoliczność – zdumienie, które wczesne kino wywarło na kinofilsko nastawionych historykach, jest kategorią możliwą do zastosowania również przy opisie samego „kina atrakcji”.

2. Maksym Gorki w Niznym Nowogrodzie – metamorfozy, zdumienie i dystrakcja

Bo widzisz, Ajdemancie, człowiek, który się naprawdę całą duszą zwraca do tego, co istnieje, nawet nie ma czasu patrzeć w dół na to, co tam ludzie robią, i walczyć z nimi, i serce mieć pełne zazdrości i złości; on ma oczy skierowane i patrzy na to, co jest uporządkowane i zawsze takie samo, co ani krzywd nie wyrządza, ani ich nie doznaje jedno od drugiego, co ma porządek w sobie i sens; on to naśladuje i do tego się upodabnia. Czy myślisz, że to jest możliwe, żeby się ktoś nie zrobił podobny do tego, co kocha i z czym przestaje?

Platon

Gdy Gregor Samsa obudził się pewnego rana z niespokojnych snów, stwierdził, że zmienił się w łóżku w potwornego robaka

Franz Kafka

Obcość wczesnego kina możliwa jest do rozważenia na dwóch poziomach. Z jednej strony pozwala zrekonstruować sytuację widzów przełomu XIX i XX wieku, którzy doświadczali filmów opartych na intencji szokowania. Z drugiej strony „dystrakcyjna” charakterystyka wczesnego kina wpisuje ten tryb praktyki kinowej w kontekst szerszych rozważań o proveniencji epistemologicznej. W tym kontekście Gunning w eseju *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator* posługuje się rozważaniami Augustyna, sytuując wczesne kino w kontrze do wykładanej w *Wyznaniach* krytyki pojęcia *curiositas*. Rozważenie tego wątku pomoże lepiej zrozumieć pozycję poznawczą, którą zajmuje sam Gunning i inni historycy wczesnego kina.

Najistotniejszą bodaj formacją w tej partii gry są widzowie i przynależne im doświadczenia odbioru, które chciałbym potem wykorzystać jako model historiograficznego nastrojenia. Kluczowy jest tutaj esej Gunninga *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*. Ten skonstruowany z niesłychaną precyzją wielowątkowy tekst po raz

pierwszy ukazał się jesienią 1989 roku w 34 numerze periodyku „Art and Text”¹. Zarówno miejsce, jak i czas publikacji są tutaj nie bez znaczenia, Gunning sytuuje bowiem swoje hipotezy badawcze w kontekście ówczesnych rozważań na temat doświadczenia odbioru nie tylko filmu, ale sztuki w ogóle (malarskiej, teatralnej, performatywnej etc.).

Zacznę jednak od tytułu: *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulus Spectator* [Estetyka zdumienia: wczesny film i /nie/ufny widz]. Do pierwszej jego części i kluczowej roli pojęcia „astonishment” zdążę jeszcze powrócić, teraz zatrzymam się na chwilę nad tytułem, przypominając zarazem, że inny esej Gunninga – opublikowany trzy lata wcześniej i kluczowy dla konceptu kina atrakcji – to *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* [Kino atrakcji: wczesny film, jego widz i awangarda]. Przedmiotem historycznej refleksji i dociekania jest więc widz, którego doświadczenie można próbować rekonstruować, jedynie opierając się na czymś więcej niż tylko na tekście filmowym i jego formalnej analizie.

Powinno się tu też przywołać pewien paradoks, nieodzowny przy lekturze *An Aesthetic of Astonishment*. Mam na myśl zarzuty Davida Bordwella formułowane pod adresem „kulturalistów”, do których zalicza Gunninga. Zdaniem Bordwella – ale też Nöela Carrolla czy Charliego Keila – niegdysiejszy flirt z psychoanalizą przekłada się na dzisiejszą fascynację Benjaminem:

Wielu z badaczy, którzy dziś są dumni z tego, że rzucili się do archiwów – pisze Bordwell – w czasie, gdy Balio i Gomery przeglądali mikrofilmy i analizowali strona po stronie zakurzone dokumenty, starało się wykuć na pamięć Wielką Syntagmatykę i zrozumieć, o co chodzi w „fazie lustra”².

Istotnie warto pamiętać, że zainteresowanie tym, co dzieje się z widzem w trakcie seansu, sytuowano w centrum teorii filmu lat 70., a więc w obrębie refleksji prowadzonej najczęściej z semiologiczno-psychoanalityczno-marksistowskiej perspektywy określanej przez Bordwella mianem „Wielkiej Teorii” lub akronimem SLAB. Mogłoby się zatem zdawać, że wrażliwość na materię filmową, o której pisałem w poprzednim rozdziale, stanowić powinna źródło radykalnego sprzeciwu wobec praktyki apriorycznego nakładania na doświadczenie kinowe spekulatywnie wytworzonych schematów o psychoanalitycznym rodowodzie. Dość zaskakująca może się w takim razie wydać deklaracja Gunninga, poczyniona w eseju

¹ T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulus Spectator*, [w:] *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, eds L. Braudy, M. Cohen, Oxford 2009.

² Zob. D. Bordwell, *Film and the Historical Return*, <http://www.davidbordwell.net/essays/return/php> (dostęp: 19.12.2019).

rekonstruującym genealogię pojęcia „kina atrakcji”, który w następujący sposób wyznawał swoje własne zadłużenie wobec Laury Mulvey:

Czułem, że powinienem wejść głębiej w to, co czyniły te filmy, i zanalizować je jako intencjonalne zjawiska. Akcent, który teoria filmu lat 70. położyła na kwestię odbioru, był tu dla mnie niezwykle pomocny, szczególnie zaś feministyczny dorobek Laury Mulvey i innych, który otworzył dyskusję nad odbiorem w perspektywie genderowej³.

Jakkolwiek deklaracja ta może brzmieć co najmniej zastanawiająco, wiele wyjaśniają kolejne uwagi, w których Gunning wyodrębnia Mulvey z grona psychoanalitycznie nastawionych „teoretyków aparatu” w rodzaju Baudry’ego:

Z mojej perspektywy atrakcyjność klasycznego eseju Mulvey *Przyjemność wzrokowa a kino fabularne* wynikała nie tyle z zastosowania Lacanowskiej meta-psychologii, ile z bardziej dla mnie rewolucyjnej tezy o tym, że odbiór może nie być zdeterminowany istotą kinowego aparatu (co twierdził Baudry), ale może przybierać swój kształt w związku z różnymi trybami praktyki filmowej, takimi jak spektakl lub fabuła. Innymi słowy, Mulvey pokazała, że bycie widzem zawiera w sobie pewną możliwość wariacji. Jeśli powinniśmy wziąć pod uwagę istnienie różnych kulturowych płci widza, to czy nie powinniśmy również rozważyć widza historycznego?⁴

Zdaniem Gunninga powiązanie przez Mulvey voyeurystycznej przyjemności podglądania z kulturowo-społecznym tłem powstawania filmów głównego nurtu i ich stylistyczną specyfiką paradoksalnie stworzyło w dyskursie miejsce dla innych estetyk oraz alternatywnych modeli odbioru. Niezależnie od tego, czy taka interpretacja eseju Mulvey jest trafna, czy nie, należy zauważyć wspólną potrzebę niuansowania teoretycznych ujęć widza filmowego pod kątem zmiennych kulturowych, historycznych i innych. Scott Bukatman uważa nawet, że esej Mulvey z 1972 roku i Gunninga z roku 1986 to dwa najbardziej wpływowe teksty współczesnego filmoznawstwa. W swoim artykule *Spectacle, Attractions and Visual Pleasure* buduje przekonujący pomost między tymi perspektywami, koncentrując się na funkcji, jaką u Mulvey odgrywa kategoria spektaklu⁵.

To niezwykle istotne wprowadzenie historycznej wrażliwości do teorii sytuuje się oczywiście w kontrze do tego, co sugerowali Metz, Baudry czy inni – zainspirowani „naukowością” i uniwersalizującym powabem dyskursu Althussera – zwolennicy teorii aparatu oraz tezy

³ T. Gunning, *Attractions...*, s. 35.

⁴ Tamże.

⁵ Zob. S. Bukatman, *Spectacle, Attractions and Visual Pleasure*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded...*

o bezdyskusyjnej mocy dyspozytywu. Nie należy zakładać – zdają się wspólnie przekonywać Gunning i Mulvey – że istnieje uniwersalny wzór opisujący relację między widzem a filmem czy też metafora oddająca stan psychiczny, w którym znajdujemy się, zajmując miejsce w kinie. Uhistorycznienie doświadczenia widza filmowego to jedno z podstawowych zadań w refleksji nad kinem.

Metodologiczne problemy z wyobrażeniami na temat audytorium wczesnego kina są szczególnie dobrze widoczne na przykładzie najśłynniejszej bodaj legendy o jego przeszłości, czyli opowieści o widzach uciekających z Salonu Indyjskiego paryskiej Grand Café. Ten mit założycielski wspólnot widzów współczesnych nie tylko leży u podstaw obrazu minionego już doświadczenia i nie tylko współtworzy imaginarium potocznej wiedzy historycznej. Równie często stanowi matrycę rozumienia odbioru jako takiego, niezależnie od historycznego czy kulturowego kontekstu. Sytuuje się w ten sposób dokładnie w tym miejscu, w którym teoria i historia się przecinają. Obie bowiem sięgają do tego samego obrazu, aby dokonać legitymizacji własnej pozycji enuncjatywnej i poznawczej.

Nie ma potrzeby powtarzać tutaj przebiegu procesu empirycznej weryfikacji przekonania o „uciekających widzach”, świetnie opisanej przez Stephena Bottomore’a i innych⁶. Wystarczy przypomnieć, że jest niesłychanie mało prawdopodobne, aby ktokolwiek z widzów chciał uciekać przed pociągiem braci Lumière. Nikt też nie chciał otwierać parasola, patrząc na *Wzburzone morze w Dover* (1895), ani nie uchylał się przed ekranowymi kroplami zmierzającymi w stronę audytorium. Wirusowa cyrkulacja tych fałszywych newsów wynikała raczej z pobudek marketingowych lub – gdy uruchamiała topoty „zacofanych tubylców” i „łatwowiernych wieśniaków” – wpisywała się w dyskurs kolonialny oraz klasowy⁷.

Również Gunning nie rozwodzi się nad kwestią empirycznej prawdziwości mitu – ta praca została już wykonana. Rozpoczyna swój esej od krytyki subtelnej funkcjonalizacji tej opowieści, którą wykonała psychoanalityczna teoria filmu w osobie Christiana Metz’a. Zanim jednak przejdę do ahistorycznego dyskursu z *Le Signifiant imaginaire*, warto podkreślić wagę legendy o „przerażeniu wśród widzów” dla filmoznawstwa jako takiego. Jak przed chwilą zasugerowałem, pełni ona podwójną rolę. Obsługując dwa dyskursy (kanoniczną historię kina oraz psychoanalityczną

⁶ Zob. S. Bottomore, *The Panicking Audience?: Early Cinema and the „Train Effect”*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 1999, nr 2; M. Loiperdinger, *Przyjazd pociągu Louisa Lumière’a. Mit założycielski nowego medium*, tłum. E. Fiuk, [w:] *KINtop. Antologia wczesnego kina*, red. A. Dębski, M. Loiperdinger, Wrocław 2016.

⁷ Zob. S. Bottomore, *The Panicking Audience?...*

teorię filmu), paradoksalnie łączy diachronię i synchronię pod egidą uproszczonego obrazu odbioru.



Ilustracja 4. Plakat Louisa Abel-Trucheta z 1895 roku, reklamujący kinematograf

Źródło: Abel Truchet, *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, *Farblithografie*, 1895; Musée de la Publicité Paris, dostępne przez: <https://www.visual-history.de/2015/09/28/von-feuerbach-bis-bredekamp-zur-geschichte-zeitgenoessischer-bilddiskurse/attachment/7/> (dostęp: 19.12.2019)

Obraz „pierwszych pokazów” i ich „pierwszych widzów” jako naiwnych prostaczków mylących obraz z rzeczywistością zawiera w sobie coś więcej niż tylko protekcyjne przekonanie o ich niskim poziomie intelektualnym (jakkolwiek bogate nie byłyby obecne tu fikcje kolonialne i klasowe). „Panika wśród rzędów widowni” świadczyć ma również o tym, że widzowie uciekający przez ekranem-pociągiem nie posiadali jeszcze (!) kulturowych kompetencji, które pozwoliłyby im uruchomić psychologiczny mechanizm „zawieszenia niewiary”. To zaś uzasadnia historyczne wyobrażenie o kinematografie jako wynalazku radykalnie nowym, nie posiadającym precedensu, którego pojawienie się należy interpretować w kategoriach kulturowego przełomu. Przeświadczenie takie wpisuje się w intuicyjnie pojmowaną powinność historyka jako badacza dziejów, których bieg i trajektoria wyznaczone są przez doniosłe wydarzenia, punkty zwrotne oraz

wyjątkowe postacie „przechodzące do historii”. Takim właśnie skokiem w nieznaną, na który nikt nie potrafił się przygotować, miało być wynalezienie przez braci Lumière kinematografu i jego „pierwszy pokaz”.

Co więcej, postawienie sprawy w ten sposób, czyli interpretacja pokazu w Grand Café jako wydarzenia bezprecedensowego – narodzin medium otwierającego nowy etap w historii powszechnej – posiada niesłychaną wartość z perspektywy historii filmu jako uprawnionej dziedziny naukowych dociekań, umożliwia bowiem wyodrębnienie przedmiotu zainteresowania poprzez wskazanie jego narodzin. Popłoch rzekomo wywołany przez *Przyjazd pociąg na stację w La Ciotat* (1895) miałby dowodzić między innymi tego, że wcześniej nie było kina (ani też niczego do niego podobnego). Są zatem „pierwsi widzowie” i „pierwsze pokazy”, w trakcie których wydarza się coś nowego. Stąd jeszcze daleko do sprostania historiozoficznemu *dictum* Georga Gottfrieda Gervinusa, który nakazywał dziejopisowi „przedstawiać tylko zamknięte szeregi zdarzeń, nie może bowiem [dziejopis] wyrokować, jeżeli nie widzi scen końcowych”⁸. Spełniony zostaje warunek konieczny myślenia o filmie jako obiekcie. Końca kina wprawdzie jeszcze nie widać, ale jest już jego początek.

Można powiedzieć, że dyskursywna przemoc historyków kina wobec audytorium Grand Café to mord założycielski kanonicznego filmoznawstwa – ustanowienie miejsca i czasu, w których wszystko się zaczęło⁹. Prowadzone przez dziesięciolecia dyskusje o to, czy źródło wybiło w Paryżu, Nowym Jorku, Berlinie czy na polskiej prowincji, to z metahistorycznego punktu widzenia spory jałowe, a przede wszystkim rytualne, które odwracają uwagę od istoty problemu. Naprawdę inspirująco brzmi dopiero znana wypowiedź Juliana Antonisza, przekonującego, że „film skończył się wraz z nadejściem braci Lumière” (choć i tutaj zachowana zostaje wiara w przełomowość kinematografu), a jeszcze bardziej Bazinowska eksklamacja: „kino nie zostało jeszcze wynalezione!”, przywoływana często choćby przez Thomasa Elsaessera¹⁰. Radykalnym przeciwnikiem sytuowania początków kina na przełomie XIX i XX wieku jest również Gaudreault, od pewnego czasu przekonujący, że oglądane wówczas filmy w ogóle nie były filmami i nie należy mówić o „wczesnym kinie”, ale raczej o „późnej kinematografii”, która zamyka okres dominacji pewnego systemu kulturowego

⁸ Cyt. za: H. R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999, s. 130.

⁹ Zob. też: M. Loiperdinger, *Przyjazd pociągu Louisa Lumière’a...*

¹⁰ Zob. A. Bazin, *The Myth of Total Cinema*, [w:] tegoż, *What Is Cinema?*, Berkeley 1967, s. 234; T. Elsaesser, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, tłum. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68.

(ściśle – kultury wizualnych atrakcji), niczego natomiast nie otwiera. Dlatego też absurdem jest, twierdzi Gaudreault, dowodzenie, że kineatraktografia (jak ją nazywa, aby uniknąć nazwy „kino”) lat 90. XIX wieku ma coś wspólnego z hollywoodzkimi *talkies* z lat 30. wieku XX¹¹. Należy jednak odnotować, że Gaudreault mimo wszystko zachowuje cenny dla historiografii słownik początku i końca, który warunkuje diachroniczne ujęcie kultury audiowizualnej jako czegoś, co trwa w czasie. Narodziny kina sytuuje po prostu w innym momencie – w okolicach 1910 roku.

Powoływana w tych przypadkach do życia diachronia fundująca – zdawałoby się – jakiegokolwiek myślenie o historii kina opiera się oczywiście na pojęciu zmiany, ale też różnicy, a w końcu na dystansie między terażniejszością a przeszłością, który to dystans ostatecznie, na przykład w wydaniu radykalnego dziewiętnastowiecznego historyzmu Rankego, może prowadzić do aporii wczucia i zerwania. W tym miejscu chciałbym jedynie zwrócić uwagę na rzecz bardziej oczywistą, a mianowicie na to, że zmiana i różnica również znajdują swoje oparcie w wyobrażeniu o „pierwszych widzach”. Ich łatwowierność, brak kompetencji i naiwna ikonofilia posiadają swój rewers w narcystycznym obrazie naszej własnej świadomości, kulturowego doświadczenia oraz podejrzliwości. Ufundowana na micie „panikującej widowni” opozycja „my” vs „oni” siłą rzeczy uhistorycznia wczesne kino. Jednocześnie jednak uhistorycznienie to pełni funkcję ideologiczną, ponieważ fabrykuje iluzję, iż urzeczzenie filmowymi obrazami nas już nie dotyczy.

Ten właśnie wątek – problem wspierania fałszywej świadomości współczesnego widza mitem o „panikującej widowni” zamierzchłych czasów – wzięł na warsztat Christian Metz w wydanej w 1977 roku książce *Le Signifiant imaginaire: psychoanalyse et cinéma*. Zamieszczoną w rozdziale *Désaveu, fétiche* [Zaprzeczenie, fetysz] psychoanalityczną lekturę rzeczowego mitu Gunning określa „najbardziej subtelnym odczytaniem początków owego przerażenia”¹².

Zdaniem Metza obraz zebranej w Grand Café widowni jako zbiorowiska naiwniaków daje nam coś więcej oprócz autotelicznej przyjemności traktowania kogoś w protekcyjny sposób. Wyobrażenie to *de facto* umożliwia czerpanie przyjemności z oglądania filmów. Rzekoma łatwowierność „pierwszych widzów” jest odczytywana przez nas jako coś infantylnego, przynależnego dzieciństwu, odpowiadającego wierze w istnienie Świętego Mikołaja, czyli iluzji, z której się wyrasta. Jak ujmuje Gunning:

¹¹ Zob. A. Gaudreault, *Film and Attraction...*, s. 1–4.

¹² T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment...*, s. 115.

wiara w istnienie tej legendarnej widowni, jak przekonuje Metz, pozwala zaprzeczać naszej własnej łatwowierności, gdy jesteśmy w kinie. **My** nie wierzymy w prawdziwość ekranowego obrazu w sposób, w który **oni** wierzyli. Tak oto nasza naiwność zostaje przemieszczona na widownię z czasów kinowego dzieciństwa [podkreślenia – M. P.-O.]¹³.

Referowany przez Gunninga Metz uruchamia tu oczywiście aparat (sic!) Freudowskiej psychoanalizy. Jego zdaniem mamy do czynienia z podręcznikowym wręcz przykładem ucieczki od doświadczenia i rzeczywistych wydarzeń, upartej dezercji określanej przez Freuda mianem zaprzeczenia (*Verleugnung*). Metz – jakby na przekór infantylizowaniu audytorium Grand Café – porównuje współczesnych widzów do małych dzieci, które początkowo nie widzą różnicy w anatomicznej budowie kobiety i mężczyzny, potem zaś starają się zrepresjonować tę bolesną, opartą na zmysłach wiedzę, zafiksowując się na „stanie sprzed” jej uzyskania. „Ta fetyszystyczna podpórka – referuje Freuda Metz – staje się warunkiem wstępnym potencji seksualnej i umożliwia orgazm *jouissance*, czasem zaś jest jej warunkiem koniecznym”¹⁴. Podobnie zachowuje się widz filmowy. Regresywna przyjemność *jouissance* czerpana z oglądania filmów wymaga zapomnienia tego, co już wiemy – że to, co dzieje się na ekranie, jest zreżymowaną wytworzoną iluzją, która jedynie sprawia wrażenie realności. Co jednak kluczowe, widz nie może się zarazem przyznać, że tej iluzji podlega. Metz opisuje ten paradoks, odwołując się do teatrologicznych refleksji psychoanalitka Octave’a Mannoniego:

Każdy widz powie nam, że „on nie wierzy”. A jednak wszystko jest skonstruowane tak, jakby mimo wszystko istniał ktoś zdolny „w to wszystko uwierzyć”. (Powiedziałbym, że za jednym poziomem fikcji kryje się drugi: po pierwsze fikcyjne są diegetyczne wydarzenia, ale wszyscy wierzą, że dzieją się one naprawdę, i to jest poziom drugi. Istnieje jednak jeszcze trzeci: ogólna odmowa przyznania się, że gdzieś wewnątrz nas jest osoba, która w to wszystko wierzy). Innymi słowy, zapytuje Mannoni, skoro wszyscy „zgadzamy się”, że widzowie nie są łatwowierni, to kim są ci naiwni, których wiara w iluzję musi być podtrzymywana perfekcyjnej konstrukcji maszyną (oraz jej machinacjami)? Ta łatwowierna osoba jest oczywiście inną częścią nas samych, która wciąż usadowiona jest poniżej części niedowierzającej lub w jej sercu, i jest tą, która trwa w wierze, zaprzeczając temu, co wie (dla niej wszystkie ludzkie istoty są wciąż obdarzone penisami). Ale równorzędnie i w tym samym momencie niedowierzająca część zaprzecza istnieniu części łatwowiej: nikt nie przyzna się przecież, że dał się nabrać na „opowiastkę”. To dlatego instancja naiwności jest często projektowana na świat zewnętrzny i ucieleśniana przez osobę zupełnie obcą i znieważaną w ramach intrygi [...]. Poprzez częściową identyfikację z tą postacią widz może zachować swą łatwowierność z całym niedowierzaniem¹⁵.

¹³ Tamże.

¹⁴ Ch. Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Indiana 1986, s. 70.

¹⁵ Tamże, s. 72.

Zdawać by się mogło, że ujawniając psychiczną funkcję wyobrażenia o łatwowiernym widzu, Metz siłą rzeczy krytycznie ustosunkowuje się do historycznej prawdziwości mitu o naiwniakach uciekających przed ekranem-pociągiem. W istocie nie podważa on jednak prawdziwości tej fantazji. Więcej: na innym poziomie znajduje w paryskiej projekcji przewrotny dowód projekcji Freudowskiej i łatwowierności wszystkich widzów, niezależnie od kontekstu historycznego. W innym miejscu, odnosząc się do przykładu dzieci zaprzeczających różnicę płciowej, którą w pewnym momencie ujrzały, Metz stwierdza, że „samo jej [fiksacji] istnienie jest dialektycznym dowodem tego, że to, co postrzeżone, zostało zobaczone”¹⁶. Innymi słowy: zdaniem Metza fantazja o widzach uciekających przed pociągiem jest prawdziwa właśnie dlatego, że jest fantazją. Nie chodzi zatem o demitologizację wyobrażenia o łatwowierności „pierwszych widzów”. „Zamiast tego – pisze przewrotnie po freudowsku i krytycznie wobec Metza Gunning – Metz dokonuje introjekcji tej pierwotnej widowni, wyodrębniając ją z kontekstu historycznej analizy i zawłaszczając jako oblicze najwyraźniej ponadczasowego widza”¹⁷.

Nawiasem mówiąc, mit „panikującej widowni” pojawia się również w polskich opracowaniach psychoanalitycznej teorii filmu. Na szczególną uwagę zasługuje hasło „Wrażenie rzeczywistości” zamieszczone w siódmym tomie *Słownika pojęć filmowych* z 1994 roku. Jego autorka Łucja Demby uznaje, że „publiczność *Wjazdu pociągu na stację w La Ciotat* uciekająca w popłochu przed ekranem-lokomotywy” to z punktu widzenia teorii filmu obraz co najmniej inspirujący, po czym dodaje, że „wrażenie rzeczywistości towarzyszące początkom kina było nieporównywalnie silniejsze niż obecnie”¹⁸. Szczególnie ciekawe w tej wypowiedzi jest współwystępowanie zgody na wykorzystanie opowieści o Grand Café w pracy nad budowaniem teoretycznego modelu relacji widz-film z przekonaniem o historyczności, a więc przypadkowości relacjonowanej sytuacji. Dowodzi to, jak sądzę, nie tylko bezwzględności psychoanalitycznego mechanizmu zaprzeczenia, ale też olbrzymiej sugestywności samej legendy, a w końcu jej niesłychanej elastyczności interpretacyjnej. Diachroniczna zmiana i historyczna specyfika filmowego doświadczenia nie mają tu szczególnego znaczenia, liczy się synchronia – pozahistoryczna istota wrażenia rzeczywistości. Spełniają się pesymistyczne prognozy E. P. Thompsona o zwycięstwie althusserianistów, dla której historia to fabryka spekulatywnych Concordów Wielkiej Teorii.

¹⁶ Tamże, s. 70.

¹⁷ T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment...*, s. 115.

¹⁸ Ł. Demby, *Wrażenie rzeczywistości*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, Kraków 1994, s. 70.

Legenda o „panikującej widowni” staje się tym, czym dla Jeana-Louisa Baudry’ego była Platońska „jaskinia” – mitem, którego prawdziwość nie ma znaczenia, użyteczną fikcją heurystyczną, ilustracją sposobu działania ahistorycznego aparatu, który determinuje doświadczenie oglądania filmów niezależnie od kontekstu, nawet wtedy, gdy nie są to filmy, ale na przykład obrazy. Wszak, jak mawiał ponoć Baudry, kino istniało zawsze. Co więcej, mechanizm opisywany przez Metz (podobnie zresztą, jak ten Baudry’ego) również jest egzemplifikacją, przykładem działania ogólniejszych praw rządzących ludzką psychiką.

Przyjmując perspektywę teorii aparatu i jej ujęcie widza filmowego, należy chyba uznać, że podobnie jak nikt o zdrowych zmysłach nie zastanawia się dziś, gdzie w Grecji znajdowała się Platońska jaskinia, ile osób mieściła i z jakiego metalu wykonane były kajdany jej więźniów, tak nie powinno nas interesować, z jaką prędkością przesuwała się taśma w Lumièrowskim kinematografie, czy obraz migotał oraz czy paryska policja i służby medyczne odnotowały jakieś interwencje w wieczór dramatycznego pokazu, co czynił Martin Loiperdinger, podważając mit „uciekającej widowni”¹⁹.

W ten sposób do głosu doszedł pewien znaczący paradoks, niewskazany wprawdzie przez samego Gunninga, niemniej ważny. Historyczno-heurystyczna fikcja o „przeżeniu widowni”, która wcześniej, obwieszczać narodziny kina i ugruntowując przekonanie o różnicy między widzem wczesnym i współczesnym, fundowała możliwość uprawiania historiograficznej refleksji o filmie w ogóle, teraz dowodzić ma tożsamości czasowo odległych doświadczeń, dostarczając tym samym uniwersalnego modelu widza. Jak widać, jeden i ten sam mit pełni tu funkcję założycielską dla poniekąd konkurujących dyskursów historii i teorii filmu. Jego dekonstrukcja ujawnia wspólny tym dyskursom instrumentalny stosunek do przeszłości, którego rezultatem jest spekulatywny, uproszczony i wymagający zniuansowania wizerunek kinowej widowni oraz niepoparty rzetelną pracą badawczą obraz tego, co faktycznie działo się w trakcie seansów.

Wysiłek rekonstrukcji utraconego horyzontu doświadczenia „kina atrakcji” Gunning podejmuje na tym samym polu, na którym doświadczenie to zostało zmistyfikowane, czyli w zaciemnionych pomieszczeniach, na ścianach których pojawiał się ruchomy obraz pędzącego pociągu. Ostatecznie bowiem – pomimo zasłużonej krytyki, która spadła na relacje o panice w Grand Café – nie sposób zaprzeczyć, że pokazy kinematografu budziły silne emocje. Świadczyć o tym może choćby ich popularność, ale też szereg innych dowodów i źródeł, których uproszczona interpretacja

¹⁹ Zob. M. Loiperdinger, *Przyjazd pociągu Louisa Lumière’a...*

skłaniała ku wierze, iż przyczyną ekscytacji było niespotykane do tej pory wrażenie realności przedstawienia. Tym, co różni Gunninga od Sadoula, który wykorzystywał „ucieających widzów” w konstrukcji historyograficznej, i Metza, który posługiwał się nimi w pracy dochodzenia do uniwersalnych mechanizmów, nie jest sugestia, że ruchome obrazy nie zrobiły na widowni Grand Café żadnego wrażenia. Autor *An Aesthetic of Astonishment* jest natomiast przekonany, że *Przyjazdu pociągu* nie oglądały „wiejskie naiwniaki”, ale „wyrobieni poszukiwacze miejskich przyjemności”, którzy widzieli już wiele ekranowych cudów i nie zadowoliliby ich przysłowiowe „byle co”, włączywszy najbardziej nawet realistyczne obrazy:

Jedynie drobiazgowo odtworzenie historycznego tła tych najwcześniejszych obrazów – przekonuje Gunning – może przywrócić zdolność rozumienia ich niesłychanej siły oddziaływania na widzów. [...] Przywrócona do swojego właściwego kontekstu projekcja pierwszych ruchomych obrazów sytuuje się w punkcie szczytowym intensywnego rozwoju kultury wizualnych rozrywek, czyli tradycji, w ramach której realizm ceniony jest przede wszystkim ze względu na swoje niespotykane efekty²⁰.

Pytanie brzmi: jakie właściwości kinematografu i jego pierwszych pokazów robiły wrażenie tak duże, że widzowie w ogóle zdecydowali się w nich uczestniczyć? Jaką przyjemność lub jakie przyjemności wczesne kino dawało widzom? Co stanowiło o atrakcyjności kina atrakcji? I jak to wszystko w ogóle ustalić? Z metapsychologicznej perspektywy Metz i Baudry’ego kino zawsze dawało tę samą przyjemność – regresywną *jouissance* opartą na urzekającej iluzji i „wciągającej” opowieści, którą (wraz z Griffithem) nauczyło się opowiadać.

Aby oddalić hipotezę, iż kluczem do zagadki wczesnego widza i jego przyjemności jest hipnotyczny realizm filmowego przedstawienia, Gunning posługuje się opinią Maksyma Gorkiego, któremu, mówiąc oględnie, filmy się nie podobały. Do refleksji Gunninga warto dodać, że Gorki był do tego stopnia niechętny kinu, że krótko po traumatycznym pokazie, w którym uczestniczył, opublikował w lokalnej gazecie nowelę *Zemsta*. Poświęcił ją historii prostytutki, która, ujrzawszy idylliczną rodzinę z Lumièrowskiego *Śniadania dziecka* (1895), popełnia samobójstwo. Opowieść ta miała być inspirowana samobójczą próbą Lily d’Artaud, jednej z „dziewczyn” zatrudnianych przez znanego w Rosji przedsiębiorcę wodewilowego i sutenera Charlesa Aumonta. Aumont zorganizował pokaz, na którym Gorki po raz pierwszy zetknął się z kinem. Odbył się on w Niżnym Nowogrodzie podczas Wszechrosyjskiej Wystawy Przemysłowej i Artystycznej zorganizowanej na polecenie cara Mikołaja II. Wystawa swoją

²⁰ T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment...*, s. 116.

modernizacyjną retoryką przypominała przedsięwzięcia zachodnioeuropejskie. Oprócz rozrywek kultury wizualnych atrakcji, takich jak pokaz kinematografu czy wodewilowe programy, uczestnicy mogli zobaczyć pierwszy rosyjski radiodbiornik, samochód oraz spektakularne projekty architektoniczne Władimira Grigoriewicza Szuchowa, w tym trzydziestosiędmio-metrową stalową wieżę o kształcie obrotowej hiperboloidy oraz inne lekkie konstrukcje przypominające zachodnioeuropejskie architektoniczne emblematy nowoczesności autorstwa Eiffela czy Paxtona.

W refleksji Gunninga chodzi o ten sam niżnonowogrodzki pokaz i o najsłynniejszy bodaj literacki opis pierwszych seansów kinematografu, czyli felieton *Maksym Gorki z wizytą w królestwie cieni*, napisany zaraz po tym, jak na przełomie czerwca i lipca 1896 roku autor zobaczył filmy braci Lumière pokazywane w Niżnym Nowogrodzie.

Ostatniego wieczora – rozpoczyna swój tekst Gorki – znalazłem się w królestwie cieni. Gdybyście jedynie wiedzieli, jak dziwnie tam jest. To świat bez dźwięku, bez koloru. Wszystko w nim – ziemia, drzewa, ludzie, woda, powietrze – jest tam zanurzone w monotonnej szarości. Szare promienie słońca na szarym niebie, szare oczy w szarych twarzach. Nawet liście mają kolor szarego popiołu. To nie życie, ale jego cień, nie ruch, lecz nieme widmo²¹.

Cienie, o których pisze Gorki, niewiele mają jednak wspólnego z tymi, w które z upodobaniem wpatrują się lokatorzy jaskini Platona. Cienie filmowe są jego zdaniem dotkliwie nieprawdziwe. „Ich śmiech jest niemy – pisze dalej Gorki – choć widzicie mięśnie poruszające ich szarymi twarzami. Przed wami płynie życie, życie pozbawione słów i odarte z żywotnego spektrum kolorów. Szare, bezdźwięczne, wyblakłe i ponure życie”²².

Relacja Gorkiego nasuwać może pewne skojarzenia z opisywaną wcześniej figurą dziecka tłumiącego zdobytą wiedzę o różnicy płciowej. Podobnie filmowy widz, jak wcześniej referowałem, zdaniem teoretyków aparatu oddala świadomość, iż ogląda technicznie sprokrowane iluzje, zaprzeczając zarazem swojej własnej łatwowierności. To spiętrzone zaprzeczenie jest warunkiem koniecznym czerpania przyjemności, wobec czego trauma Gorkiego, który oglądając filmy nie rozkoszuje się regressem do fazy prenatalnej, polegać mogłaby właśnie na niezdolności *Verleugnung*. Gorkiego kino nie zachwyca, bo nie potrafi on już zaprzeczyć, że wie, iż to tylko kino, czyli królestwo cieni.

²¹ M. Gorky, *Maxim Gorky on a Visit to The Kingdom of Shadows*, [w:] *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939*, eds R. Taylor, I. Christie, London 1988, s. 25.

²² Tamże.

Słabość tej psychoanalitycznej interpretacji objawia się wraz z pytaniem: skąd autor *Matki* wie, że film to tylko film, a nie życie, skoro jest w kinie pierwszy raz, a pokaz, w którym uczestniczył, odbył się niecałe dwa miesiące po rosyjskiej premierze kinematografu? Bardziej prawdopodobne jest, że Gorki daje świadectwo temu, iż estetyczne wrażenia wizyty w depresyjnej krainie szarości, jak słusznie wskazuje Gunning, „nie pozostawiają żadnej możliwości pomylenia tych kinowych cieni z rzeczywistością”²³. Tym, co jego zdaniem charakteryzuje wczesne kino, nie jest zatem psychoanalityczne wrażenie rzeczywistości, ale jego dokuczliwy brak. Przy czym brak ten, co warto już teraz powiedzieć, nie na wszystkich działał depresyjnie. Wręcz przeciwnie: niedoskonała iluzyjność reprezentacji może być wielce produktywna w sferze przyjemności, konstytuując, co zdaje się sugerować Gunning, wrażenie wielopoziomowego uczestnictwa w ramach iluzjonistycznej, a nie iluzyjnej, estetyki zdumienia.

Niemniej widz – choćby i chciał – najwyraźniej nie odnajduje w tych filmach miejsca przewidzianego dla siebie przez teorię aparatu. Lumièreowski dyspozytyw nie pozwala poddać się własnej iluzji, uwierzyć, że projektuje prawdziwe życie, i doświadczyć regresywnej rozkoszy odpodmiotowienia. Relacja Gorkiego staje się wnet podręcznikowym wręcz kontrargumentem wobec dyskursu referowanego niegdyś na polskim gruncie przez Łucję Demby. We wspomnianym już haśle „Wrażenie rzeczywistości” ze *Słownika pojęć filmowych* Demby za Edgarem Morinem przekonuje, że:

28 grudnia 1895 roku zaistniała na ekranie jakaś rzeczywistość globalna i obiektywna, w zupełności obojętna na fakt, że obrazy pokazywane przez kinematograf pozbawione są trzech zasadniczych czynników: dźwięku, barw i głębi. Na te trzy fundamentalne braki widzowie kinematografu Lumière’ów zareagowali w sposób zdumiewający: nie zauważyli ich. Brak dźwięku nie przeszkadzał widzom kina niemego „słyszeć” głosu bohaterów filmu²⁴.

Chciałoby się odpowiedzieć krótko: a jednak przeszkadzał. Brak ten, jak sądzę, dostrzegali nie tylko widzowie, wśród których 1 lipca 1896 roku znalazł się dwudziestosiedmioletni dziennikarz „Niżnegorodskiego Listoka”. Trudno utrzymać hipotezę o różnicy dzielącej audytorium paryskiej Grand Café od uczestników niżnonowogrodzkiej Wszechrosyjskiej Wystawy Przemysłowo-Artystycznej. Przepaści głębokiej na tyle, że tłumaczyłaby francuską panikę i rosyjski spokój. Równie mało prawdopodobne jest, że niewiara Gorkiego była wśród rosyjskich widzów wyjątkiem i wynikała z dystynktywnego wykształcenia oraz kulturalnego obycia.

²³ T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment...*, s. 117.

²⁴ Ł. Demby, *Wrażenie rzeczywistości...*, s. 70.

Brakuje przekonujących dowodów na znaczącą różnicę w kulturowym i kognitywnym uposażeniu widzów paryskich i niżnonowogrodzkich. Wiele wręcz wskazuje, że podobieństw między nimi było więcej niż różnic (wymienić należy choćby metropolitalny i kosmopolityczny charakter obu miast; Niżny Nowogród w drugiej połowie XIX wieku stanowił wszak handlowe centrum carskiego imperium). O bliskości Grand Café i pawilónów Wszechrosyjskiej Wystawy świadczyć mogą też pomyłki zdarzające się historykom kina, którzy twierdzą czasem, jak na przykład Tim Harte w książce *Fast Forward: The Aesthetics and Ideology of Speed in Russian Avant-Garde Culture, 1910–1930*, że „Gorki zostawił nam wczesne, świeże spojrzenie na kino, opisując projekcję jednego krótkiego filmu dla pełnej sali w Paryżu”²⁵. Ostatecznie niech za metaforyczną ilustrację nakładania się tych przestrzeni posłuży fakt, iż pokaz, w którym uczestniczył Gorki, był zorganizowany przez przedsiębiorstwo rozrywkowe „Théâtre Concerto Parisienne” Charlesa Aumonta.

Mimo wszystko trzeba zapytać, na ile opinia Gorkiego o marności „ruchomej fotografii” reprezentuje to, co o kinie sądzili jego współcześni. Czy nie podważa jej sam fakt popularności „kina atrakcji” w carskiej Rosji? Jak już wcześniej zasugerowałem, warto tu przyjąć, że Gorki – podpisujący się jako I. M. Pacatus – nie wyróżniał się spośród publiczności twierdzeniem, że „ruchome fotografie” są sztuczne, ale negatywnym stosunkiem do samego ich wynalazku. Wykształcenie i klasowa identyfikacja nie tyle umożliwiły Platońską *pistis* i rozpoznanie, że „to świat bez dźwięku, bez koloru”, co skłoniły do odrzucenia kinematografu jako kolejnej atrakcji w repertuarze „naszego słynnego Charlesa Aumonta” (jak ironicznie nazywa go Gorki w innym felietonie). Źródła kinofobii autora *Matki* warto tropić raczej w jego tradycjonalistycznym usposobieniu, nie zaś w fakcie, iż film to nieudana imitacja życia. Kinematograf to bowiem jedna z wielu rozrywek miejskiej kultury wizualnego spektaklu, do której Gorki miał zawsze negatywny stosunek (argumentem stojącym za tą tezą mógłby być równie znany i równie pesymistyczny opis wizyt w nowojorskim dystrykcie rozrywkowym Long Island). Wizyta w królestwie cieni była dla Gorkiego wizytą w królestwie Charlesa Aumonta, świecie wodewilu, prostytutce i moralnej degrengolady. Opisując tę postać, Rashit Yangirov i Luke McKernan objaśniają:

Charles Aumont to sceniczny pseudonim Charlesa Solomona, francuskiego obywatela Algierii, który od października 1891 do 1901 roku wynajmował szereg moskiewskich sal dla swojego Théâtre Concerto Parisienne (z którym z równym powodzeniem podróżował po całej Rosji). Wnętrza teatru Aumonta były olśniewająco udekorowane i robiły na gościach wielkie wrażenie tym pokazem francuskiego luksusu [...]. Z tyłu

²⁵ T. Harte, *Fast Forward. The Aesthetics and Ideology of Speed in Russian Avant-Garde Culture, 1910–1930*, Wisconsin 2009, s. 22.

sceny teatru Aumonta ukryte było jego prawdziwe przeznaczenie: przez wiele lat funkcjonował on jako luksusowy dom publiczny²⁶.

W tym kontekście Jurij Cywjan słusznie chyba sugeruje, że:

sposób, w jaki film był odbierany w rosyjskiej kulturze, różnił się nieco od tego, jak go odbierano tam, gdzie został wynaleziony. Pierwsze Lumièrowskie pokazy były organizowane jako pokazy naukowe, tymczasem w Rosji publiczność poznawała kino w raczej dwuznacznych okolicznościach. Wiadomo, że pierwsza bliższa znajomość z kinem na wielką skalę zaczęła się na trasie *café-chantant* Charlesa Aumonta w Niżnym Nowogrodzie podczas Wszechrosyjskiej Wystawy w 1896 roku. Théâtre Concerto Parisienne Aumonta miał zaś reputację domu publicznego. Od samego początku zatem kino i prostytutka były postrzegane jako bliskie sobie zarówno przez gości *café*, jak i przez uczestników pierwszych kinowych pokazów²⁷.

Cywjan podkreśla różnicę między „umysłowym” Zachodem i „zmysłowym” Wschodem, ja natomiast chciałbym zwrócić uwagę na pewne podobieństwo między nimi. Wydaje mi się prawdopodobne, że – przynajmniej dla Gorkiego oraz niżnonowogrodzkich widzów – nauka i prostytutka to składowe jednego świata, którego częścią i emblematem jest kino. Nie należy przecież zapominać, że erotyczne przedsięwzięcie Aumonta znalazło swoje miejsce na Wszechrosyjskiej Wystawie Przemysłowej i Artystycznej obok radioodbiornika, samochodu i stalowej wieży hiperbooidalnej. Przy czym pokaz kinematografu miał tam pełnić kluczową funkcję w ramach wodewilowego *show*: „bez niego – pisano w lokalnym wydaniu gazety „Nowoje Slowo” – wielu poważanych gości wystawy mogło po czytywać jako wielce niezręczną wizytę u Aumonta”²⁸. Podstęp, jaki kryje się za kinematograficznym seansem, wyczuł również I. M. Pacatus:

Jestem przekonany, że obrazy te – kończy Gorki wyjątkowo apologetyczny opis familijnego *Śniadania dziecka*, puentując zarazem cały swój tekst – zostaną prędko zastąpione innymi, w rodzaju lepiej pasującym do ogólnego tonu „Concert Parisien”. Pokaże się nam na przykład obraz zatytułowany: „Gdy ona się rozbiera” albo „Madame podczas kąpieli”, lub też „Kobieta w pończochach”. Pewnie nakręcą również okropną kłótnię męża i żony, a potem zaserwują to widowni pod tytułem „Błogosławieństwa życia rodzinnego”²⁹.

Zdaniem Gorkiego kino jest więc wynalazkiem technologicznie postępowym, ale też podstępny, pod różnymi szyldami reprezentującym

²⁶ R. Yangirov, L. McKernan, *Charles Aumont*, <http://www.victorian-cinema.net/aumont> (dostęp: 19.12.2019).

²⁷ Y. Tsivian, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, Chicago 1998, s. 28.

²⁸ Tamże, s. 29.

²⁹ M. Gorky, *Maxim Gorky on a Visit to The Kingdom of Shadows...*

interesy nowoczesnego zepsucia. Dowodzi płynnego przejścia między sferą nauki a wodewilem i prostytutką. Gorki był podejrzliwy nie tylko wobec „ruchomych fotografii” wykorzystywanych przez przemysł erotyczny, lecz w stosunku do nowoczesnego świata w całej jego moralnej dwuznaczności.

Z rekonstruowanej tu przeze mnie perspektywy konstatacja ta jest istotna o tyle, o ile zauważymy, że dla Gorkiego kino to emblemat szczytowej formy nowoczesnej kultury rozrywkowej łączącej przemysł, naukę, edukację i zabawę pod egidą „estetyki zdumienia”, czyli systemu monstratrywnych atrakcji opartych na zadziwianiu widza. Zdaniem Gunninga uwzględnienie tej tradycji to warunek konieczny dla zrozumienia wczesnego kina. Podobne stanowisko reprezentuje Gaudreault, akcentujący, że „kineatraktografia” potrzebuje wpisania w inną „serię kulturową” – taką, która na przełomie wieków się kończy, a nie zaczyna. Z tej perspektywy kinematograf, jak już wcześniej pisałem, nie otwiera stulecia kina i filmowej iluzji, ale zamyka epokę iluzjonizmu i związanej z nim – wedle pomysłu Gunninga – „estetyki zdumienia”.

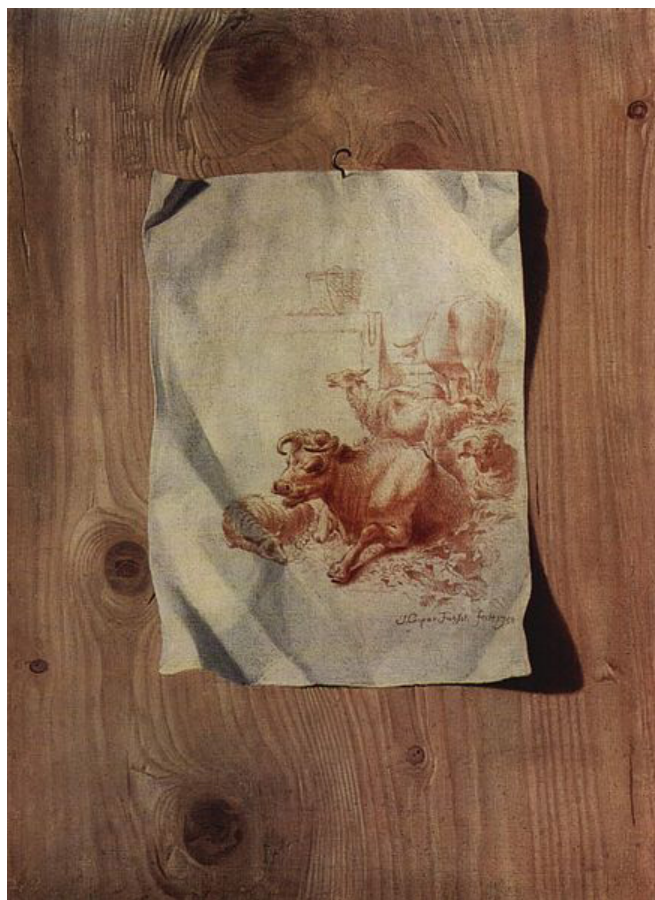
Zdumienia zaś nie osiąga się realizmem przedstawienia, ale jego rozmaitymi, nieoczekiwanymi transformacjami. Gunning podaje tu przykład malarstwa *trompe-l'œil*, którego celem, paradoksalnie, nie jest perfekcyjna iluzja:

Jak wskazuje Martin Battersby, celem *trompe-l'œil* nie jest stworzenie doskonałej reprezentacji, a wywołanie „bliskiego obrzydzeniu uczucia w umyśle obserwatora”. Ten niepokój bierze się z „konfliktu wiadomości”: z jednej strony wiedza, że widzimy obraz malarski, z drugiej wizualne doświadczenie tak przekonujące, jakby „gwarantowało lepszy [od rozumu] wgląd, włączywszy nawet zmysł dotyku”³⁰.

Gunning decyduje się tu na przytoczenie słów Battersby’ego, które podkreślają nie-piękny, „obrzydliwy” aspekt *trompe-l'œil*. Jakkolwiek zaskakujące może to się wydawać (z pewnością bardziej sensownie brzmi to w przypadku wczesnego kina i obrazowanych w nim różnych dziwactw), malarstwo iluzjonistyczne ma być specyficznie „obrzydliwe”. Uczucie to, jak zwraca uwagę Battersby, zachodzi „w umyśle obserwatora” i ma ścisły związek z procesami intelektualnymi. Może się zjawiać jedynie w rezultacie uruchomienia pewnej reakcji o strukturze linearnej, zbliżonej, powiedziałbym, do struktury gagu. W pewnym momencie procesu doświadczenia obrazu *trompe-l'œil* musi zajść zmiana ujawniająca dialektyczne napięcie pewności i zwątpienia. Mówiąc wprost, nie będzie zabawy, jeśli uwierzymy, że to kartka przybita do drewna, a nie obraz Füssliego.

³⁰ T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment...*, s. 117.

Paradoks polega na tym, iż aby iluzjonistyczne oszustwo się udało, nie może być skutecznie zamaskowane. Jak zaś słusznie przypomina Gunning, od Charlesa Mussera wiemy, że tradycja widząca w deziluzji warunek konieczny powodzenia pokazu iluzjonistycznego cofa nas do XVII wieku i pokazów latarni magicznych organizowanych przez jezuitów, którzy byli instruowani przez Athanasiosa Kirchera, aby obnażać technologiczne źródło obrazów duchów i w ten sposób walczyć z cynizmem czarnej magii oraz zabobonami³¹.



Ilustracja 5. Johann Heinrich Füssli, *Trompe-l'œil* (1750)

Źródło: The Yorck Project, *10.000 Meisterwerke der Malerei* (DVD-ROM), DIRECT-MEDIA Publishing GmbH 2002, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Heinrich_F%C3%BCssli_066.jpg?uselang=fr (dostęp: 19.12.2019)

³¹ Zob. Ch. Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, Los Angeles 1990, s. 20–23.

Wzajemne znoszenie się wiary i niewiary, wiedzy i doświadczenia, rozumu i zmysłów – a więc chwila, gdy widz dowiaduje się, że jest inaczej, niż sądził – w psychoanalizie Metz'a wymuszała pojawienie się zaprzeczenia docelowo przywracającego tak zwany „stan sprzed”. W iluzjonistycznym malarstwie świadomość triku nie może być tłumiona, jest bowiem fundamentem przyjemności zdumienia – największe wrażenie robi właśnie, jakkolwiek karkołomnie to zabrzmie, doświadczenie transformacji własnego doświadczenia, przestawienie go na nieco inny tor, ujawniający sprzeczności i różnicę. Przyjemność ta, by pozostać w krytycznym dialogu z psychoanalizą, nie jest regresywna, ale progresywna, opiera się na zmianie „w umyśle obserwatora”. I chociaż nagła przemiana oraz dalsze transformacje w przypadku *trompe-l'œil* zachodzą jedynie w intelekcie obserwatora – wszak obraz się nie zmienia – to przebiegający w czasie proces odbioru jest w ten obraz od początku wpisany. Bez niego nie ma on sensu. W rezultacie sam widz – wraz z jego aparatem percepcyjnym – staje się niejako konstytutywnym elementem przedstawienia.

Historycznie rzecz biorąc, specyficzne uczestnictwo w przedstawieniu powróci w „kinie atrakcji”. Tam jednak dodatkowe wpisanie samego medium w porządek modernizacji sprawi, że upodmiotowienie widza przez coś, co nazwać by można „partycypacją estetyczną”, zostanie wzbogacone o terapeutyczne doświadczenie brania udziału w modernizacji jako takiej, kompensując jej alienujące efekty. Zaczniemy jednak od tego, że w przypadku estetyki wczesnego kina również pojawia się moment zdumiewającej transformacji. Zdaniem Gunninga nie dotyczy on jednak, jak można by przypuszczać po dygresji o *trompe-l'œil*, chwili rozpoznania, że film to tylko cienie. Przemiana, która ekscytowała widzów grudniowego seansu w Grand Café, zaszła na ekranie i był to moment wprowadzenia obrazu w ruch. Aby wyjaśnić, o co w tym poruszeniu chodzi, Gunning wraca do Gorkiego:

Gdy w pokoju, w którym prezentowano wynalazek Lumière'ów, zgasły światła, nagle na ekranie pojawiło się duże szare zdjęcie. „Ulica w Paryżu” – informowały cienie marnie wyzłobione. Wpatrując się w nie, zobaczylibyście dorożki, budynki i ludzi w różnych pozach. Wszystko zamrożone w bezruchu. Wszystko to w szarości. Niebo również jest szare. Nie spodziewacie się niczego nowego w tej scenie, aż nadto dobrze wam znanej, wszak nieraz już widzieliście obrazki z paryskich ulic³².

Podkreślanie przez Gorkiego martwoty obrazu, który w stanie bezruchu nie może wyrzucić na widzach wielkiego wrażenia, to wątek, który Gunning odnajduje również we wspomnieniach Mélièsa:

³² M. Gorky, *Maxim Gorky on a Visit to The Kingdom of Shadows...*, s. 25.

„wyświetlona została nieruchoma fotografia ukazująca plac Bellecour w Lyonie. Trochę mnie to zaskoczyło. Zdażyłem szepnąć do sąsiada: »Kazali nam czekać na coś takiego? Robię takie projekcje od ponad dziesięciu lat«³³. To, co pozornie martwe, ożywa, zaczyna się poruszać. „Nagle – pisze Gorki – na ekranie pojawia się dziwne migotanie i obraz wybudza się do życia”³⁴. A tu znów Méliès: „Ledwo skończyłem rozmawiać, gdy koń ciągnący dorożkę ruszył w naszym kierunku, a za nim inne pojazdy i piesi. W skrócie: cały ruch uliczny. To na ten spektakl gapiliśmy się z otwartymi ustami, powaleni i osłupiali, zdumieni nie do opisania”³⁵.

Czy chodziło zatem o czystą pochwałę ruchu na wzór Thomasa de Quinceya i jego apologii dylizansu pocztowego, czy o Julesa Verne’a sławiącego ślizg po powierzchni globu? A więc, czy kino wpisywałoby się w hasło: *ars gratia artis, motio gratia motionis*? Nie do końca – ruch fizyczny jest tutaj rozumiany jako ucieleśnienie idei metamorfozy, zmiany jako takiej, dlatego tak istotny jest sam moment uruchomienia. Zawodowy iluzjonista Méliès, uczeń Maskelyne’a, bardzo dobrze rozumiał, jak ważna jest sekunda, w której wydarza się zmiana. W tym właśnie kontekście należy rekonstruować doświadczenie – nie tylko Mélièsowskich – filmów trikowych i ich zasadę konstrukcyjną.

Znikające postacie, ożywające karty do gry oraz rysunkowe twarze nagle zaczynające stroić miny. Chodzi o grę z horyzontem oczekiwań widzów, wzbudzenie w nich konfuzji, podziwu, osłupienia, które można wywołać tylko przy umiejętnym wygraniu chwili transformacji (gdy coś pojawia się lub znika; gdy nagle zmienia się pole widzenia etc.). Archeologia tych medialnych metamorfoz obfituje w fortunne znaleziska. Gadające głowy w siedemnastowiecznym Museo Kircherianum, *thaumaturgus opticus*, czyli anamorfozy stożkowe i walcowe w dziewiętnastowiecznych mieszczańskich domach, przenikające się widoki wyświetlane za pomocą latarni magicznej o dwóch obiektywach, twarze pacjentów Guillaume’a Duchenne’a poruszane impulsami elektrycznymi, udomowiona kinora braci Lumière itd. Wszędzie ważną rolę odgrywa moment zaskakującej zmiany: pojawienia się, zniknięcia, odkrycia, zakrycia, uruchomienia, przemienienia czy fluktuacji.

Gunning argumentuje, że to właśnie przebłyski – coś, co nazwałbym lokomocyjną mobilizacją (zwróćmy bowiem uwagę na pociągową dialektykę, kryjącą się w pojęciu lokomotywy: *locus vs motor*) – owo „dziwne migotanie wybudzające do życia” stanowiło fundament ekscytacji,

³³ Cyt. za: T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment...*, s. 118–119.

³⁴ M. Gorky, *Maxim Gorky on a Visit to The Kingdom of Shadows...*, s. 25.

³⁵ Cyt. za: T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment...*, s. 119.

jaką uruchamiało (sic!) wiele filmów sprzed 1907 roku. Baza dowodowa, którą się posługuje, to nie tylko świat rozrywkowych metamorfoz, stanowiący kulturowe tło „kina atrakcji”, ale również dane dotyczące narracyjnej konstrukcji samych pokazów. Gunning przywołuje w tym celu wspomnienia Edwarda Alberta Smitha, który wraz z Jamesem Stuartem Blacktonem zbijał fortunę, objeżdżając Amerykę z filmowym programem, którego kluczowym punktem był uruchamiany obraz pociągu *The Black Diamond Express* (1896). Smith – wcześniej zajmujący się właśnie iluzjonizmem – na potrzeby tego tournée wprowadził pewne techniczne ulepszenia do mechanizmu projekcyjnego. Umieścił wodny bufor między źródłem światła a taśmą nitrocelulozową, co pozwalało na dłuższą chwilę zatrzymać obraz na ekranie, zanim go uruchomiono. W tym czasie pełniący funkcję entraprenera Blackton wygłaszał mowę o takiej mniej więcej treści:

Panie i Panowie, patrzycie teraz na fotografię słynnego ekspresu Black Diamond. Już za chwilę, moi przyjaciele, we wstrząsającym momencie, w chwili nie posiadającej sobie równych w całej historii zobaczycie, jak pociąg ten budzi się do życia we wspa-
niały, najbardziej zdumiewający z możliwych sposobów. Ruszy on w waszą stronę, puszczając dym i ogień ze swojej żelaznej gardzieli³⁶.

Opis ten nie wymaga obszernego komentarza. Starczyć powinna konstatacja, iż w ten właśnie udramatyzowany sposób, w chwili magicznej metamorfozy „obrazy kina atrakcji ruszają na spotkanie ze swoimi widzami”³⁷. Miejszem tego spotkania jest „estetyka zdumienia” tworząca przestrzeń udziału w przedstawieniu nowoczesności.

Wobec twierdzenia, że to właśnie moment przejścia (od stanu spoczynku do fazy ruchu), nagła – choć oczekiwana – przemiana była tym, co wywierało największe wrażenie na widzach rozmaitych filmowych pociągów, oraz w świetle sugestii, iż analiza tej reakcji może nam coś powiedzieć o dominującym wówczas doświadczeniu odbioru, należy ostatecznie zapytać, jaka jest ogólniejsza funkcja metamorfoz w dyskursie „kina atrakcji”, w heurystycznym modelu rozumianym jako względnie koherentna całość historyczna i estetyczna?

Sądzę, że warto zacząć od banalnej, zdawałoby się, uwagi, że zmiana i transformacja to pojęcia kluczowe dla zrozumienia nowoczesności we wszystkich jej odcieniach. Procesy modernizacyjne w bezprecedensowy sposób zmnożyły doświadczenia powstawania i ginienia. Na oczach naszych dziewiętnastowiecznych przodków w zawrotnym częstokroć tempie pojawiały się miasta, fabryki i całe zastępy nieznanymi

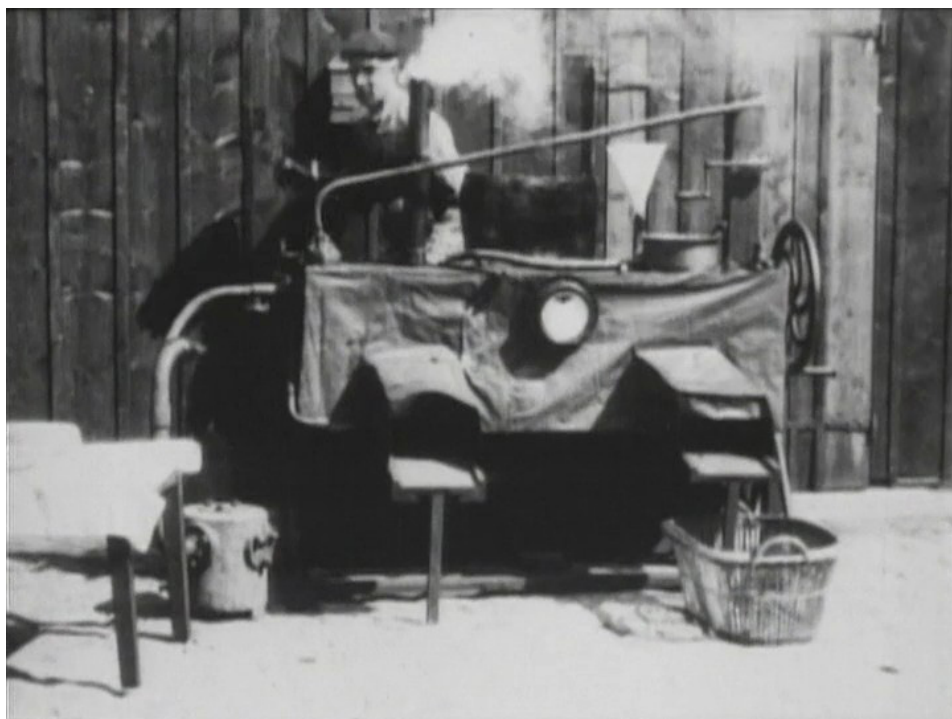
³⁶ Cyt. za: tamże, s. 120.

³⁷ Tamże, s. 121.

wcześniej przedmiotów. Równie szybko zaś znikają lasy, obyczaje, przedmioty, ale też ludzie.

Błyskawiczność tych metamorfoz dochodzi do głosu w popkulturowym imaginarium. Nagła śmierć staje się przedmiotem licznych fobii, a całe grupy nowopowstałych wizerunków, urządzeń i przedmiotów zyskują sprawczość i buntują się przeciwko swoim twórcom. Jeden błysk życie odbiera (np. słoniowi podłączonemu do wysokiego napięcia w słynnym *snuff-movie* Edisona), inny do życia powołuje – gdy kościotrup zaczyna tańczyć w *Le Squelette joyeux* (1897) braci Lumiére. Popiersia zaczynają stroić miny, posągi buntują się przeciw rzeźbiarzom, rysunki przeciw rysownikom, a maszyny przeciw konstruktorom. Posłuszeństwa odmawiają też ludzkie członki. W *Złodziejskiej dłoni* (1908) Jamesa Stuarta Blacktona żebrakowi z amputowaną ręką zostaje przyszyta nowa, która rządzi się swoim własnym rachunkiem zysków. Najczęściej transformacji tych nie można opanować. Przykładem niech będzie zbiór filmów trikowych z toposem człowieka, który nie może się rozebrać, bo gdy już uda mu się zdjąć część garderoby, wtedy jakaś nienegocjowalna siła *deus ex machina* w mgnieniu oka nakłada na niego kolejne stroje, przemieniając jego wygląd wedle własnej kuriozalnej logiki. Czasem jednak, jak przekonują niektóre ruchome obrazy, przemiany można kontrolować. W dość przerażającym filmie Edisona *Dog Factory* [Fabryka psów] z 1904 roku widz obserwuje, jak za pomocą innowacyjnej maszyny o nazwie Patent Dog Transformator w mgnieniu oka przerabia się czworonogi na kiełbasę o różnych smakach. Moment zdumienia zostaje tu jednak spiętrzony, bowiem operatorzy urządzenia odwracają sposób jego działania i na życzenie klientów zaczynają wytwarzać psy z wcześniej wytworzonych kiełbas. W innej odmianie tego toposu reżyserka Alice Guy w *Automatic Hat Maker and Sausage Grinder* (1900) pokazuje, jak z kotów wytwarzać kiełbasy lub kapelusze. Świat nowoczesny to miejsce nagłych, nie zawsze pożądaných i kontrolowalnych przemian.

Drugą kwestią, która, jak sądzę, skłania Gunninga do odnajdywania metamorfoz „kina atrakcji”, jest ostentacyjnie zagadkowa natura procesu przemiany, którego zasada – podobnie jak w przypadku pokazu iluzjonistycznego – nie może być ujawniona. Widz wie, że magik go oszukuje, ale nie wie, w jaki sposób, co wzbudza ciekawość – *curiositas*. Większość widzów nie potrafi namalować anamorfozy stożkowej, nie wiemy też, jakim cudem (sic!) znikają i pojawiają się te wszystkie postaci w Mélièsowskich filmach trikowych oraz jak to możliwe, że rentgenowska kamera zamienia ludzi w szkielety, co dzieje się w filmie *The X Rays* (1896) G. A. Smitha. Równie zagadkowa pozostaje przemiana Gregora Samsy.

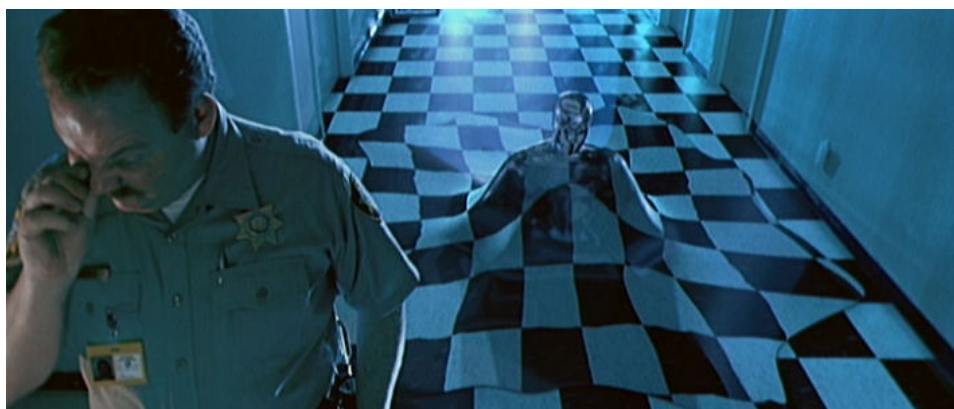


Ilustracja 6. Maszyna dokonująca metamorfozy kotów w kielbasy lub kapelusze
Źródło: Kadr z filmu *Automatic Hat Maker and Sausage Grinder* (1900), reż. Alice Guy



Ilustracja 7. Kamera filmowa – podobnie jak rentgen – powoduje zmianę w trybie widzenia
Źródło: Kadr z filmu *The X Rays* (1896), reż. G. A. Smith

Współczesnym odpowiednikiem tych trików byłaby cyfrowa technika *morphingu* opisywana przez niektórych autorów antologii *Meta-morphing: Visual Transformation and the Culture of Quick Change* jako bezpośrednie odniesienie do wczesnego kina jako „kina atrakcji”³⁸. Istotnie, zmieniający kształty robot T-1000 z *Terminatora II* (1991) przypominać może metamorfozy mężczyzny z filmu *Chapeaux à Transformations* (1895) braci Lumière, którego wizerunek fluktuuje zależnie od zakładanych kapeluszy.



Ilustracja 8. Niemal sto lat po okresie dominacji „estetyki wizualnych atrakcji” metamorfozy postaci realizowane są techniką cyfrowych efektów specjalnych

Źródło: Kadr z filmu *Terminator II* (1991), reż. James Cameron

Wszystko to nas zdumiewa i w owej fascynacji wzbudza ciekawość. *Curiositas* natomiast – jak poucza przytaczany przez Gunninga św. Augustyn – to grzech skierowania uwagi nie ku Bogu i prawdzie, ale na rzeczy niedoskonałe, których wybrakowany charakter chwyta nasz wzrok. Niezwykła doniosłość kryje się za faktem, iż w tym ujęciu każda przemiana ze swojej natury jest oznaką braku, jest monstualna i brzydka oraz kuriozalna. I dlatego właśnie pobudza *curiositas*. Tylko brzydota jest atrakcyjna i do swojego istnienia potrzebuje ciekawości widza. Przyciąga uwagę własnym brakiem. Istotą monstrum jest demonstracja, czyli pokaz, który rozprasza widza swoim niespójnym, pełnym nagłych zwrotów charakterem. Z jednej strony zatem widz zostaje wytracony ze stanu skupienia. Uniemożliwia mu się statyczną kontemplację, ponieważ istotą metamorfozy jest dynamika zdumienia, zmiana, która sprawia, że „wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. Z drugiej strony

³⁸ Zob. R. Beebe, *After Arnold: Narratives of the Posthuman Cinema*, [w:] *Meta-morphing*, ed. V. Sobchack, Minneapolis 2000; K. Fisher, *Tracing the Tesseract of the Morph. A Conceptual Prehistory*, [w:] *Meta-morphing...*; A. Ndalianis, *Special Effects, Morphing Magic, and the 1990s Cinema of Attractions*, [w:] *Meta-morphing...*

widz – oraz jego uwaga i zaskoczenie – jest niejako intelektualnie wpisany w to niedoskonałe przedstawienie.

Zatrzymajmy się chwilę nad samym Augustynem. W jakim celu Gunning umieszcza jego postać w swoim eseju? Jakie założenia historiograficzne kryją się za przytoczeniem jego stanowiska? W końcu też jakie zyski dla myślenia o filmie daje powrót do patrystycznej filozofii przełomu IV i V wieku? Czy uruchamianie tak historycznie odległej tradycji może mieć w ogóle jakiś sens w rozmowie o nowoczesnej kulturze audiowizualnej? Jak wspomniałem, Gunning przywołuje Augustyna w kontekście pojęcia *curiositas*. Zwraca uwagę, że w *Wyznaniach* od przyjemności oczu (*voluptas oculorum*) odróżnia się oczu pożądlivość (*concupiscentia oculorum*), która – choć ugruntowana w zmysłach – nie jest równoznaczna z pożądlivością cielesną (*concupiscentia carnis*), a raczej wiąże się z formułą chępliwej refleksyjności i udaje właściwą kontemplację.

Gunning ma tu oczywiście rację. „Ciekawość – pisze Augustyn w Księdze II – ma wszelkie pozory umiłowania wiedzy”³⁹. W kluczowej dla tej problematyki Księdze X opisuje natomiast pożądlivość oczu jako „próżną, nieuzasadnioną ciekawość okrytą – niby płaszczem – mianem wiedzy” (*vana et curiosa cupiditas nomine cognitionis et scientiae palliata*), która nie polega na zaspokajaniu potrzeb cielesnych, ale czynieniu eksperymentów za pomocą ciała (*experiendi per carnem*) i „wynika ona z pędu do poznania” (*quoniam in appetitu noscendi*)⁴⁰. Gunning podkreśla, że zdaniem biskupa z Hippony ciekawość kieruje się nie ku pięknu, lecz w stronę kuriozów – rzeczy brzydkich, pozornie niedoskonałych i dlatego właśnie intelektualnie atrakcyjnych. Przeciwnie bowiem do grzesznego upodobania rzeczy ładnych, ciekawość kieruje się „żądzą badania i odkrywania”, więc zwraca nasz wzrok ku temu, co wstrętne.

Jakż może dać przyjemność widok rozdartych, budzących trwogę zwłok? – pyta retorycznie Augustyn. – A przecież ludzie się zbiegają do trupa leżącego na ziemi, tam zaś ich ogarnia smutek i przerażenie. Boją się nawet, że ten widok może ich sen nawiedzić. A jednak dzieje się tak, jakby na jawie ktoś ich zmuszał do patrzenia na to albo jakby ich do tego miejsca przyciągnęła sława jego piękności⁴¹.

Pojęcie *curiositas* opisuje więc dynamiczną siłę przyciągania uwagi przez to, co odpychające – atrakcję apelującą bardziej do intelektu niż do wrażliwego na piękno ciała. Takie powiązanie abominacji z pasją poznawczą jest równie kluczowe dla rozumienia wczesnego kina – jako medium obramowanego kulturą eksponowania różnych dziwactw w naukowym

³⁹ Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 2000, s. 60.

⁴⁰ Tamże, s. 304.

⁴¹ Tamże, s. 305.

entourage'u. Gunning w augustyński kontekst wplata więc pokazy dziwołagów i innych osobliwości natury organizowane w tych samych przestrzeniach (fizycznych i dyskursywnych), w których odbywały się iluzjonistyczne performensy, sprzedawano optyczne zabawki, a potem organizowano kinematograficzne projekcje. Istotne tu jest nie tylko wskazanie, że również i Augustyn łączy turpizm *curiositas* z kontekstem sztuk performatywnych (choćby, gdy pisze, że „tej samej chorobie pożądlivosti służą pokazywane w teatrach przedziwności różne”), ale fakt, iż autor *Wyznań* za pomocą pojęcia „pożądlivość oczu” przerzuca pomost między nauką i rozrywką⁴². Zaś przecięcie się tych dwóch dyskursów w formule dziś nazywanej *edutainment* to cecha charakteryzująca dziewiętnastowieczną kulturę wizualnych atrakcji.

Augustyńska negatywna ocena naukowo-rozrywkowego magnetyzmu jest istotna, jeśli chcemy zrozumieć powab „kina atrakcji” (przy-
pomnijmy – etymologicznie związanego z czynnością „wciągania”). W centrum znajduje się ciekawość i rozprasające kierowanie oczu ku temu, co fascynująco niedoskonałe, oraz zwrot ku temu, co wybrakowane – efekt atrakcyjności samego defektu i ubytku. Podobnie jak ludzkie monstra opisywane przez Augustyna w *Państwie Bożym*, obrazy *trompe-l'œil*, anamorfozy stożkowe, dziwołagi pokazywane przez Toma Normana w wiktoriańskiej Anglii, amerykańska trupa Cyrku Barnuma wraz ze swoją zmutowaną syrenką, fenakistiskop Josepha Plateau, a w końcu też filmowa *Lepka kobieta* (1906, reż. Alice Guy), do której wszystko się przylepia, oraz zdefragmentowane wielokrotną ekspozycją ciała Mélièsowskich aktorów (a także jego samego) – wszystkie te kurioza (fizycznej lub technicznej natury) istotnie mogą wydawać się kulturowo spokrewnione. Augustyn daje dosłowny wyraz swojemu zdumieniu w kontekście świata rozrywek performatywnych, które oglądał w Kartaginie:

Bardzo mnie wtedy pociągały widowiska teatralne, bo były pełne obrazów mojej niedoli i jeszcze podsycaly ogień, jaki mnie palił. Dlaczego człowiek lubi się smuć oglądaniem na scenie takich bolesnych, tragicznych wydarzeń, jakich na pewno nie chciałby doznać w życiu? Ogląda sztuki teatralne właśnie po to, żeby się smuć; smutek jest tym, czego w nich szuka. Czyż to nie obłęd godny zadziwienia?⁴³

Dialektyka przyjemności i bólu, ustawiona w centrum tego fragmentu, przywołuje kwestię dynamiki doświadczenia *curiositas* (ciekawości, która ciągnie wzrok ku odpychającym widokom „przedziwności różnych”). Delektowanie się smutkiem, rozkoszna abominacja i jej fałszywie kontemplacyjny, w istocie zaś rozprasający charakter to niesłychanie

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże, s. 66.

istotne motywy w grze, którą dyryguje „ciekawość bezbożna”. Sam błąd umiłowania cierpienia wynika zaś, zdaniem Augustyna, z mylnego ukierunkowania uwagi – ku światu zewnętrznemu. W rezultacie tej źle obsadzonej miłości Augustyn relacjonuje: „dusza moja chorowała, okryła się wrzodami i rozpaczliwie pragnęła ocierać się w świecie zewnętrznym o coraz to nowe wrażenia”⁴⁴.

„Ocieranie się o coraz to nowe wrażenia” – tak właśnie mogłaby brzmieć zwięzła definicja dziewiętnastowiecznej kultury wizualnych atrakcji (w tym i wczesnego kina), która w ujęciu Gunninga wydaje się mieć wybitnie antyaugustyński charakter. „Atrakcje – przekazuje Gunning – implikują niebezpieczeństwo dystrakcji, grzechu głównego w Augustyńskim modelu kontemplatywnego i czujnego życia chrześcijańskiego”⁴⁵.

Refleksje Gunninga skłaniają do konkluzji, iż kinematograf jako epifenomen specyficznie ujmowanej kultury nowoczesnej (wraz z preferowanym, atrakcyjno-dystrakcyjnym modelem odbioru) sytuuje się w kontrze do domyślnej, Platońsko-Augustyńskiej formuły podmiotowości, a ściślej: wobec modelu jednostki zintegrowanej, skupionej, potrafiącej zapanować nad sobą i własnymi pożądaniami, dla której kluczowe jest doświadczenie własnego wnętrza, co doskonale zanalizował Charles Taylor w książce *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*⁴⁶. Wczesne kino wyraża doświadczenie alternatywne wobec dystansującej kontemplacji niezmiennego ładu. Wykonuje pracę na rzecz innego, mniej zdyscyplinowanego, niekoniecznie ekskluzywnego (a więc opartego na wykluczeniu tego, co nie pasuje) i opanowującego wzoru refleksyjnego obcowania ze światem (wzoru opartego właśnie na inkluzywnej istocie ciekawości i zdumienia).

Ulokowanie – za pomocą wczesnego kina – „kultu dystrakcji” w samym sercu dziewiętnastowiecznych procesów modernizacyjnych odgrywa tu równie istotną rolę. Wczesne kino jako domena rozproszenia reprezentuje tym samym coś przypominającego podskórny nurt modernizacji, przez Stephena Toulmina opisywany jako „ukryty projekt nowoczesności”⁴⁷. Wpisane w ten korelat doświadczenie zdumienia i „kult dystrakcji” pozostają formułą refleksyjności, odchodząc – i to jest absolutnie kluczowe – od utożsamienia intelektualnej aktywności ze stanem skupienia i pozycją dystansu. Dystrakcja rozumiana jest tutaj jako stan osobliwej dyfuzji lub momentalnego zakłócenia linearnego procesu,

⁴⁴ Tamże, s. 65.

⁴⁵ T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment...*, s. 124.

⁴⁶ Zob. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, Warszawa 2001.

⁴⁷ Zob. S. Toulmin, *Kosmopolis. Ukryty projekt nowoczesności*, tłum. T. Zarębski, Wrocław 2005.

co zbliża nas do Donalda Craftona i jego konceptu odbioru filmu slapstickowego jako podróży wyboistą drogą. Gagi przerywają rozwój fabuły i, podobnie jak wizualne atrakcje u Mélièsa, odwracają zależność funkcjonalną – akcja (przejażdżka) prowadzona jest tak, aby na drodze napotkać możliwie największą ilość ekscytujących wybojów.

W koncepcji tej ujawnia się też istotne podobieństwo między sytuacją odbiorczą widza, który zostaje wytracony ze skanu skupienia jakąś zdumiewającą metamorfozą, a historykiem, który styka się z zaskakującą materią wczesnego kina. Wcześniej już zauważałem, że Gunning i Gaudreault, pisząc o wczesnym kinie, bardzo często podkreślają jego obcość (*alien quality*) jako jakość o doniosłym historiograficznym znaczeniu. Wychodzą bowiem obaj z hermeneutycznego założenia, iż jedynie opór czegoś niespodziewanego jest w stanie zainicjować pracę rozumienia. W tym sensie wczesne kino jest ich zdaniem „wyzwaniem dla historii kina”⁴⁸. Zalety takiego ujęcia rzeczy opiszę w piątej, ostatniej części moich rozważań. Zanim jednak to uczynię, chciałbym zdać sprawę z pewnych istotnych zastrzeżeń, jakie można sformułować wobec przedstawionej powyżej propozycji badawczej.

⁴⁸ Zob. A. Gaudreault, T. Gunning, *Early Cinema as a Challenge to Film History...*

Część czwarta

Zastrzeżenia

1. Sprawa „tez o nowoczesności”, fabuły i lektora

[...] zbyt wielu historyków nadal wyznaje Wielką Teorię, wierząc wciąż, że nadejdzie wielkie pogodzenie wszystkich projektów badawczych. Nadal patrzą oni w stronę badań empirycznych poprzez uogólniające wszystko okulary. Niezmiennie piszą też w stylu zachęcającym do niezobowiązującej spekulacji i nadal odmawiają uznania kina za dziedzinę sztuki. Ponad wszystko jednak dla zbyt wielu historyków pojęcie „kultury” jest lekarstwem na wszystko i ma odpowiedzieć na każde pytanie

David Bordwell o „historycznym półzwrocie”

Stwierdzenie to musi być jednak rozumiane w odpowiednim kontekście. Méliès, gdy wypowiadał te słowa, kierował je w stronę awangardy, mówiąc często do surrealistycznych artystów, którzy ocalili go od zapomnienia, ale zainteresowani byli właśnie irracjonalną, nie-fabularną stroną jego filmów

Charles Musser o wykorzystywanej przez Toma Gunninga słynnej antyfabularnej wypowiedzi Georges’a Mélièsa z 1932 roku

Istnieją zastrzeżenia wobec koncepcji „kina atrakcji”, jak i w ogóle w stosunku do perspektywy badawczej, którą identyfikuję ze specyficznym rodzajem kinofilii (rozumianej jako historiograficzne otwarcie na „zdumiewającą” istotę wczesnych filmów). Z jednej strony są to wątpliwości co do generalizującej istoty tych ustaleń, z drugiej zaś – to wątpliwości, czy „kino atrakcji” jako ujednocniająca kategoria historiograficznego opisu nie jest skłonne do pomijania często obecnej we wczesnych filmach „fabularnej integralności”.

Koncepcja „kina atrakcji” nie jest dogmatem, którego nie można podawać w wątpliwość. Przeciwnie – może być krytykowana z różnych perspektyw. W tym kontekście często przywołuje się choćby zastrzeżenia formułowane przez badaczy takich jak David Bordwell, Noël Carroll czy Charlie Keil¹. Linia ich argumentacji dotyczy przede wszystkim uogólnień

¹ Zob. D. Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge 1997, s. 139–157; N. Carroll, *Modernity and the Placticity of Perception*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2001, nr 1; Ch. Keil, *From Here to Modernity: Style, Historiography and Transitional Cinema*,

i nieuprawnionych wniosków o charakterze historycznokulturowym. Bordwell w swojej książce *On The History of Film Style* ukuł termin „tezy o nowoczesności” (*modernity thesis*), który jego zdaniem charakteryzuje kulturalistyczne podejście Gunninga. Odnosi się on do sugestii – którą faktycznie u Gunninga można odnaleźć – o esencjonalnym związku wczesnego kina z wielkomięską modernizacją, która (rozumiana w świetle rozważań badaczy takich jak Georg Simmel, Walter Benjamin czy Siegfried Kracauer) fragmentaryzuje ludzkie doświadczenie oraz, co ważne, poprzez natłok różnego rodzaju szoków powoduje „przeciążenie zmysłów”. Założeniem wstępnym jest tutaj siłą rzeczy „historyczność percepcji”, a więc cywilizacyjnie determinowana zmienność ludzkiego aparatu poznawczego.

Zdaniem Gunninga – ale też na przykład Miriam Bratu Hansen czy Anne Friedberg, które również idą śladem Benjaminą – dziewiętnastowieczna i dwudziestowieczna modernizacja to historyczne *milieu*, w którym dokonuje się radykalna zmiana w ludzkim aparacie percepcyjnym, muszącym teraz radzić sobie z nielinearnym doświadczeniem wielkomięskiego świata². Emblematem tej cywilizacyjnej zmiany jest, zdaniem „kulturalistów” – jak określa ich Bordwell – właśnie wczesne kino w swojej „atrakcyjnej” i „zdumiewającej” postaci. Kino pełne szokujących widoków, niespodziewanych zwrotów akcji, nielinearne i sfragmentaryzowane. Tak rozumiana „kultura wizualnych szoków” mogła mieć dla widzów wymiar niejako terapeutyczny – pozwalała przeciążonym mieszkańcom (na przykład Nowego Jorku) oswoić i poddać auto-refleksji nieprzewidywalny świat, w którym przyszło im żyć. W „kinie atrakcji” chodzić mogło o przełamanie radykalnej obcości modernizacji – stematyzowanie jej i uczynienie narzędziem przyjemności. Wczesne filmy to zatem dyskurs będący kulturową odpowiedzią na traumę alienującej nowoczesności.

W tym klimacie intelektualnym, związanym z ponownym odczytaniem pism szkoły frankfurckiej w kontekście wczesnego kina, w latach 90. wykształciło się środowisko nazwane później przez Bena Singera „szkołą nowojorską”³. Zdaniem Singera tworzyła je nieformalna gru-

[w:] *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*, eds Ch. Keil, Sh. Stemp, Berkeley 2004.

² T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*, [w:] *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, eds L. Braudy, M. Cohen, Oxford 2009; M. Bratu Hansen, *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, tłum. Ł. Biskupski i in., [w:] *Rekonfiguracje modernizmu*, red. T. Majewski, Warszawa 2009; A. Friedberg, *Window Shopping*, London 1993.

³ Zob. B. Singer, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York 2001.

pa badaczy rozpatrująca kino w silnym związku z historycznokulturową formacją nowoczesności. Do grupy tej Singer zalicza samego siebie, Gunninga, Miriam Bratu Hansen, Anne Friedberg, Leo Charneya, Vanesę Schwartz, Marka Sandberga, Lynne Kirby, Lauren Rabinowitz i innych.

Za wspólny mianownik refleksji „szkoły nowojorskiej” należałoby uznać starania, aby wzbogacić historię kina o przemyslenia inspirowane dziełami pierwszych teoretyków nowoczesności, w czym niewątpliwie pośredniczyła prężna w latach 80. i 90. działalność amerykańskiego periodyku „New German Critique”, w którym ukazywały się kolejne przekłady niemieckiej filozofii krytycznej (od Benjamina po Alexandra Klugego). Jest to perspektywa łącząca historyczną okoliczność pojawienia się i popularności kina z dynamicznym rozwojem wielkich miast, kolei, telefonu, telegrafu i innych „wynałazków nowoczesności”, które miałyby w znaczący sposób modyfikować tryb doświadczania świata przez człowieka. Film mógłby wtedy stanowić zarówno część, emblemat, jak i konsekwencję reifikującej i fragmentaryzującej nowoczesności.

W tak sformułowanej hipotezie Bordwell widzi restaurację mechanizmów działania teorii spod znaku SLAB, która sprowadza kino do funkcji „wyraza” ogólniejszych mechanizmów (politycznych, psychologicznych, kulturowych etc.). Jego zdaniem – zgadzają się z nim Carroll i Keil – obserwujemy powrót Wielkich Teorii, dla których film i jego pogmatwana historia jest tylko pretekstem do snucia spekulatywnych wizji o najogólniejszym charakterze. W swoim wywodzie Bordwell zauważa, że Benjaminowska teza o historyczności percepcji jest nie do utrzymania z punktu widzenia o wiele bardziej wiarygodnych nauk o poznaniu⁴. Ponadto podważa możliwość prześledzenia przyczynowo-skutkowego związku między właściwościami stylistycznymi filmów a formacją cywilizacyjną, w ramach której powstają. Charlie Keil w tym kontekście trzeźwo zauważył, że problemem dla koncepcji Gunninga jest fakt, na który sam krytykowany zwraca uwagę, iż historycznie następująca po nielinernej „estetyce zdumienia” fabularna integralność kina klasycznego każe zadać pytanie, czy po 1917 roku wielkomięjska modernizacja nie szokowała już jej mimowolnych uczestników⁵.

Na wszystkie te zarzuty Gunning odpowiadał w różnych swoich publikacjach, wymieniając kolejne dowody związku między kinem a nowoczesnością⁶. Cała debata była natomiast wielokrotnie relacjono-

⁴ Zob. D. Bordwell, *On the History of Film Style...*; N. Carroll, *Modernity and the Plactivity of Perception...*; B. Singer, *Melodrama and Modernity...*

⁵ Zob. Ch. Keil, *From Here to Modernity...*

⁶ Zob. na przykład T. Gunning, *Attractions: How They Came into the World*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. W. Strauven, Amsterdam 2006.

wana jako spór o „sensacjonalizm” wczesnej kultury filmowej. Szczególnie rzetelnie opisał ją Ben Singer w książce *Melodrama and Modernity* z 2001 roku oraz Annemona Ligensa w artykule *Sensationalism and Early Cinema*⁷.

Dla Bordwella spór ten jest sporem o przyszłość filmoznawstwa jako odrębnej dziedziny akademickiej refleksji. Badacze, których krytykuje, istotnie zaczynają przywiązywać coraz większą wagę do społeczno-kulturowego tła, w jakim funkcjonowało kino, o czym pisałem w części drugiej. Naturalną konsekwencją dostrzeżenia istotności coraz to liczniejszych kontekstów pozafilmowych jest pytanie o to, co stanowi właściwy przedmiot historycznych dociekań. Można więc u „kulturalistów” zaobserwować przeniesienie akcentu z historii kina na historię kultury popularnej przełomu XIX i XX wieku. I rzeczywiście, wielu badaczy zadeklarowało porzucenie akademickiej praktyki zorientowanej na historię specyficznego medium na rzecz inter- albo raczej transdyscyplinarnej historii praktyk społecznych i kulturowych, których kino jest istotną częścią⁸. Dla Bordwella kryje się w tym chyba zagrożenie marginalizacji zdyscyplinowanych badań nad filmami, które wcielone zostaną w spekulatywne kulturoznawstwo.

Innego typu zastrzeżenia przedstawiał Charles Musser. Jego obiektyce wynikają z szeroko zakrojonych badań, jakie prowadził w kontekście wczesnego kina w Stanach Zjednoczonych, oraz doskonałej znajomości kina Edwina S. Portera, któremu poświęcił osobną monografię⁹. W opublikowanym w 1994 roku artykule *Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity* podważył on Gunningowską hipotezę o marginalnym znaczeniu fabularności w kinie przed 1908 rokiem. Zwracał uwagę, że filmy tamtego okresu mogły być o wiele bardziej „zintegrowane”, niż sądzi Gunning. Na poziomie analizy formalnej Musser sugeruje, że na przykład zbliżenie kobiecej kostki w filmie *Gay Shoe Clerk* (1903) Portera – które dla Gunninga stanowiło przykład rozsadzania linearnej progresji akcji na rzecz momentalnego spektaklu cielesności – równie dobrze stanowić może przykład dramaturgicznie sfunkcjonalizowanego montażu analitycznego.

⁷ Zob. B. Singer, *Melodrama and Modernity...*; A. Ligensa, *Sensationalism and Early Cinema*, [w:] *A Companion to Early Cinema*, eds A. Gaudreault, A. Dulac, S. Hidalgo, Chichester 2012.

⁸ Zob. R. Maltby, *How Can Cinema History Matter More?*, <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepas/22/board-richard-maltby.html> (dostęp: 19.12.2019); Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 2013.

⁹ Zob. Ch. Musser, *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley 1991.



Ilustracja 9. Zbliżenie na łydkę jako element rozszadzający fabularną spójność swoim erotycznym zabarwieniem czy może pełniący narracyjną rolę w ramach figury montażu analitycznego?

Źródło: Kadry z filmu *Gay Shoe Clerk* (1903), reż. Edwin S. Porter

Musser podaje wiele innych przykładów, których analiza formalna ujawnia możliwe fabularne intencje wczesnych filmowców. Nie tylko przywołuje tak zwane „filmy podróżnicze” posiadające wyraźnie linearną strukturę, ale też odwołuje się do słynnego ujęcia z *Napadu na ekspres* (*The Great Train Robbery*, 1903), w którym bandyta celuje do kamery. Musser znów odwraca tutaj argument Gunninga – sugerującego, że objawia się tam bezpośrednia relacja, jaką kino atrakcji ustanawiało z widownią – i twierdzi, że zwrot ku widzom wpisywał się w proces ich identyfikacji z ofiarami napadu, a więc był zabiegiem zakorzenionym w intencji „fabularnej integralności”. W końcu – przekonuje Musser – trudno argumentować, że filmy Mélièsa nie mogły być odbierane jak wciągające historie¹⁰.

Wydaje mi się jednak, że najciekawszy argument Mussera dotyczy braku w interpretacjach Gunninga refleksji nad rolą lektora, komentującego w czasie rzeczywistym to, co dzieje się na ekranie¹¹. Koncept „kina atrakcji” jest w tym wypadku krytykowany ze względu na swój ergocentryczny charakter oraz ignorowanie wagi tego, co faktycznie wydarzało się w trakcie seansu. Musser zwraca uwagę na olbrzymią rolę programu kinowego – sekwencji filmów w ramach pokazu – oraz na sprawczość samego showmana, który mógł na pozatekstowym poziomie uspoźniać przekaz i czynić go fabularnie zintegrowanym. I faktycznie – przy odpowiednim wyczuleniu można się zgodzić, że zarówno wyjściowe refleksje Donalda Craftona na temat slapsticku, jak i formułowane w drugiej połowie lat 80. pomysły Toma Gunninga oraz André Gaudreaulta wynikają przede wszystkim z refleksji po spotkaniu ze zdumiewającą stylistyką i tematyką pewnej grupy filmów rozumianych jako teksty.

¹⁰ Zob. Ch. Musser, *Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity: Cinema of Attractions and Narrativity*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded...*

¹¹ Na temat roli lektora zob. G. Lacasse, *The Lecturer and the Attraction*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded...*

Analiza formalna jednounciowych „numerów” – przepełnionych autotelicznym wizualnym ekshibicjonizmem i ostentacyjnie nie opowiadających niczego składnego – musiała skłaniać do konkluzji, iż kino wczesne radykalnie różniło się od klasycznego, zaś swą odmiennością już wtedy konstytuowało fundamentalną dla całej dalszej historii filmu opozycję spektaklu i fabuły.



Ilustracja 10. Bandyta spoglądający w kamerę – ekshibicjonistyczne rozszerzenie diegezy o przestrzeń widowni czy narracyjny zabieg zwiększający emocjonalne zaangażowanie widza w fabułę?

Źródło: Kadr z filmu *The Great Train Robbery* (1903), reż. Edwin S. Porter

Korekta poczyniona przez Mussera – sugerująca, że pozornie nieobecna we wczesnym kinie integralność częstokroć zachodziła na poziomie pozatekstowym – nie pełni jedynie roli skromnej erraty czy suplementu, lecz ujawnia pewien dogmatyzm i aprioryzm historiograficznych propozycji Gunninga i Gaudreaulta. Dotyczy to również wszystkich innych badaczy, którzy dowodząc przepaści dzielącej kino klasycznego Hollywood od wczesnego „systemu monstratywnych atrakcji”, (nie)świadomie odwracają wzrok od licznych dowodów ciągłości między tymi dwiema formacjami kulturowymi. Tym samym objawia się tu pewna dialektyczna

energia, a mianowicie ścieranie się metodologicznie doniosłych pojęć historycznofilmowej ciągłości i zerwania.

O ile Crafton, Gunning, a w szczególności Gaudreault w swoim stosunku do przeszłości byliby programowo wrażliwi na kamuflowane do tychczas zerwania i cięcia (czego najdobitniejszym dowodem miałyby być brak ciągłości między *episteme* kina atrakcji i klasycznego Hollywood), o tyle Musser sugeruje powtórne uwzględnienie rozmaitych przepływów, pętli i skomplikowanych formuł temporalnej uporczywości formacji kulturowych oraz odpowiednich estetyk. Równie wyczulona na trwanie i „czas głęboki” jest „archeologia mediów”, zaproponowana w ostatnich latach przez badaczy takich jak Erkki Huhtamo, Jussi Parikka czy Siegfried Zielinski, których perspektywę rekonstruję w kolejnych partiach mojej książki.

Argumentacja Mussera zawiera podejrzenie, iż grzech ergocentryzmu popełniany przez zwolenników „kina atrakcji” może również polegać na dedukowaniu hipostatycznego modelu widza z tematycznych oraz formalnych właściwości tekstu filmowego. W efekcie „kino atrakcji” dokonuje poniekąd niepokojącego ujednoczenia rozmaitych pozycji odbiorczych, jakie widzowie mogli zajmować wobec oglądanych filmów. Fakt, że wczesne filmy opierają się jakimkolwiek próbom retrospektywnego ujednoczania, jest zaś szczególnie dobrze widoczny na przykładzie historii kina niefikcjonalnego, którego problematyką zajmę się w rozdziale następnym.

2. Sprawa kina niefikcjonalnego

Najbardziej popularnym filmem kinematograficznym w podróznym show jest zawsze lokalny obraz ukazujący portrety, które mogą zostać rozpoznane. Film pokazujący robotników wychodzących z fabryki puszczony w tym samym mieście zdobędzie większą popularność od najbardziej ekscytującego obrazu, jaki kiedykolwiek wyprodukowano. Robotnicy przybędą setkami ze znajomymi i rodzinami, a film spleci się pierwszego wieczoru

Reklama wytwórni Cecila Hepwortha z 1901 roku

W rozdziale tym chciałbym naświetlić pewne metodologiczne problemy, które wynikają z badania historii wczesnego kina niefikcjonalnego. Pokazują one bowiem doskonale zarówno ograniczenia tak zwanej „tradycyjnej historiografii”, jak i wątpliwości, które budzić może koncept „kina atrakcji”, grożący ujednolicającą interpretacją filmów sprzed 1908 roku. Przykład kina niefikcjonalnego z tego okresu pozwala zrozumieć, jak istotne jest badanie tego, co rzeczywiście działo się w trakcie pokazów, oraz stanowi punkt wyjścia dla modelu historiograficznej otwartości, którą w kontekście projektu archeologii mediów zajmę się w części piątej.

W *Kinie niemym* – pierwszym tomie najobszerniejszego polskiego podręcznika do historii filmu – rozdział poświęcony dokumentalizmowi Jadwiga Hučková rozpoczyna nader zwięzłym podrozdziałem *Prehistoria dokumentu*¹. Autorka – która, poświęcając pierwszym ponad dwóm dziesięcioleciom istnienia filmu niefikcjonalnego zaledwie dwa akapity, konstatuje, że „historię dokumentu rozpoczyna się zwykle od Roberta Flaherty’ego”² – sama również podporządkowuje się temu uzusowi.

W istocie akademicką opowieść o tej „właściwej” historii dokumentu często zaczyna się od lat dwudziestych, mitycznych żywotów i *operis* Flaherty’ego, Dzigii Wiertowa i Johna Griersona. Resztę – czy też może

¹ J. Hučková, *Nieme kino dokumentalne*, [w:] *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.

² Tamże, s. 779–781.

bardziej adekwatnie: resztki – spowija mrok prehistorii, w której z perspektywy dziejów rzekomo nie zdarzyło się nic interesującego. Z tych właśnie „wieków ciemnych” do kanonu dokumentalistyki inkorporowani bywają bracia Lumière, ich wędrowni operatorzy (najczęściej Félix Mesguish i Alexander Promio, ze względu na wprowadzane przez nich techniczne innowacje), Eadweard Muybridge i Thomas Eakins jako odkrywcy naukowego potencjału nowego medium, a wraz z nimi Bolesław Matuszewski w roli pierwszego teoretyka dokumentu.

Takie ujęcie – przerysowane, ale bliskie rzeczywistości – możemy odnaleźć nie tylko u Hučkovéj, ale również w kanonicznych opracowaniach: *Documentary: History of the Non-fiction Film* Erika Barnouwa czy *Nonfiction Film: A Critical History* Richarda Meran Barsama oraz w podręczniku Patricii Aufderheide *Documentary Film: A Very Short Introduction*³. Barnouw i Aufderheide opisują początki dokumentalizmu za pomocą bliskich znaczeniowo metafor „profetów” i „fundatorów” – i tak właśnie tytułują pierwsze rozdziały swoich monografii. Z kolei Hučková, przywołując Barsama, pisze o Flahertym jako „ojcu amerykańskiej, romantycznej tradycji filmu dokumentalnego”⁴. Tym samym – niekoniecznie intencjonalnie – wszyscy oni sytuują swoje badania w ramach historiograficznej tradycji „teorii wielkich mężów”, o której już pisałem. Oksfordzki podręcznik Aufderheide i polskie *Kino nieme* każą podejrzewać, że metoda ta jest nadal bardzo wpływowa.

Warto jednak odnotować, że począwszy od połowy lat 90. przeogromna ilość materiałów niefikcyjnych nakręconych na długo przed premierą *Nanooka z Północy* (1922), i to niekoniecznie przez kogoś z „profetów prawdziwego dokumentu”, doczeka się częściowej rewaloryzacji. Trwający do dziś proces powolnego wkraczania wczesnego kina niefikcyjnego na arenę historycznofilmowych dociekań sam w sobie jest historią tyleż fascynującą, co edukującą. Refleksja nad przebiegiem tej „walki o uznanie” może dostarczyć cennych informacji na temat istotnych przemian, jakie zaszły wewnątrz omawianej dyscypliny historii filmu w ciągu ostatnich trzydziestu lat. Zastanawiając się na przykład nad nieobecnością filmów niefikcyjnych podczas kongresu w Brighton, Tom Gunning sugerował, że ograniczenie namysłu nad wczesnym kinem do sfery filmu fikcji miało stanowić świadomy zabieg uniknięcia

wchodzenia na teren niezbadany, a rozległy, który na wszystkich mapach jawił się jeszcze jako biała plama. Większość z tych filmów była zresztą nader trudna do zdobycia, zidentyfikowania i datowania. Rozsądek wprost nakazywał, by w tej pierw-

³ E. Barnouw, *Documentary: History of the Non-fiction Film*, New York 1993; R. Meran Barsam, *Nonfiction Film: A Critical History*, New York 1973; P. Aufderheide, *Documentary Film: A Very Short Introduction*, Oxford 2007.

⁴ J. Hučková, *Nieme kino dokumentalne...*, s. 781.

szej próbie nowego odczytania wczesnej historii kina ograniczyć się do łatwiejszej do ogarnięcia dziedziny fikcji. W następstwie tych całkiem racjonalnych decyzji film *non-fiction* musiał zaczekać, aż będzie można na nowo przeanalizować jego rolę w świecie wczesnego kina. To paradoksalne, bo akurat w pierwszym okresie dziejów kina wyraźnie dominował film *non-fiction*⁵.

Należy odnotować te samokrytyczne uwagi i tkwiący w nich istotny paradoks. Zastanawia, że nawet rzecznicy przywrócenia wartości pierwszym filmom potrzebowali ponad dwudziestu lat, aby włączyć kino niefikcjonalne do swojego rewizjonistycznego projektu. Dopiero w 1994 roku Holenderskie Muzeum Filmu (Nederlands Filmmuseum) w Amsterdamie – instytucja mająca szczególne znaczenie dla badań nad wczesnym kinem – zorganizowało warsztaty poświęcone niemyim filmom niefikcjonalnym. W 1995 roku pierwszym dokumentom dedykowano festiwal wczesnego kina Cinema Ritrovato w Bolonii. Ta sama tematyka zdominowała Giornate del Cinema Muto w Pordenone. We wrześniu tego samego roku Haus des Dokumentarfilms w Stuttgarcie zorganizowało przegląd pierwszych filmów niefikcjonalnych⁶. Dlaczego tak długo trzeba było na te wydarzenia czekać? Jest to naprawdę zaskakujące, jeśli spojrzymy, jak swoje stanowisko badawcze formułował André Gaudreault:

Ostatnia rewaloryzacja poglądów na temat wczesnego kina (w pracach m.in. Noëla Burcha) opiera się na opozycji wobec wcześniejszej, teleologicznej koncepcji historii filmu. Pierwsze pokolenie historyków filmu (takich jak Lewis Jacobs w Stanach Zjednoczonych i Georges Sadoul we Francji) postrzegało pierwszych filmowców jako wyznaczających etapy w rozwoju późniejszego, narracyjnego stylu realizacji filmowych. Pogląd ten doprowadził do powstania ewolucyjnego i „postępowego” modelu historii filmu, która przesuwiała się (na przykład) od Georges’a Mélièsa do Edwina Portera i do Davida W. Griffitha i w której każdy z nich jest traktowany jako doskonalący technikę i formę kinematograficzną. Jednakże model postępowy przesłonił nam unikatowe, indywidualne cechy dzieła każdego z tych filmowców (i innych), których projekty estetyczne różniły się od siebie zasadniczo. Podstawowy błąd historyków, postrzegających wczesne kino w roli prymitywnego prekursora kina post-Griffithowskiego, tkwi w tym, że odmawiają temu okresowi cech swoistych. Błąd ten doprowadził do tego, że twórczość wczesnego okresu nie została odpowiednio przebadana, zaś różnice dzielące poszczególnych twórców pochopnie zignorowano⁷.

⁵ T. Gunning, *Przed filmem dokumentalnym. Wczesne filmy nonfiction i estetyka „widoku”*, tłum. J. Dąbrowski, [w:] *KINtop. Antologia wczesnego kina*, red. A. Dębski, M. Loiperdinger, Wrocław 2016, s. 358.

⁶ Zob. S. Bottomore, *Rediscovering Early Non-Fiction Film*, „Film History: An International Journal” 2001, nr 2, s. 162.

⁷ A. Gaudreault, *Teatralność, narracyjność i trickowość. Oceniając kino Georges’a Mélièsa*, tłum. A. Melerowicz, [w:] *W cieniu braci Lumière. Europejscy historycy filmu o początkach kina*, red. M. Hendrykowska, Poznań 1995, s. 24.

Można by się zatem spodziewać, że wczesne kino niefikcjonalne z łatwością odnajdzie się w tak ujmowanej wrażliwości na to, co nie pasuje do „fabularności”. Najwyraźniej wczesne praktyki dokumentalne w sposób wyjątkowy opierają się historyczno-filmowemu uhistorycznianiu. Rzecz staje się jeszcze ciekawsza, jeśli pamiętamy o ich dominacji na przełomie XIX i XX wieku. Należy jednak podkreślić, że ilościowa dominacja nie musi wcale wykluczać „mniejszościowej” pozycji w dyskursie. Tę niejednoznaczność pojęcia „mniejszości” w interesujący sposób przedstawiał postkolonialny historiograf Dipesh Chakrabarty:

Jak wiemy, mniejszość i większość nie są naturalnymi całościami, lecz konstrukcjami. Powszechne rozumienie słów „większość” i „mniejszość” jest statystyczne, ale ich pole semantyczne zawiera też inne założenie: bycia „nadrzędną” lub „podrzędną” figurą w danym kontekście. Na przykład Europejczycy w ramach całej ludzkości liczbowo stanowią mniejszość i tak było od dawna, a jednak ich dziewiętnastowieczny kolonializm opierał się na specyficznym rozumieniu większości i mniejszości. I tak często zakładano, że ich historie zawierały przykłady norm, do których aspirować powinny pozostałe ludzkie społeczności. W porównaniu z Europejczykami inni wciąż byli „niepełnoletni”, którymi oni, „starsi” tego świata, powinni się opiekować. Jak widać, sama przewaga liczebna nie jest jeszcze gwarantem statusu nadrzędności. Czasem istnieje grupa liczniejsza od dominującej, a mimo tego jej historię kwalifikuje się jako „historię podrzędną/historię mniejszości”⁸.

Podobnie rzecz ma się z wczesnymi filmami niefikcjonalnymi, które liczbą i popularnością zdecydowanie przytłaczały filmy fikcji. Na przykład w 2004 roku Frederick Raphael retorycznie pytał: „Siedemdziesiąt procent filmów w Brytyjskim Instytucie Filmowym to dokumenty. Czy ktokolwiek zechce kiedykolwiek ocalić od zapomnienia któryś z nich?”⁹. Do przełomu 1903 i 1904 roku wczesne filmy niefikcjonalne nie stanowiły dosłownie „mniejszości”. Przyczyna nadania im statusu dzieł podrzędnych leży w nieobojętnym założeniu o nadrzędności filmów fikcji. Należy przy tym podkreślić, że liczebna przewaga nie w pełni odzwierciedla specyfikę tej relacji – problem ilości wczesnych dokumentów nie wyczerpuje się bowiem w pojęciu „wielości”, raczej zaś w „ogromie”. Określenie to naprowadza na barierę policzalności i kategoryzacji owych archiwaliów.

Patrick Russell, opisując prace archiwistów nad słynną „kolekcją Wardena”, zwraca uwagę na okoliczność typową dla aporetyczności

⁸ D. Chakrabarty, *Historie mniejszości, przeszłości podrzędne*, tłum. E. Domańska, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 262–263.

⁹ Cyt. za P. Russell, *Truth at 10 Frames per Second? Archiving Mitchell and Kenyon*, [w:] *The Lost World of Mitchell and Kenyon*, eds V. Toulmin, S. Pople, P. Russell, London 2004, s. 12.

pierwszych dokumentów¹⁰. Warto tu przypomnieć kontekst całej sprawy. W 1994 roku w Blackburn dokonywano rozbiórki sklepu tekstylnego. Robotnicy wynajęci do tej pracy znaleźli w piwnicy trzy metalowe beczki, a w nich setki szpul z taśmami filmowymi. Budowlańcy oddali znalezisko właścicielowi budynku, ten zaś przekazał je historykowi kina Peterowi Wardenowi. W 1999 roku Warden przekazał materiały do Brytyjskiego Instytutu Filmowego (BFI), który wraz z Uniwersytetem w Sheffield rozpoczął czteroletnie prace mające na celu odrestaurowanie, zidentyfikowanie oraz opisanie negatywów. Znaleziskiem okazał się nieznan wcześniej gatunek filmowy – ponad osiemset „filmów lokalnych”, wyprodukowanych między 1900 a 1913 rokiem przez Sagara Mitchella i Jamesa Kenyona. Filmy lokalne to takie, podczas projekcji których publiczność widzi siebie samą na ulicach swojego miasta¹¹.



Ilustracja 11. W filmach lokalnych gesty w stronę kamery wynikały ze świadomości filmowanych osób, że niebawem sami zobaczą się na ekranie

Źródło: Kadr z filmu *Alfred Butterworth and Sons, Glebe Mills, Hollinwood* (1901)

¹⁰ Zob. tamże.

¹¹ Zob. J. K. Walton, *Nowe spojrzenie na wczesną historię brytyjskiego kina – archiwum Mitchella i Kenyona*, tłum. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52.

Odnalezionych przypadkiem osiemset dwadzieścia sześć taśm nakręconych przez Mitchella, Kenyona i ich wędrownych operatorów to bez wyjątku oryginalne negatywy. Poddane skomplikowanemu procesowi odrestaurowywania odzyskały niesłychaną ostrość obrazu oraz ujawniły ponad wszelką wątpliwość obecność montażu, którą trudno definitywnie stwierdzić podczas pracy z filmową kopią. Ponadto z inskrypcji zapisanych wprost na taśmie negatywowej historycy wyczytali wiele ważnych informacji. Najbardziej interesujące jest jednak to, dlaczego nie zachowały się żadne kopie odnalezionych filmów. Otóż wędrowni kinarze najprawdopodobniej niszczyli je, przekonani o krótkotrwałej atrakcyjności gatunku *localities*. Jego siła polegała na tymczasowości – stwarzaniu możliwości zobaczenia się na ekranie, opcji dostępnej niewielu. W prasie branżowej z 1911 roku można przeczytać: „Lokalny obraz użyty przez nickelodeon nie zostanie wykorzystany przez konkurencyjny kinoteatr w tym samym mieście. I nieważne, jak wielkie zainteresowanie film budzi na miejscu, 15–20 mil dalej uśpi publiczność. Jest jak gazeta, która po przejrzaniu trafia do kosza”¹².

Nie bez znaczenia jest wobec tego nacisk, jaki producenci i operatorzy wczesnych filmów lokalnych kładli na skracanie czasu między realizacją a wieczornym pokazem. Operatorzy Mitchella i Kenyona posiadali nawet przewoźne laboratorium, które pozwalało im wyświetlić film sześć godzin po nakręceniu materiału. Najczęściej filmy kopiowano jedynie raz, na użytek krótko trwającego i ograniczonego przestrzennie obiegu (często było to jedno kino). Po kilku pokazach taśmy niszczone jako materiały, których rynkowa wartość wygasła. Obecnie jedyne, co historykom pozostało, to dociekać – na podstawie źródeł, takich jak na przykład katalogi i pisma branżowe – lub spekulować, jak wiele filmów tego arcyciekawego gatunku nie zachowało się oraz jakie mogły mieć historyczne znaczenie.

Można oczywiście argumentować, że problem znikania materialnych śladów oraz niedostatki w intertekstualnych źródłach to bolączka, z którą muszą zmagać się historycy kina, szczególnie wczesnego. Allen i Gomery oceniają, że prawie połowa pełnometrażowych filmów amerykańskich przepadła na zawsze¹³. Podkreślają, że profesjonalna archiwizacja była nie tylko bardzo kosztowna, ale też – do czasu wycofania łatwopalnych taśm nitrocelulozowych – niezwykle niebezpieczna. W 1926 roku w irlandzkim Limerick w pożarze kina zginęło czterdzieści osiem osób, a w roku 1941

¹² Cyt. za: S. Bottomore, *From the Factory Gate to the „Home Talent” Drama: An International Overview of Local Films in the Silent Era*, [w:] *The Lost World of Mitchell and Kenyon...*, s. 37.

¹³ R. Allen, D. Gomery, *Film History: Theory and Practice*, New York 1985, s. 29.

splonęły niemal całe archiwa szwedzkiej wytwórni Svensk Filmindustri. Dla pierwszych producentów taśma z filmem, który zszedł z ekranu, była raczej nośnikiem zagrożenia niż muzealnej wartości. Wydaje się jednak, że w kwestii dostępu do źródeł wczesne dokumenty przysparzają badaczom trudności szczególnych. Kłopoty wiążą się nie tylko z szybką utratą wartości wspomnianych „filmów lokalnych” w oczach ówczesnych twórców i odbiorców.

Efemeryczny charakter współdefiniował również inne niefikcyjne gatunki, skracając ich rynkowy byt, czego dobrym przykładem są tak zwane aktualności, przypominające współczesne newsy. Należy też zwrócić uwagę na gatunkową niestabilność większości wczesnych dokumentów, która utrudnia odtwarzanie ich mikrohistorii. Nierzadko ten sam materiał przybierał nową tożsamość, przeistaczając się z sensacyjnej aktualności w traweloga, czyli wehikuł wirtualnej turystyki kolonialnej. Jeden film mógł również ewokować różne znaczenia i emocje. Odnosząc się do historii wczesnych quasi-naukowych pokazów etnograficznych, Allison Griffiths podkreśla, że ideologiczne zakotwiczenie tekstu dokonywało się zależnie od kontekstu odbioru oraz intencji wędrownych kinarzy:

Wędrowni wykładowcy, jak Howe czy Holmes, sprawowali daleko posuniętą autorską kontrolę nad swoimi pokazami. Odpowiadali za układanie programu, gładkie przejścia między slajdami latarni magicznej, ruchomymi obrazami i nagraniami fonograficznymi oraz za nadawanie tonu wieczorowi poprzez zestawianie filmów z komentarzem mówionym. Można przypuszczać, że wykładowcy zakotwiczyli konotacyjne znaczenia filmów na różne sposoby, aby wpisać się w demograficzny skład widowni oraz w charakter miejsca¹⁴.

Widać zatem, jak bardzo sytuacja odbioru mogła różnić się od doświadczenia nielinearnie zmontowanych atrakcji. Co więcej, jak sugeruje Griffiths, trzeba pamiętać, że „[...] tekstualne tropy filmu zapośredniczane były przez kontekstualne oraz intertekstualne determinanty tak bardzo, że dla widza etnograficzne znaczenie było zawsze przedmiotem niezliczonej ilości możliwych negocjacji”¹⁵. Utrudnia to hermeneutyczny wysiłek rekonstruowania horyzontu oczekiwań. Ten zaś w istocie legitymował się niesłyszana elastycznością nie tylko w odniesieniu do trawelogów. Roberta Pearson i William Uricchio wskazują powszechność tej cechy, argumentując, że „napięcia między nieskończoną ilością pozycji interpretacyjnych indywidualnego podmiotu, widocznymi właściwościami tekstu,

¹⁴ A. Griffiths, *„Świat świata pokazujemy”: wczesne trawelogi jako etnografia na ekranie*, tłum. Ł. Biskupski, M. Pabiś-Orzeszyna, [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013, s. 54.

¹⁵ Tamże, s. 53.

strukturyzującymi ramami intertekstualnymi i efektami czynników społecznych były integralne dla wczesnofilmowych reprezentacji¹⁶.

Równie często konkretny film odzwierciedlał cały kalejdoskop gatunków i jako taki był odbierany. *Napad na ekspres* (1902), latami uznawany za pierwszy western, stanowił *de facto* gatunkową hybrydę, mieszcząc w sobie film akcji, komedię i romans¹⁷. Jakby tego mało, Charles Musser wskazuje, że film Portera mógł również okazjonalnie wchodzić w rolę niefikcjonalnej *phantom ride* i być wyświetlany w wagonach Hale's Tours. Podobnie fikcjonalne *Rube and Mandy* (1903) i *European Rest Cure* (1904) miały potencjał niezbędny do spełnienia wymogów filmów podróżniczych – mogły zatem przeobrazić się w niefikcjonalny wehikuł wirtualnej turystyki.

Zacieranie granic między wczesnymi dokumentami a filmami fikcji można również uzasadniać powszechnymi w owym czasie stylizacjami i inscenizacjami. W latach 1899–1901 Mitchell i Kenyon oprócz filmów lokalnych produkowali inscenizowane relacje z wojen¹⁸. Walki Brytyjczyków podczas konfliktu burskiego lub powstania Bokserów były odgrywane przez lokalnych aktorów na wzgórzach Blackburn, po czym umieszczane w programie pokazu obok „miejsówek”, ukazujących, na przykład, powrót – tym razem prawdziwych – żołnierzy do rodzinnego miasta. Jednym z takich filmów jest *Lieutenant Clive Wilson* (1902).

Strategie recyklingu i gatunkowe hybrydyzacje – co ciekawe, najczęściej łączone z odległym o dziesięciolecie kinem końca XX wieku – podają w wątpliwość tezę o niszczeniu kopii z powodu ich nieatrakcyjności, zarazem jednak utrudniają wypełnienie historiograficznego obowiązku identyfikacji materiału oraz w zasadzie uniemożliwiają dokonanie jednoznacznej kategoryzacji gatunkowej. Kierując się klasyczną metodą odnajdywania semantyczno-syntaktycznej istoty na poziomie tekstu, doszlibyśmy przecież do wniosku, że większość filmów lokalnych to produkowane na eksport trawelogi, aktualności oraz *phantom rides*. Dopiero dotarcie do ich intertekstualnego oparcia (pojęcie Stevena Ricciego i Gregory'ego Lukova) pozwala uchwycić rzeczywistą złożoność zagadnienia¹⁹. Rację ma zatem Chris Long, australijski historyk badający pierwsze dokumenty,

¹⁶ R. Pearson, W. Uricchio, *Reframing Culture: The Case of Vitagraph Quality Films*, Princeton 1998, s. 12.

¹⁷ Ch. Musser, *The Travel Genre in 1903/1904*, [w:] *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. T. Elsaesser, London 1990.

¹⁸ Zob. V. Toulmin, *Mitchell and Kenyon: A Successful Pioneering and „Traveled” Partnership of Production*, [w:] *The Lost World of Mitchell and Kenyon...*; S. Popple, „Startling, Realistic, Pathetic”: *The Mitchell and Kenyon „Boer War” Films*, [w:] *The Lost World of Mitchell and Kenyon...*

¹⁹ Zob. G. Lukov, S. Ricci, *The „Audience” Goes „Public”: Intertextuality, Genre and the Responsibilities of Film Literacy*, „On Film” 1984, nr 12; S. Neale, *Questions of Genre*, [w:] *Film Genre Reader III*, ed. B. K. Grant, Austin 2003.

gdy przekonuje, że „pełne znaczenie wczesnych materiałów filmowych – zazwyczaj pozbawionych tytułów i napisów końcowych – nieczęsto odśłania się w filmach jako takich”²⁰.

Odnosząc się do filmów fikcji, Stephen Bottomore pragmatycznie uważa, iż dane na temat daty ich powstania czy miejsca produkcji da się uzupełnić w wyniku analizy stylistycznej. Posiadając wiedzę na temat chronologii wprowadzania stylistycznych innowacji, można domniemywać, w którym roku film powstał. Oczywiście w założeniu tym kryje się pułapka aprioryzmu, chronologię stylistycznych innowacji da się bowiem odkryć jedynie wówczas, gdy poza wątpliwościami pozostaje chronologia powstawania samych filmów. Argumentując przeciw identyfikowaniu filmów na podstawie wyizolowanej analizy stylistycznej, Musser posługuje się interesującym przykładem *Body and Soul* (1925) Oscara Micheaux:

Dostępna kopia wydawała się bardzo niespójna. Biorąc pod uwagę istnienie cenzury i fakt, że filmy Micheaux były często recyklingowane (co stanowić miało *modus operandi* reżysera), wielu historyków uznało, iż materiał jest niekompletny. Ustalenie integralności kopii z George Eastman House (na podstawie danych o metrażu taśm, raportów cenzorskich i stylistycznych podobieństw z innymi, odkrytymi niedawno filmami Micheaux) pozwoliło na dokonanie wnikliwej analizy halucynacyjnego, nieliniowego stylu tego filmu”²¹.

Niemniej, biorąc pod uwagę to zastrzeżenie, historyk kina fikcji może posiłkować się rozpoznaniem występujących aktorów, o których wiadomo, gdzie, u kogo i kiedy grali. Tymczasem, jeśli chodzi o wczesne dokumenty:

nie ma wykonawców, których można rozpoznać, [...] prace badawcze są więc o wiele bardziej skomplikowane niż w odniesieniu do kina fikcji. Trzeba też przyznać, że wielu archiwistów i historyków nie ma w zwyczaju analizowania drugorzędnych elementów tła, historycznych zdarzeń i osób, co może pomóc w rozpoznaniu filmów”²².

Problemy z identyfikacją i chronologizacją pozornie anonimowych produkcji wzmacniają opór stawiany historiograficznej praktyce wpisywania filmów niefikcyjnych w oś liniowego rozwoju. Przy tym aporia nie dotyczy jedynie lokalizowania pierwszych dokumentów wobec klasycznego trybu praktyki filmowej (który w dyskursie pełni często funkcję dojrzałego stadium ewolucji). W 1994 roku podczas warsztatów w Holenderskim Muzeum Filmu Ben Brewster zauważył, że niektóre niefikcyjne

²⁰ Cyt. za: S. Bottomore, *Rediscovering Early Non-Fiction Film...*, s. 162.

²¹ Ch. Musser, *Historiographic Method and the Study of Early Cinema*, „Cinema Journal” 2004, nr 44, s. 103.

²² S. Bottomore, *Rediscovering Early Non-Fiction Film...*, s. 162.

produkcje z drugiej dekady XX wieku są zaskakująco podobne pod względem stylistycznym do filmów młodszych o ponad dziesięć lat. Wątek ten podjął między innymi Gunning, akcentując konieczność sytuowania historii praktyk niefikcyjnych poza archiwum kina fikcji:

Kino *non-fiction* między 1903 a 1917 roku tworzy obraz bardzo statyczny, wyraźnie kontrastujący z dynamiką procesów zachodzących w tych latach w produkcji filmów fabularnych w obszarach techniki cięcia i montażu, formy narracyjnej i budowania charakterów. Żaden historyk nie pomyli filmu fabularnego z roku 1912 z filmem z roku 1906²³.

To prawda, że w wypadku wczesnych dokumentów estetyczna różnorodność nie wchodzi w czytelną relację z osią chronologii. Rzeczywista heterogeniczność niefikcyjnych trybów praktyki filmowej układa się według współrzędnych innego rodzaju, najczęściej w zależności od społeczno-kulturowego kontekstu cyrkulacji i wielości możliwych sposobów użytkowania owych filmów. Okoliczność ta powoduje – ale też wyraża – znaczące historiograficzne trudności i nie chodzi tu jedynie o wspomniane wcześniej pułapki rozpoznania.

Bottomore słusznie krytykuje pierwsze próby rewaloryzowania wczesnego kina niefikcyjnego za ich estetyczne ukierunkowanie²⁴. Festiwale i warsztaty organizowane w połowie lat dziewięćdziesiątych w Amsterdamie, Bolonii czy Stuttgarcie prezentowały bloki filmów dobranych zgodnie z ideą „retrospektywy”. Szukając spoiwa w postaci autora bądź eksponując podobieństwo formalne, abstrahowano od intertekstualnego tła, które w istocie konstytuowało historyczną specyfikę wczesnych praktyk filmowych²⁵. Nie rekonstruowano tła, w jakim filmy funkcjonowały, lecz je projektowano, co uniemożliwiało krytyczny oraz historyczny namysł. W rezultacie obrazy owe wydawały się pozbawione konkretnych tematów i mało interesujące.

Mielibyśmy rację – pisze Bottomore – podejrzewając, że blok projekcji składający się z pięciu trawelogów i pozbawionych kontekstu newsów zarówno znudzi publiczność festiwalową współcześnie, jak i skłoni widzów *The Bijou Dream* w 1903 roku, aby zażądali zwrotu pieniędzy za bilety²⁶.

Bottomore w swojej metateoretycznej analizie zwraca ponadto uwagę na dość paradoksalny oraz nie zawsze uświadamiany związek rewizjonistycznych inicjatyw z intelektualną manierą traktowania filmów jako dzieł

²³ T. Gunning, *Przed filmem dokumentalnym...*, s. 361.

²⁴ Zob. S. Bottomore, *Rediscovering Early Non-Fiction Film...*, s. 162–166.

²⁵ Zob. tamże, s. 171–172.

²⁶ Tamże, s. 170.

sztuki „wysokiej”, które „posiadają immanentną wartość wizualną i powinny być kolekcjonowane przez galerie sztuki”²⁷. Jest to szczególnie interesujące, gdy wspomni się brightonowskie deklaracje odejścia od koncepcji wyznaczonej przez pojęcia „arcydzieł” i „ojców założycieli”. Nieudane pierwsze próby demokratycznej inkluzji wczesnych filmów niefikcyjnych ujawniły poniekąd, że tak zwany „zwrot historyczny” najwyraźniej nie był w stanie ostatecznie wyrugować języka teleologicznej opowieści o dziejach kina.

Opór, jaki pierwsze dokumenty stawiają uhistorycznieniu, wynika bowiem nie tylko z problemów archiwistycznych. Przywołując raz jeszcze historiograficzną myśl Chakrabarty’ego, należy podejrzewać, że filmy te są „przeszłościami podrzędnymi” i powołują do życia „historyczność, która pozwala nam dostrzec granice istniejących w praktykach historii dyscyplinarnej sposobów widzenia przeszłości. [...] Przeszłości podrzędne są jak twarde słupy, które wystają i zniekształcają gładko utkaną powierzchnię materiału”²⁸. Wartość radykalnie odmiennej historyczności reaktywowanej przez pierwsze dokumenty powinna wynikać raczej z poznawczych walorów myślenia aporetycznego. David Bordwell, opisując postbrightonowski wysiłek rewizjonistycznych badań, posłużył się metaforą „historii pokawałkowanej” (*piecemeal history*), która trafnie ujmuje ambicję rekonstruowania utraconych całości świata kina fikcji²⁹.

Historiograficznemu wyzwaniu, jakie stawiają puzzle filmu niefikcyjnego, można sprostać, jedynie zwróciwszy uwagę, że zagadką nie są pogubione elementy i nieznaną kluczem ich ułożenia. Przeciwnie – obcuje się z fragmentami, które pasują w wielu miejscach i wchodzą ze sobą w nieskończenie wiele relacji. Nie stworzą zatem – gdyż *de facto* nigdy nie tworzyły – stabilnej całości. „Historia pokawałkowana” kina niefikcyjnego to bowiem nie tyle chaos, który należy przewyciężyć, ile historyczność, której istnienie warto uznać. Wczesne kino niefikcyjne pomaga również zrozumieć, że wartościowa historiograficzna refleksja powinna unikać wielkich kwantyfikatorów. Koncepcja „kina atrakcji” nie powinna aspirować do miana schematu wyjaśniającego następowanie po sobie wielkich formacji filmowych, ale raczej zachęcać do wsłuchiwania się w wielość różnych możliwości, jakie w ramach wczesnego kina występowały. Współgra to z intuicjami często wyrażanymi w ramach perspektywy tak zwanej „archeologii mediów”, którą chciałbym się zająć w ostatniej części mojej książki.

²⁷ Tamże.

²⁸ D. Chakrabarty, *Historie mniejszości...*, s. 270.

²⁹ D. Bordwell, *On The History of Film Style...*

Część piąta

Rozwiązania: historie ewentualne i archeologia mediów

1. Wczesne kino jako wyzwanie dla wiedzy o przeszłości

An-archeologia mediów w tym ujęciu jest zbiorem osobliwości

Siegfried Zielinski

Siła jest dziwów, lecz nad wszystkie sięga.

Dziwy człowieka potęga

Sofokles, *Antygona*

W tym rozdziale zamierzam rozważyć metodologiczne zalety refleksji nad urwanymi ścieżkami przeszłości kina. Ambicje tego rodzaju można odnaleźć w projekcie „archeologii mediów” promowanym przez Siegfrieda Zielinskiego, Thomasa Elssaessera, Jussiego Parikkę i innych badaczy, dysponujących wrażliwością, którą Robert Musil określił jako „zdolność do uwzględniania wszystkiego, co równie dobrze mogłoby się zdarzyć, oraz do nieuznawania za ważniejsze tego, co jest, od tego, czego nie ma”¹. Historiograficzne nastawienie tego rodzaju koreluje z opisywaną przeze mnie wcześniej kinofilską otwartością na to, co w przeszłości „zdumiewiające”. Co istotne, problem dotyczy nie tylko filmów, które nigdy nie powstały, ale również porzuconych wynalazków oraz pomysłów na ich zastosowanie, które z perspektywy „końca historii” zyskały etykiety ślepych uliczek technologicznego rozwoju.

W 1989 roku w tomie *Histoire du cinéma. Nouvelles approches* ukazał się tekst André Gaudreaulta i Toma Gunninga *Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?* (W tytule tym szczególnie interesuje mnie słowo *défi*, które oznacza „wyzwanie”, ale też „zaczepne spojrzenie”). Esej stanowił poprawioną wersję wykładu poświęconego nowym podejściom do historii filmu, który autorzy wygłosili cztery lata wcześniej podczas jednego z paryskich Cerisy Colloquium. Rok po symposium, w 1986, ukazało się japońskie tłumaczenie materiału: *Eigashi no hohoron* (co w wolnym

¹ Cyt. za: S. Zielinski, *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'actes in History*, Amsterdam 1999, s. 39.

tłumaczeniu odsyła po prostu do metodologii filmu). Na język angielski tekst został przełożony dopiero w 2006 roku jako *Early Cinema as a Challenge to Film History* w tomie *The Cinema of Attractions Reloaded* pod redakcją Wandy Strauven².

Angielskie *challenge* to przede wszystkim „wyzwanie”, jednak słowo to odsyłać może też do aktów kwestionowania jakiegoś stanu rzeczy i czynności prowokowania – do wyzywania. Warto też zwrócić uwagę, że francuskojęzyczny oryginał z 1989 roku – wprowadzający do gry *défi* – ujrzał światło dzienne dziewiętnaście lat po opublikowaniu tomu Hansa Roberta Jaussa *Literaturgeschichte als Provokation*. Tytułowy esej *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* przełożono na język angielski dopiero w 1982 roku pod tytułem *Literary History as a Challenge to Literary History* w zbiorze *Towards an Aesthetic of Reception* ze wstępem Paula de Mana. Polski przekład skróconej wersji pojawił się już w 1972 roku jako *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, zaś całość przetłumaczyła Małgorzata Łukasiewicz w roku 1984, zmieniając tytuł na *Historia literatury jako prowokacja dla nauki o literaturze*³.

Ten labirynt tytułów jest nie bez znaczenia, gdyż – oprócz interesującej sieci intelektualnych przepływów – umknąć mógłby fakt, iż tekst Gunninga i Gaudreaulta nawiązuje wprost do rozprawy Jaussa. Ta zaś wyjściowo była mową wygłoszoną w 1967 roku na otwarciu Uniwersytetu w Konstancji, a w zasadzie manifestem programowym – wezwaniem do radykalnej reformy literaturoznawstwa i odrodzenia historii literatury, która znalazła się w klinczu między naiwnym pozytywizmem (spisującym fakty literackie), fetyszyzującym ekonomię marksizmem (redukującym wszystkie kulturowe zjawiska do ich ekonomicznych ekwiwalentów) i ortodoksyjnie synchronicznym strukturalizmem (z początku w ogóle negującym historyczność tekstów literackich).

Odświeżając literaturoznawcze wyzwanie Jaussa, a także czerpiąc inspiracje z koncepcji ewolucji literackiej Tynianowa oraz z Gadamerowskiej hermeneutyki, Gunning i Gaudreault wieszczą pogodzenie teorii i historii, synchronii i diachronii, a przede wszystkim „powrót do siły filmowej historii”⁴. Centralne miejsce w sieci inicjującej intelektualny ruch przyznają – jak już wiemy – wczesnemu kinu. Owa prowokacja to właśnie radykalna odrębność mikrokosmosu pierwszych filmów – które bynajmniej nie stanowią niedorozwiniętej formy języka, skodyfikowanego później przez Griffitha, a domagają się hermeneutycznej życzliwości

² Zob. A. Gaudreault, T. Gunning, *Early Cinema as a Challenge to Film History*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. W. Strauven, Amsterdam 2006.

³ Zob. H. R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999.

⁴ A. Gaudreault, T. Gunning, *Early Cinema as a Challenge to Film History...*, s. 365.

– rzucających historykom zuchwałe spojrzenie i zmuszających do przeegzaminowania wyobrażeń na temat przeszłości kina oraz do podjęcia próby zrozumienia ich „na ich własnych warunkach”. Co istotne, Gunning i Gaudreault czynią swoje uwagi w określonym kontekście, dekadę po konferencji w Brighton.

Ich esej stanowi próbę namysłu nad procesem, który już się zaczął i nie wiadomo, w jakim kierunku zmierza. Już w 1984 roku Dana Polan w esej dotyczącym *Metahistorii* Haydena White’a przekonywał, że „próby myślenia wczesnym kinem stanowią niewątpliwie dominującą aktywność w ramach dzisiejszej historycznej refleksji nad kinem. Przede wszystkim są one czymś więcej niż tylko pisarstwem historycznym – stanowią też rewizję tego, co to znaczy badać historię w ogóle”⁵. Z poprzednich części mojej książki wynika poniekąd, że pod koniec lat 80. nikogo – prawie nikogo – nie trzeba już było przekonywać, że wczesne kino i findesieciowa kultura audiowizualna to nie mroki niepamięci, ale raczej – parafrazując Benjamina – metodologiczne TNT, które rozsadza wizję historii filmu jako „historii pionierów” udoskonalających język opowiadania. Doświadczenie aporetyczności wczesnej praktyki filmowej i konsekwencje zderzenia się z jej osobliwościami stanowią refren refleksji brightonowskich filmoznawców.

Pamiętajmy też, że Stephen Bottomore wiele uwagi poświęcał bezradności kuratorów, którzy organizując na przełomie lat 80. i 90. przeglądy wczesnego kina niefikcjonalnego (w Amsterdamie, Stuttgarcie, Pordenone czy Bolonii) nieustannie ścierali się z niemożliwością precyzyjnej – gatunkowej i chronologicznej – identyfikacji materiałów. Szczelną barierą poznawczą oraz logistyczną był fakt, iż gatunkowa tożsamość większości wczesnych *non fictions* była niestała jako taka i zależała od doraźnego usytuowania danego filmu w kulturowym kontekście odbioru lub w samym pokazie⁶.

Istotnie, Vanessa Toulmin i Martin Loiperdinger sugerują, że filmy lokalne kręcone w Niemczech przez operatorów braci Lumière – choćby *Fontaine sur le Schlossplatz* lub *Stuttgart Schlossplatz* sfilmowane przez Charlesa Moissona, ukazujące mieszkańcom Stuttgartu ich własną przestrzeń życiową oraz ich samych – bywały też wysyłane za granicę, gdzie funkcjonowały jako turystyczne trawelogi, ewokując wrażenie egzotycznej obcości⁷. Filmy mogły też pełnić różne funkcje w ramach programu pojedynczego *show*, wytwarzając rozmaite znaczenia, efekty i wrażenia – czyli

⁵ Cyt. za: tamże, s. 369.

⁶ Zob. S. Bottomore, *Rediscovering Early Non-Fiction Film*, „Film History: An International Journal” 2001, nr 2.

⁷ Zob. V. Toulmin, M. Loiperdinger, *Is it You? Recognition, Representation and Response in Relation to the Local Film*, „Film History” 2005, nr 1.

sensy – poprzez wmontowywanie konkretnego materiału w narrację kilkunastu filmów, a nierzadko również i slajdów⁸.

Czasem manipulacjom podlegała nie tylko relacja pojedynczego filmu do pozostałych elementów pokazu, ale również prędkość projekcji, której nagłe zwiększenie wywoływało – zależnie od intencji – śmiech lub zadziwienie. Dokonywana dziś rekonstrukcja ówczesnych warunków odbioru uświadamia, jak wiele historiograficznego taktu i poznawczej skromności potrzeba, aby usłyszeć brzmienie wizualnej dodekafonii końca XIX wieku, które nie współgra z naszym horyzontem oczekiwań.

W podobnym tonie, akcentując niedopasowanie projektowanych wstecz schematów poznawczych do pogmatwanej, enigmatycznej materii historycznej, Charles Musser opisuje zetknięcie się z odnalezioną w Bibliotece Kongresu – zachowaną na papierowych odbitkach – właściwą wersją *Żywota amerykańskiego strażaka* (1903) Edwina S. Portera⁹. Okazało się, że dominująca interpretacja ostatniej sceny tego filmu (ukazującej ocalenie matki i dziecka z płonącego budynku) – jako prekursorskiego zastosowania narracyjnej figury *last minute rescue* oraz montażu równoległego – była możliwa jedynie na podstawie nieautentycznej kopii z nowojorskiego MoMA. Oryginalnie Porter nie zastosował montażu równoległego sugerującego czasoprzestrzenną ciągłość, ale pokazał całą scenę w dwóch ujęciach i, jak to ujmuje Gunning, „pozwoił czasowi się powtórzyć”¹⁰, ukazując tę samą akcję dwukrotnie – z zewnątrz płonącego domu i od środka, z sypialni.

Właściwe dla Portera zapętlenie czasu za pomocą montażu nie wynikało z nieumiejętności stworzenia linearnej, przyczynowo-skutkowej relacji między ujęciami. Jego narracja operuje alternatywną logiką filmowej temporalności i nie może uchodzić ani za zapowiedź, ani za nierozwiniętą, nieczytelną czy w końcu nieudaną próbę ciągłości montażowej. Jest natomiast zakorzeniona między innymi w konwencji narracyjnej pokazów latarni magicznych, a może być nawet – jak sugeruje Gaudreault – powiązana z narracyjnymi zabiegami literatury średniowiecznej¹¹. Lektor-showman, traktując kolejne slajdy jako relatywnie odrębne całości, mógł wielokrotnie zapętlać wybrane wątki fabularne, nie powodując przy tym odbiorczej dezorientacji lub też taktycznie ją wywołując. Niezależnie od tego, która ewentualność w danych okolicznościach przeważała, wcześnie filmowcy konstruowali relacje czasoprzestrzenne

⁸ Zob. S. Bottomore, *Shots in the Dark*, „Sight and Sound” 1998, nr 3.

⁹ Ch. Musser, *The Early Cinema of Edwin S. Porter*, „The Cinema Journal” 1979, nr 19.

¹⁰ T. Gunning, *Enigmas, Understanding and Further Questions: Early Cinema Research in Its second Decade Since Brighton*, „Persistence of Vision” 1991, nr 9, s. 4.

¹¹ Zob. A. Gaudreault, *Temporality and Narrativity in Early Cinema, 1895–1908*, [w:] *Film Before Griffith*, ed. J. Fell, Berkeley 1983, s. 329.

w sposób świadomy i najczęściej zupełnie odmienny od reguł linearnej narracji dominującej w Zinstytucjonalizowanym Trybie Reprezentacji (pojęcie Noëla Burcha). Narracja ta często określana jest wprost jako „styl nie-ciągły”.

Dorobek historyków wyczulonych na obcość wczesnego kina odkrywa słabości szeroko rozpowszechnionej tezy, iż wczesne kino było przed-narracyjne i aby konstruować złożoną przestrzeń diegetyczną, musiało „nauczyć się opowiadać”. Spotykany często w polskich przekładach błąd automatycznego utożsamiania *narration* z *narrative*, czyli narracji-artykulacji z opowiadaniem (jako konstrukcją fabularną), na który od lat zwraca uwagę choćby Tomasz Kłys, niesie tu szczególnie dotkliwe konsekwencje. Jednym z efektów pomieszania pojęć jest obraz wczesnego kina jako czegoś w rodzaju filmowego stanu natury – radykalnego chaosu i wojny wszystkich ze wszystkimi lub fazy mistycznej symbiozy i niezróżnicowania, oczekującej (zależnie od interpretacji) ciemności lub wybawiciela. Tymczasem, choć prawdą jest, że wczesne kino było najczęściej niefabularne, zawsze było ono narracyjne, posiadając wyartykułowane lub implicytne reguły czasoprzestrzennej artykulacji.

W tym kontekście warto już teraz podkreślić, że aporetyczna enigmatyczność kuriozów wczesnego kina, szczególnie zaś ich nie-ciągłość, jest często wykorzystywana, gdy – jak to ujmuje Elsaesser – „kino atrakcji przyłącza się do ataku na kino klasyczne”¹². Jednak ofensywa taka przynosi więcej szkód niż korzyści i zazwyczaj – co postaram się wykazać – skrywa teleologię, którą deklaratywnie odrzuca, dokonując na wczesnym kinie zabiegu historiograficznej fabulacji. Tymczasem z pewnego punktu widzenia – powiązanego z tak zwaną „archeologią mediów” – bardziej interesująca jest heterogeniczna przestrzeń diegetyczna, kształtowana na rozmaite, osobliwe sposoby i konstytuująca zadziwiające horyzonty oczekiwań, jakimi widzowie dysponowali, wchodząc w kontakt z kinem. Nieprzypadkowo esej – wymownie zatytułowany *Enigmas, Understanding and Other Questions* – otwierający tematyczny numer „Persistence of Vision” poświęcony wczesnemu kinu Gunning jako jego redaktor opatruje mottem z *Prawdy i metody* Gadamera: „każde doświadczenie, które zasługuje na to miano, przekreśla jakieś oczekiwanie”¹³. Wczesne kino zasługuje na uwagę właśnie ze względu na zaburzenie automatyzmu perspektywy historiograficznej i odbiorczej. Warto powtórzyć tutaj cytowany już przeze mnie fragment, w którym Gunning relacjonuje narodziny zainteresowania kinem w nowojorskim środowisku:

¹² T. Elsaesser, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, tłum. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68, s. 14.

¹³ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004, s. 485.

dla wielu z nas doświadczanie wczesnego kina rozpoczęło się czymś, czego po prostu nie potrafiliśmy zrozumieć, [...] aspektem, który wywarł na mnie magnetyzujący wpływ podczas pierwszego spotkania było to, jak niewiele potrafiłem zrozumieć z tego, co działo się na ekranie. Procesy, które działają automatycznie podczas oglądania większości filmów – chwywanie dowcipu, rozpoznawanie gatunku czy nawet tak podstawowe fenomenologiczne akty jak rozumienie czasoprzestrzennych relacji czy posiadanie wiedzy, w którą stronę kadru spojrzeć – ukazały mi się jako miejsca niepewne¹⁴.

Dezorientacja nie dotyczyła jedynie hermetyzmu historycznych konwencji gatunkowych lub też, na przykład, niezrozumienia lokalnych odniesień humorystycznych, ale również tak fundamentalnej kwestii jak konstrukcja świata przedstawionego, jego czasoprzestrzenna struktura i miejsce widza w tym urządzeniu. Chodziłoby więc przede wszystkim o wspomnianą wcześniej diegezę. Współtworzące ją strategie narracyjne nie podlegają łatwej fabulacji historiograficznej, a zarazem pozostają inteligibilne.

W konfrontacji z kulturą atrakcji nie do utrzymania okazuje się teleologia immanentnej, ahistorycznej esencji medium filmowego, które swoje konieczne spełnienie, stan posthistorycznej samoświadomości, miałoby osiągać w rozwoju ku praktyce klasycznego kina Hollywood lub też w innej formie kina totalnego. Jak to później ujął Thomas Elsaesser, „kino ma zarówno zbyt wielu *rodziców*, jak i zbyt wiele *rodzeństwa*, by dało się zbudować pojedynczą (linearną) historię”¹⁵. Niemal identyczną optykę przyjmuje Andrzej Gwóźdź, pisząc, że

kino posiada nazbyt wiele przeszłości, by mieć jedno źródło, a idea początku sankcjonuje na ogół perspektywę wynalazków i wynalazców, którą lepiej tu porzucić. Trudno odmówić braciom Auguste’owi i Louisowi Lumière, którzy mieli powiedzieć, iż „kino to niegrzeczne dziecko, które ma wielu ojców, ale jedną matkę – czas”¹⁶.

Podjęcie wyzwania rzuconego przez tygiel praktyk kulturowych, wynalazków, martwych mediów i technologicznych wizji skłania do konkluzji, iż wszystko mogło się potoczyć zupełnie inaczej i niekoniecznie w kierunku klasycznego Hollywood, kina modernistycznego czy miejsca, w którym obecnie się znajdujemy. Interesujący wydaje się fakt, iż pojawienie się innego sposobu myślenia o wczesnym kinie zbiega się z kryzysem klasycznego Hollywood, narodzinami Hollywood Globalnego, później zaś, w latach 90., z eksplozją nowych mediów i gwałtownym

¹⁴ T. Gunning, *Enigmas, Understanding and Further Questions...*, s. 4.

¹⁵ T. Elsaesser, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów...*, s. 15.

¹⁶ A. Gwóźdź, *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli parahistorie obrazu w ruchu*, [w:] *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 15–16.

poszerzeniem pola konkurujących praktyk medialnych, czyli okresem, w którym nie wiadomo było – nadal tego nie wiemy – jaki kształt i kolory przybierze audiowizualny pejzaż. Tymczasem, jak słusznie zauważa Elsaesser, „spojrzenie na wczesne kino sugeruje alternatywne modele myślenia o zmianie i ciągłości, o koncentracji władzy i bardzo rozbieżnych praktykach przyswajanych przez użytkowników”¹⁷.

Podobne intuicje badawczo-metodologiczne można odnaleźć w rozwijającej się w kontekście kultury konwergencji archeologii mediów – oprócz Elsaessera promowanej między innymi przez Wolfganga Ernsta, Erkkiego Huhtamo, Jussiego Parikkę i Siegfrieda Zielinskiego. Współgra ona z „Projektem Brighton”, rozważaniami Gunninga, Gaudreaulta i historiograficznym zderzeniem z prowokacyjną obcością wczesnego kina. Skandaliczna (w sensie „przeszkody”, do której odsyła greckie *skandalon*), aporetyczna materia dziewiętnastowiecznej popkultury – o której pisałem też w poprzednich częściach – nakazuje postępować zgodnie z wyrażonym przez Zielinskiego postulatem odkrywania „aktualności rzeczy minionych”:

Zamiast obstawać przy obowiązujących trendach, wiodących mediach i logicznych punktach zbieżności, powinno się stwarzać możliwość wyszukiwania wariantów indywidualnych. Albo też w historycznych mistrzowskich planach (*Meisterplane*) odkrywać zwroty i pęknięcia, które mogłyby stać się źródłem inspiracji przy poruszaniu się w labiryncie rzeczy swojskich i utrwalonych¹⁸.

Wiąże się to z wezwaniem, aby „pomyśleć i eksperymentalnie wypróbować odwrócenie jako zamierzone przesunięcie” i „w starym odkrywać to, co nowe, co zaskakujące. Jeśli takie odkrywanie ma się poszczęścić, trzeba różnymi sposobami rozstawać się z tym, co nawykowe”¹⁹. Fakt, iż owo odkrywanie ma się poszczęścić, odsyła do pojęć „szczęśliwego trafu” oraz „fortunnego znaleziska”, które Zielinski ustawia w centrum swojej neonomadycznej taktyki, pisząc, iż „chodzi o takie poszukiwanie, które nie odmawia sobie gratyfikacji w postaci rzeczywistych zaskoczeń”²⁰.

Często przytaczanym przypadkiem fortunnego „odwracania dobrze znanych stosunków” jest mikrohistoria kinetoskopu, opisana między innymi przez Michaela Punta w eseju *Parallel Histories: Early Cinema and Digital Media*²¹. W jednośladowej historii ruchomych obrazów kinetoskop,

¹⁷ T. Elsaesser, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów...*, s. 11.

¹⁸ S. Zielinski, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 2010, s. 12.

¹⁹ Tamże, s. 6.

²⁰ Tamże, s. 38.

²¹ Zob. M. Punt, *Parallel Histories. Early Cinema and Digital Media*, „Convergence” 2000, nr 2, s. 63–64.

przypisywany Thomasowi Edisonowi, wyznacza jeden z przełomów. Jednak wynalazek ten – traktowany dziś jako amerykański odpowiednik Lumiérowskiego kinematografu – wyjściowo wpisany był w historię nieco innej technologii. Był pomyślany jako „fonograf dla oka”. Kinetoskop na wzór fonografu dawać miał przyjemność indywidualną, często intymną i voyeurystyczną w swoim aspekcie wizualnym, jednak zawsze zależną od odbioru w mniejszym lub większym odosobnieniu, przypominającą sytuację współczesnego widza, który w dworcowej poczekalni ze słuchawkami na uszach ogląda film na małym netbookowym ekranie. Punt słusznie wskazuje, że Edison nie był zainteresowany kinem jako publiczną rozrywką ekranową. Taką natomiast był późniejszy Vitascope Thomasa Armata i Charlesa Jenkina, często mylnie traktowany jako intencjonalnie udoskonalona wersja kinetoskopu i protoplasta kina, jakie znamy.

Takie, naznaczone historiozoficzną logiką Hegłowskiego „pochodu ducha przez dzieje”, liniowe przejście między kinetoskopem i Vitascope (jak również włączenie do tej samej linii genealogicznej kinematografu) to mylna hipoteza, będąca wynikiem praktyki zszywania heterogeniczności i maskowania przeskoków. W rzeczywistości właściciel studia Black Maria planował seryjną produkcję urządzeń przeznaczonych do indywidualnego, domowego użytku. Kinetoskopem chciał powtórzyć finansowy sukces fonografu, do którego prawa sprzedał, zanim zdążył na nim zarobić. Koszty produkcji i dystrybucji miały być niskie, a ryzyko inwestycyjne znikome. Kino, jakie znamy, to natomiast publiczny odbiór, wysokie koszty i olbrzymie ryzyko. Nieintencjonalne, pozbawione deterministycznej ciągłości i naznaczone znaczącą przypadkowością skokowe przejście od kinetoskopu do Vitascopu sugeruje szereg pytań o alternatywne ścieżki rozwoju tych mediów. W jaką inną stronę mogła przeskoczyć iskra? Zgrzyt między wizją Edisona a krzywą rozwoju jego wynalazku wskazuje, że zastosowanie techniki nierzadko rozmija się z wyobrazeniami wynalazcy. Z drugiej strony, co podkreśla Punt, spojrzenie na kinetoskop z perspektywy przełomu XIX i XX wieku pozwala dostrzec, że wątki niegdyś porzucone mogą stać się znalezionymi. Nie musi więc zaskakiwać hipoteza, że kinetoskop, pomyślany jako urządzenie techniczne domowego użytku, bliższy był późniejszym o prawie sto lat netbookom niż chronologicznie stycznemu Vitascopowi.

Prawdziwym lamusem tego typu „fortunnych znalezisk” i zaskakujących paralel jest niewątpliwie Wystawa Światowa zorganizowana w 1900 roku w Paryżu. Oprócz działającego w Galerii Maszyn, przypominającego Imax Gigantycznego Kinematografu Lumière’ów – systemu dwustronnych projekcji na ekranie o wymiarach 21 na 18 metrów, na którym wyświetlano 150 różnych filmów obejrzanych przez około półtora miliona osób – turyści zwiedzający paryski ratusz, idąc ciemnym

korytarzem, mijali ekrany wielkości 30 na 40 centymetrów, na których wyświetlano czterdziestosiedmiosekundowe filmy o paryskich szkołach. Na Wystawie można też było zobaczyć projekcje wmontowane w rozmaite atrakcje rozrywkowe (dioramy, panoramy, mareoramy etc.), najczęściej związane z obietnicą „wirtualnej turystyki”.

Emmanuelle Toulet – współzałożycielka stowarzyszenia badaczy wczesnego kina DOMITOR – w eseju drobiazgowo analizującym instytucjonalne usytuowanie kina w ramach paryskiej Wystawy zwraca uwagę, że nie funkcjonowało ono jako odrębna atrakcja lub gwóźdź programów, a raczej wpisane było w pstrokaty pejzaż techniczno-multimedialny. Dość wskazać, że kiniarzom chcącym zareklamować swoje techniczne rozwiązania nie zagwarantowano miejsca na projekcje (mogli jedynie pokazywać, jak ich urządzenia wyglądają, nie zaś, jak działają), zaś w międzynarodowym jury konkursu znalazła się tylko jedna osoba związana z filmem – Jules Etienne Marey²². W tym świetle wiarygodna wydaje się zarówno prowokacyjna uwaga Vanessy Toulmin, że na przełomie wieków jazda na wrotkach była rozrywką popularniejszą niż kino, jak i sugestia Gunnin-ga, do której wróćę później, iż „nie istnieje jedno homogeniczne wczesne kino” i „nie może być ono rozumiane po prostu jako egzotyczny, wykluczony Inny kina klasycznego”,

choć ważną rzeczą jest – pisze Gunning – rozpocząć od wskazania odrębności wczesnego kina od późniejszych praktyk, różnica ta nie powinna być esencjalizowana ani utrwalana. To prawdopodobnie elastyczność wczesnego kina i jego fragmentaryczna natura [...] kontrastuje najwyraźniej z tym, co stało się dominującym modelem klasycznego Hollywood. Jednak waga tego kontrastu działa przeciwko prostemu odwróceniu wartościowania lub łatwej waloryzacji wczesnego kina jako transgresyjnego. Raczej dogłębne zrozumienie pluralizmu wczesnego kina może *de facto* wyposażać nas w alternatywny tryb kina okresu klasycznego, pozwalając na odnalezienie odmiennych praktyk, których znaczenie było zaciemniane przez metody badawcze uprzywilejowujące stabilność w miejsce przejściowości²³.

Gdy spojrzymy na fortunne znaleziska paryskiej Wystawy, historyczne ustalenia Toulet przywiodą na myśl kulturowy horyzont, którego obecnie doświadczamy, i diagnozy, które są w jego temacie stawiane. Jak to niegdyś ujął Richard Maltby:

przemysł filmowy nie może już istnieć w izolacji. Współczesny Hollywood to w pełni zintegrowana część dużo większego i zróżnicowanego przemysłu rozrywkowego software'u – drugiej co do wielkości sieci eksportowej amerykańskiej gospodarki,

²² Zob. E. Toulet, *Cinema at the Universal Exposition, Paris 1900*, „Persistence of Vision” 1991, nr 9, s. 9.

²³ T. Gunning, *Enigmas, Understanding and Further Questions...*, s. 6.

której zdominowała rynek globalny w stopniu porównywalnym jedynie do pozycji Hollywood w najlepszych latach ery kina niemego; [...] produkcja filmowa powinna być postrzegana jako wytwór rozrywkowego software'u, który może być oglądany z wielu różnych okien²⁴.

Przecucie analogii widoczne jest choćby w polskiej literaturze filmoznawczej, w której pojawiają się próby umieszczania współczesnych fenomenów medialnych w atmosferze historycznego *déjà vu*²⁵. W tym coraz popularniejszym dziś montażu anachronicznych atrakcji, najczęściej zestawiającym fenomeny findesieclowej kultury atrakcji z kulturą nowomediów konwergencji początku XXI wieku, chodzi poniekąd o heurystykę zaproponowaną dwieście lat wcześniej przez Novalisa, który, sprzeciwiając się mechanicystycznym wątkom historiozofii francuskiego oświecenia, pisał: „Odsyłam was do historii, szukajcie jej pouczających związków, podobnych momentów czasu, uczcie się stosowania czarodziejskiej różdżki analogii”²⁶. Z drugiej strony, posiłkując się Zielinskim, można tę poznawczą taktykę opisać jako staranie, aby

konfrontować się z sytuacjami, w których rzeczy i stosunki jeszcze nie zakrzepły, w których istniały jeszcze opcje dla najrozmaitszych kierunków rozwoju, w których do pomysłenia była przyszłość, oferująca wielorakie rozwiązania natury technicznej i kulturowej dla konstruowania światów medialnych²⁷.

W tym duchu w 2010 roku, niemal dziesięć lat po ukazaniu się pierwszego wydania *Archeologii mediów* Zielinskiego, pojawił się pierwszy odcinek serii felietonów Mirosława Filiciaka i Alka Tarkowskiego *Archeologia przyszłości*²⁸. Zbieżność tytułów jest naturalnie nieprzypadkowa. Choć nazwisko Zielinskiego nie pojawia się w ich tekstach, to w bibliografii odliczają się inni archeolodzy: Friedrich Kittler, William Uricchio oraz Bruce Sterling, autor „Dead Media Project” – internetowego projektu archiwizowania informacji na temat martwych idei, wynalazków i technik. Tekst

²⁴ R. Maltby, „*Nobody Knows Everything*”: *Post-classical Historiographies and Consolidated Entertainment*, [w:] *Contemporary Hollywood Cinema*, eds S. Neale, M. Smith, London 1998, s. 24.

²⁵ Zob. P. Sitarski, *Wideoklip – druga młodość kina*, [w:] *Język@Multimedia*, red. A. Dytman-Stasienko, J. Stasienko, Wrocław 2005; M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk 2010, s. 191–192; A. Skwara, *Medyczne rejestracje filmowe. Między dokumentem a intymnością*, [w:] *Kino po kinie*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010.

²⁶ Novalis, *Chrześcijaństwo albo Europa*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830*, red. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 220.

²⁷ S. Zielinski, *Archeologia mediów...*, s. 16.

²⁸ Zob. M. Filiciak, A. Tarkowski, *Archeologia przyszłości*, www.dwutygodnik.com/artukul/1202-archeologia-przyszlosci.html (dostęp: 19.12.2019).

otwierający ich cykl szkicuje horyzont oczekiwań czytelnika w sposób wyraźnie „archeologiczny”. Rewizjonistyczny apetyt na „przyznawanie szansy temu, co heterologiczne” (sformułowanie Zielinskiego) rośnie, gdy czytamy, że autorzy mają „ochotę poszperać w mniej i bardziej starych wizjach, manifestach dotyczących mediów i technologii cyfrowych. Interesują nas też popkulturowe wizje przyszłości technologii oraz regionalna specyfika – »polskie korzenie cyberkultury«”²⁹. Nieco dalej deklarują: „Przeanalizujemy historie możliwe (ale niespełnione), takie, które spełniły się bardziej w wymiarze ‘faktu kulturowego’ niż faktycznie wykorzystywanej technologii [...]. Ale także te, które na swoją realizację ciągle czekają³⁰. Ujmując sprawę w ten sposób, Filiciak i Tarkowski wydają się stawiać historyczne *curiositas* (zagadkowe możliwości, metamorfozy oraz zdumiewające wariacje na temat tego, co jedynie mogło się zdarzyć) ponad *necessitas* (iluzoryczną konieczność i stabilność tego, co jest). Jak zauważają:

im bardziej korzenie nowych technologii komunikowania, na których wyrasta nowa kultura, rozmywają się w codzienności, tym mniej pamiętamy o sprawach, których związek z dzisiejszym funkcjonowaniem komputerów jeszcze niedawno wydawał się dość oczywisty – takich jak teoria rozszerzania możliwości ludzkiego umysłu, konsekwencja przestrzennej prezentacji danych, ale też nadzieje, jakie w komputerach pokładała hipisowska kontrkultura, czy apokaliptyczne wizje amerykańskich generałów, którzy zapragnęli stworzenia systemu komunikowania, który zachowa sprawność po ataku jądrowym. Internet zaczął po prostu być³¹.

Filiciak i Tarkowski trafiają w sedno archeologicznego problemu, który mieści się w centrum całości moich rozważań. Swojskość kulturowego usytuowania oraz technologii, z których codziennie korzystamy, zesparowana z przekonaniem o ich dramatycznej rewolucyjności, żyruje iluzję, iż wynalazki wraz z ich zastosowaniami nie posiadają żadnej przeszłości, a jeśli już jakąś dysponują, to jest ona mało skomplikowana i jednotorowa albo po prostu bardzo krótka. Intuicja sprzeciwu wobec takiego redukcjonistycznego rozumowania koresponduje z przekonaniem wyrażanym przez Annę Nacher w eseju *Negocjacje protokołu. Dlaczego warto kreślić odmienne historie mediów?*:

Refleksja nad „nowością” nowych mediów – prowadząca jednocześnie w stronę ich problematycznej historii – jest intrygującym obszarem badań, który pokazuje korzyści płynące z przyjęcia postawy czujnej inspekcji i wyostrzonej refleksyjności. Szybko okazuje się bowiem, że stąpamy po gruncie najeżonym pułapkami. [...] Równie

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

ważny jest – oczywisty już dzisiaj, choć wciąż jakby nie do końca dostrzegany – wniosek o konieczności ujmowania „nowych” mediów w perspektywie historycznej, co pozwala uniknąć pułapki myślenia w kategoriach kolejnych rewolucji medialnych³².

Nacher nawiązuje poniekąd do krytyki, jaką Zielinski formułuje, mierząc się z negowaniem historyczności nowych mediów. W ostatnim rozdziale książki *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History* złośliwie określa tę praktyczno-teoretyczną przypadłość lat 90. jako *psychopatia medialis*, ufundowaną na fałszywym wyobrażeniu dramatycznego cięcia (nowego „wielkiego podziału”?) między światami nowych i starych mediów³³. Tak zdefiniowaną linię krytyki kontynuuje w *Archeologii mediów*, wskazując, że „media i przyszłość uznano za jedno. Kto nie zajmował się mediami nowowymienianymi, był wczorajszy”³⁴.

Zwiastowanie początków społeczeństwa informacyjnego i nowej ekonomii, sprawiającej, że nikt nie potrzebowałby się już trudzić w pocie swego czoła, miało temu, co Nowe, odebrać przerażające znamiona – pisze Zielinski w innym miejscu. – Obwieszczana rewolucja pozostawała przy tym bez reszty pod znakiem czasu terażniejszego. Wszelakie przejawy usieciowienia i cyfryzacji wielbiono jako wspaniałe i dramatyczne innowacje. Takie krzykliwe jarmarczne rozzuchwalenie, które można było spotykać nie tylko w codziennej praktyce mediów, ale również w refleksji teoretycznej, prowokowało mnie do idących daleko w głąb poszukiwań³⁵.

Podobną genealogię archeologii mediów – jako historycznej odtrutki na *psychopatia medialis* – można odnaleźć we wstępie do antologii *Media Archeology* zredagowanej przez Huhtamo i Parikkiego. Piszą oni, że nazbyt często „nowe media były traktowane jako wszechogarniająca i bezczasowa domena, która może być wyjaśniona jedynie od wewnątrz”³⁶. Ich zdaniem celem archeologicznych dociekań nie jest utwierdzenie przekonania o bezprecedensowym charakterze życia wśród nowych mediów, a raczej – jak to ujął Huhtamo – „badanie cyklicznie powracających elementów i motywów stanowiących tło i jednocześnie organizujących rozwój kultury medialnej”³⁷. Owa cykliczność przywodzi na myśl wspomnianą „ródzkę analogii” Novalisa i brightonowskie analizy montujące przełom XX i XXI wieku z fin-de-sièclem, ale też toposy badane przez

³² A. Nacher, *Negocjacje protokołu. Dlaczego warto kreślić odmienne historie mediów?*, [w:] *Granice kultury*, red. A. Gwóźdź, Katowice 2010, s. 544.

³³ Zob. S. Zielinski, *Audiovisions...*

³⁴ S. Zielinski, *Archeologia mediów...*, s. 44.

³⁵ Tamże, s. 13.

³⁶ *Media Archeology. Approaches, Applications and Implications*, eds E. Huhtamo, J. Parikka, London 2011, s. 1.

³⁷ Tamże.

Ernsta Roberta Curtiusa oraz eksperymenty w nielinearnym myśleniu o przeszłości *à la* Aby Warburg, a ogólniej: wszelkie próby porzucenia metaforyki *telos*.

Tymczasem w posthistorycznym albo wprost ahistorycznym trybie refleksji spod znaku *psychopatia medialis* nie ma mowy o jakichkolwiek osobliwych, jak to ujmuje Gwóźdź, „nawrotach i przewrotach w pętli”³⁸, są za to linie wznoszące, nagle skoki wzwyż oraz czytelne wektory. Z tej perspektywy iPhone był z nami niemal od zawsze, choć w różnych formach (walkman, discman, mp3), które stopniowo ulepszano, aż w końcu wypełniły przeznaczenie medium; mógł też zjawić się znieca – w dramatycznym akcie powstania i jako efekt rewolucyjnej innowacyjności – marginalizując wszystko, co było wcześniej (jako mało istotne pierwociny) i definiując horyzont tego, co stanie się później (jako równie błahe „przetasowania prowincji” posthistorycznego świata). W podobny sposób „dyskurs wynalazku” krytykuje Gwóźdź – twierdząc, że „kino (i film) nie są jedynie wynalazkami”³⁹ – oraz David Nye, który w książce *Electrifying America* przekonywał, że „elektryczność nie była czymś, co się zdarzyło i miało »wpływ«”⁴⁰.

Charakterystyczne dla części badań nad nowymi mediami hipotezy (celowo przeze mnie przerysowane) sugerują, iż iPhone jako wykwit radykalnej innowacyjności – nieważne: zbawiennej czy naznaczonej tragiczną ironią – nie ma ani przeszłości, ani przyszłości, funkcjonuje w świecie wiecznej terażniejszości, poza czasem i historią albo ściślej: po końcu czasu i końcu historii oraz oczywiście po kinie. Wydawałoby się, że nie pozostaje nic innego, jak wrócić do 1806 roku, do Hegla i z pokorą stwierdzić:

Stoimy u wrót ważnej epoki, czasu wzburzenia, kiedy duch czyni skok do przodu i znosząc swoją poprzednią formę, wnosi nową. Wszystkie przekonania, pojęcia i więzi łączące nasz świat w całość rozwiewają się i znikają niczym obraz senny. Nadchodzi nowa epoka w dziejach ducha. Zwłaszcza filozofia musi powitać ją i przyjąć, inni zaś, którzy stawiają jej bezsilny opór, niech kurczowo trzymają się przeszłości⁴¹.

W posthistorycznej perspektywie „wiecznej niedzieli” – rozpoznawalnej w części badań nad nowymi mediami – potrzebne są radykalnie nowe pojęcia i dramatycznie innowacyjne instrumenty opisu terażniejszości. Grzebanie w przeszłości, w dodatku ze skrzynką zardzewiałych filmoznawczych narzędzi, jest, mogłoby się zdawać, zajęciem jałowym

³⁸ *Kino po kinie...*, s. 26.

³⁹ A. Gwóźdź, *Skąd się (nie) wzięło kino...*, s. 16.

⁴⁰ Cyt. za: M. Punt, *Parallel Histories...*, s. 69.

⁴¹ Cyt. za: F. Fukuyama, *Koniec historii*, tłum. T. Bieroń, M. Wichrowski, Kraków 2009, s. 74.

i wyjątkowo męczącym, gdyż nowe media wymagają nowego języka. Tymczasem – z czym zdają się zgadzać Filiciak i Tarkowski – w inspirującej refleksji medioznawczej chodzi o coś zupełnie odwrotnego: pojęciowej innowacyjności wymaga raczej materia przeszłości niż czas teraźniejszy. Należy więc, jak wskazuje Zielinski, „stopniowo odwracać dobrze znane stosunki”⁴², wyzwalać nowe media z przekonania o wiecznej nowości, przywracać im wymiar historyczny oraz uświadamiać – śladem Bruce’a Sterlinga – śmiertelność każdej technologii i techniki.

Co więcej, piszą autorzy *Archeologii przyszłości*, „prognozy – nawet te, które sprawdziły się tylko w niewielkiej części – niejednokrotnie odcisnęły piętno na obecnym kształcie internetu”⁴³. Filiciak i Tarkowski pytają też retorycznie: „może zgodność przeszłej wizji z obecną rzeczywistością nie ma związku z siłą jej oddziaływania?”⁴⁴. A zatem miejsce, w którym obecnie się znajdujemy, nie jest jedynym, w którym moglibyśmy być, zaś na okoliczność faktu, iż jesteśmy właśnie tu, a nie gdzie indziej, składają się również miejsca, których nie odwiedziliśmy, drogi, którymi nie przeszliśmy, oraz – co być może najistotniejsze – przeszłe, różnorodne i konkurujące ze sobą wizje tego, gdzie dziś – a także jutro – będziemy się odnajdywać. Skomplikowane relacje sprawczości, które odślania historyczna materia, nakazują odrzucić uporządkowane modele teleologiczne i uznać, za Zielinskim oraz Brechtem, że „porządek jest oznaką braku, a nie nadmiaru”⁴⁵. Mogłoby się zatem wydawać, że intuicje Filiciaka i Tarkowskiego oraz ich praktyka badawcza współgrają doskonale z przekonaniem Zielinskiego, iż sensowna aktywność archeologiczna zakłada

odkrywanie w odległej przeszłości takich dynamicznych momentów, które z całą siłą zanurzały się w heterogeniczności i dzięki temu mogły ewokować napięcia z innymi momentami współczesności, relatywizować je i czynić bardziej sprzyjającymi w podejmowaniu decyzji⁴⁶.

Archeologia przyszłości do pewnego stopnia realizuje to zadanie, odkrywając zwroty i pęknięcia w przeszłości mediów – na przykład wydobywając niemilitarne wątki znalezione we wczesnej historii internetu – i *de facto* skłania nas do wyzbycia się iluzji, iż żyjemy w nieustannym czasie teraźniejszym i posiadliśmy samowiedzę właściwą dla końca historii. Czyni to również w swoim eseju Nacher. Zdaje się, że wrażliwość tych autorów współgra ze specyficznym kinofilskim nastawieniem Gunninga i Mussera,

⁴² S. Zielinski, *Archeologia mediów...*, s. 16.

⁴³ M. Filiciak, A. Tarkowski, *Archeologia przyszłości...*

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Cyt. za: S. Zielinski, *Archeologia mediów...*, s. 38.

⁴⁶ Tamże, s. 17.

wynikającym poniekąd z hermeneutyki życzliwości. Nieprzypadkowo też, jak sądzę, również Zielinski w swojej an-archeologicznej refleksji decyduje się na przyjęcie „postawy respektu, przezorności i życzliwości wobec znaleziska, a nie jego lekceważenia, czy nawet usuwania. Dlatego postawą, jaką świadomie przybierałem w toku pisania o czasie głębokim mediów, nie była postawa krytyki, ale pochwały”⁴⁷.

Taka taktowna, kurtuazyjna postawa wobec przeszłości stanowi trzon historiograficznej refleksji, którą w swojej pracy oceniam jako najbardziej wartościową. Zarazem warto odnotować pewne interesujące wątpliwości, które pojawić się mogą, gdy bliżej przyjrzymy się *Archeologii przyszłości*. Sądzę, że próba podjęta przez polskich medioznawców – mieszcząca się wprawdzie poza klasycznie rozumianym dyskursem akademickim, a jednak, jak sądzę, niezwykle emblematiczna dla procesów w nim zachodzących – jest przykładem nieudanej realizacji słusznych postulatów. Chociaż punkt wyjścia Filiciaka i Tarkowskiego pokrywałby się z rewizjonistycznymi intuicjami archeologii mediów, ostatecznie ich projekt powiela założenia historiozofii ujmujących przeszłość jako „zbiór przykładów” (określenie Friedricha Carla von Savigny’ego) działania ogólniejszych, nienegocjowalnych tendencji. Uchwycenie teleologii, która prześwituje przez niezobowiązujący styl *Archeologii przyszłości*, ukazuje, jak trudno wyzbyć się ambicji – o Heglowskiej proweniencji – aby z perspektywy „sceny końcowej” ogarnąć całość wydarzeń nieświadomie i nieuniknienie zmierzających w jednym kierunku.

⁴⁷ Tamże, s. 48.

2. Pułapki teleologii i hermeneutyka zdumienia

Na naszych oczach – i pod naszymi palcami, wciskającymi przyciski na pilotach, klawiaturach i innych urządzeniach kontrolnych – gwałtownie zmienia się znaczenie poszczególnych elementów medialnego krajobrazu. Na „fali wznoszącej” znalazły się nowe media: łączący w sobie inne formy medialne internet i oferujące większą od starszych form narracyjnych interaktywność gry wideo [...]. W tym kontekście badanie przemian kina wydaje mi się kluczem do opisu okresu wyjątkowo gwałtownych zmian pejzażu audiowizualnego, okresu nazywanego mianem „media in transition”

Mirosław Filiciak

Stoimy u wrót ważnej epoki, czasu wzburzenia, kiedy duch czyni skok do przodu i znosząc swoją poprzednią formę, wznosi nową. Wszystkie przekonania, pojęcia i więzi łączące nasz świat w całość rozwiewają się i znikają niczym obraz senny. Nadchodzi nowa epoka w dziejach ducha. Zwłaszcza filozofia musi powitać ją i przyjąć, inni zaś, którzy stawiają jej bezsilny opór, niech kurczowo trzymają się przeszłości

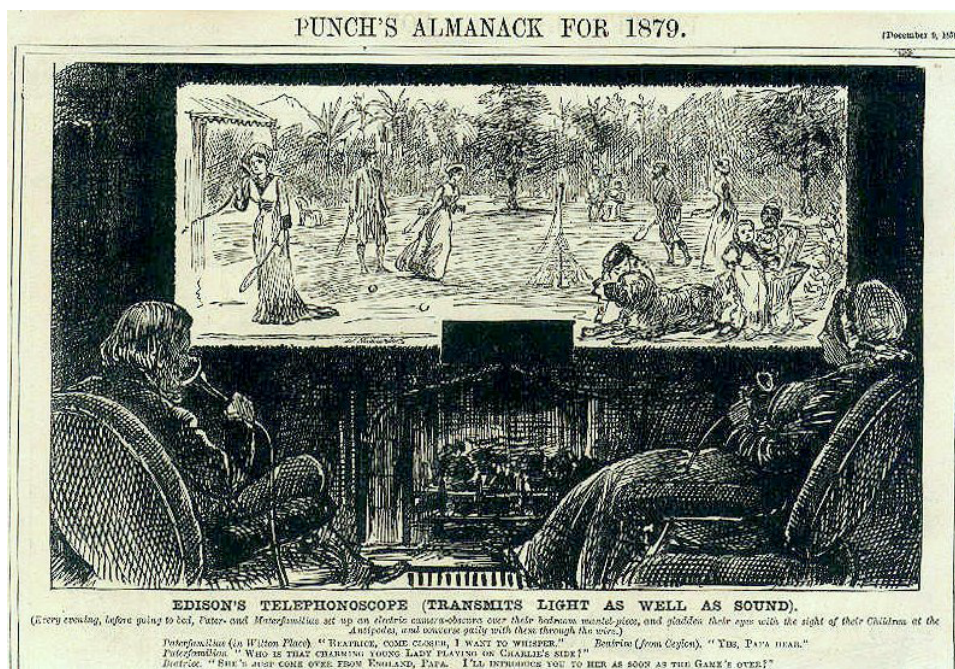
Georg Wilhelm Friedrich Hegel

W poniższym rozdziale chciałbym zwrócić uwagę na to, że historiograficzna wrażliwość archeologii mediów nie jest wolna od specyficznych pułapek teleologiczności. Uniknięcie kolejnej formuły instrumentalnego podejścia do historii jest jednak możliwe przy zastosowaniu określonej ostrożności oraz tego, co Elsaesser nazywa „hermeneutyką zdumienia”.

W *Archeologii przyszłości* istnieje interesujące, trudne do przeoczenia napięcie, wewnętrzna sprzeczność i coś w rodzaju ukrytej teleologii, nad którą warto się na chwilę zatrzymać. Szczególnie wyraziście ujawnia się ona w felietonie *Internet – etap rozwoju telewizji?*, w którym autorzy deklarują, iż przyjrzą się temu, „jak pisano historię kina, wybielając ją z telewizyjnych fascynacji i odniesień”¹. Rewizjonistyczny dyskurs Filiciaka

¹ M. Filiciak, A. Tarkowski, *Archeologia przyszłości...*

i Tarkowskiego znajduje oparcie w fikcyjnym wynalazku, sportretowanym przez tabloid „Punch Almanack” w 1879 roku. Rysunek przedstawiał rodziców rozmawiających za pomocą połączenia wideofonicznego – przypominającego komunikator Skype – ze swoją córką przebywającą na Cejlonie.



Ilustracja 12. Punch's Almanack for 1879

Źródło: George du Maurier, *Almanack for 1879*, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Telephonoscope.jpg> (dostęp: 19.12.2019)

Telefonoskop, o którym mowa, został również opisany przez Alberta Robidę w książce *La vingtieme siècle* z 1883 roku, zaś William Urrichio w eseju *Storage, Simultaneity, and the Media Technologies of Modernity* wskazuje szereg innych dziewiętnastowiecznych urządzeń – telefon, telekroskop, radio – eksponujących zdolność działania, słuchania i widzenia na odległość w czasie teraźniejszym². Fantazja uwidoczniła na obrazku wskazuje na siłę oddziaływania telematycznej idei transmisji „na żywo” – przekazu danych, który docelowo anihilował ograniczenia czasu i przestrzeni. Obsesja przekraczania czasoprzestrzennych barier oraz marzenie

² Zob. W. Urrichio, *Storage, Simultaneity, and the Media Technologies of Modernity*, [w:] *Allegories of Communication: Intermedial Concerns from Cinema to the Digital*, eds. J. Olsson, J. Fullerton, Eastleigh 2004.

o bilokacji istotnie współdefiniowały również niektóre gatunki filmowe, na przykład *rock and waves*, czy przejażdżki widmowe pokazywane w wagonach Hale'a³. Przykładem tych ostatnich mógłby być choćby film braci Miles *A Trip Down Market Street Before the Fire* z 1906 roku.

Większą podejrzliwością trzeba jednak obdarzyć sugestię Filiciaka i Tarkowskiego, jakoby:

na przełomie wieków wiele osób debiut kinematografu traktowało raczej jako kolejny krok w stronę telewizji. Film uważano za medium niepełne, niedoskonałe, pokonujące przestrzeń, ale już nie czas – niedoścignionym marzeniem była możliwość oglądania obrazów na żywo. To dlatego w pierwszych obrazach realizowanych na przełomie XIX i XX wieku dominowały nie inscenizacje, a *actualities*⁴.

Twierdzenie, iż wczesne aktualności dominowały na ekranach, gdyż prefigurowały współczesny tryb relacji *live*, jest zdecydowanie zbyt upraszczające. W rzeczywistości istniało wiele przyczyn, dla których *actualities* były wszechobecne: począwszy od kolonialnej przyjemności oglądania tego, co odległe i egzotycznie obce, kończąc na atrakcji chwytania uciekającego czasu i odtwarzania go na nowo. Zdolność filmu do rejestrowania i wielokrotnego odtwarzania oraz zapętlenia danego fragmentu czasu stanowiła przedmiot fascynacji nie mniejszej niż wyobrażenia o transmisji na żywo, czego dowodem jest na przykład popularność wspomnianych już wcześniej filmów lokalnych, pokazujących społecznościom obraz ich samych sprzed roku, miesiąca, tygodnia, a czasem paru godzin. Co więcej, sam Uricchio zwraca uwagę na filmy oparte na przyspieszaniu bądź spowalnianiu czasu, jak na przykład *Cudowna natura* Gaumonta o rozkwitaniu kwiatowych pąków⁵.

Jednak problem nie tkwi tutaj w sporze o to, co stanowiło wówczas większą obsesję: doskonała symultaniczność czy obietnica przechowywania ruchu i manipulowania czasem. Bardziej interesująca wydaje się pewność, z jaką Filiciak i Tarkowski stwierdzają, że „dla marzących o telewizji Paryżan i Nowojorczyków kino było niedoskonałą namiastką telewizji”⁶. Zastosowane przez nich topoty („kolejny krok w kierunku”, „medium niepełne, niedoskonałe” czy owa „niedoskonała namiastka”) pochodzą wprost z repozytorium „historii pionierów”, w ramach której wczesne kino określano właśnie jako niedorozwiniętą, prymitywną wersję kina fabularnego.

³ Zob. W. Uricchio, *Ways of Seeing: The New Vision of Early Non-fiction Film*, [w:] *Uncharted Territory: Essays on Nonfiction Film: Essays on Early Nonfiction Film*, Amsterdam 1997.

⁴ M. Filiciak, A. Tarkowski, *Archeologia przyszłości...*

⁵ W. Uricchio, *Storage, Simultaneity, and the Media Technologies of Modernity...*, s. 124.

⁶ M. Filiciak, A. Tarkowski, *Archeologia przyszłości...*

O ile zatem w standardowej wersji spod znaku Georges'a Sadoula czy Michała Oleszczyka – pisałem o tym w części drugiej – widzowie pierwszych pokazów nie mogli się doczekać, aż kino zacznie opowiadać historie, tutaj widzowie z niecierpliwością wypatrują momentu, w którym staną się telewidzami. Kulminacja tego procesu wszywania wczesnego kina w dzieje telematyki nowych mediów ma miejsce, gdy Filiciak i Tarkowski przekonują, że „być może dlatego pierwsi widzowie z obawą patrzyli na wjeżdżający na stację w La Ciotat pociąg. Strach był w rzeczywistości nadzieją, że jest to transmisja na żywo i ten pociąg gdzieś tam (być może niedaleko) jedzie”⁷. Fantazmat widzów uciekających przed Lumière'owskim pociągiem był wielokrotnie poddawany krytycznej refleksji i trudno uwierzyć, że autorzy o tym nie wiedzą⁸. Rysuje się tu frapująca paralela, bowiem mit ten, o którym szerzej pisałem w części trzeciej, przez lata zajmował centralne miejsce w obrazie wczesnej kultury filmowej jako korelatu prymitywnych filmów i prymitywnych widzów, którzy muszą jeszcze poczekać, aż nadejdą „wielcy kodyfikatorzy” *continuous editing style*.

Jeśli zatem archeologiczne podejście do przeszłości technicznie za pośredniczonego widzenia i słuchania miało być reakcją na wyzwanie radykalnej heterogeniczności historii, to *Archeologie przyszłości* próbują temu zadaniu sprostać w wewnętrznie niespójny sposób, proponując genealogię alternatywną wobec klasycznej historii filmu, ale wciąż linearną i teleologiczną, sugerującą istnienie ponadczasowej esencji mediów audiowizualnych, która prędy lub później zostanie wypełniona. Zamiast odkrywczej pracy na rzecz uwypuklenia nierówności i wskazywania pęknięć, postulują oni starą praktykę uspoźniania i zszywania eleganckiej linii genealogicznej, która tym razem – i to jedyna różnica – pielęgnowana jest z innej perspektywy. Taką teleologię można łatwo zetykietyzować jako zemstę na mainstreamowym filmoznawstwie, które – trzeba to przyznać – czasem fetyszyzuje nieśmiertelność trybu praktyki filmowej, określane go mianem CHC (Classical Hollywood Cinema).

Propozycja Filiciaka i Tarkowskiego wpisywałaby się wtedy w przywołany wcześniej przeze mnie atak na Zinstytucjonalizowany Tryb Reprezentacji, ostrzeliwany z jednej strony przez wczesne kino, z drugiej zaś przez kulturę konwergencji. Co ważne, Noël Burch wprost wskazywał na użyteczność wczesnego kina w walce z fałszywie znaturalizowanym, zideologizowanym aparatem klasycznego Hollywood⁹. Tym samym stawką

⁷ M. Filiciak, A. Tarkowski, *Archeologia przyszłości...*

⁸ Zob. S. Bottomore, *The Panicking Audience?: Early Cinema and the „Train Effect”*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 1999, nr 2.

⁹ Zob. N. Burch, *Life to Those Shadows*, Berkeley 1990, s. 2.

badania wczesnego kina staje się właśnie tożsamość i trwanie klasycznego kina. I można tu istotnie przekonywać, że rewaloryzacja kina atrakcji jako odrębnego trybu „praktyki ekranowej” oraz odkrycie szeregu zaskakujących paralel między findesieclową kulturą spektaklu i konwergencyjnym obliczem Globalnego Hollywood skłania ku konkluzji, iż okres dominacji klasycznego Hollywood stanowił *intermezzo*, chwilowe zboczenie z głównego nurtu.

O takiej opcji interpretacyjnej pisze Elsaesser i zasadnie się wobec niej dystansuje. Pokusa marginalizowania klasycznego Hollywood jako mało istotnej odnogi jest oczywiście olbrzymia. Problem w tym, że podczas namiętego ataku na filmoznawstwo zafiksowane na mainstreamowym filmie fabularnym tylnymi drzwiami wraca do gry teleologiczna metafora głównego nurtu historii i jej ślepych uliczek (do jednej z nich próbuje się zapędzić Hollywood). „Obecnie możemy wybierać – pisze Elsaesser – spośród kilku doskonale wiarygodnych opisów tego, jak natychmiastowa transmisja, sieci mediów, a nawet internet od zawsze były właśnie tym, na co czekała ludzkość”¹⁰.

Trzeba bardzo uważać na tego rodzaju powrót metaforyki postępu, często obecny w kontekście nowych mediów. Aby uniknąć teleologicznych mielizn, jak słusznie z kolei zauważał Gunning, nie powinniśmy fetyszyzować różnicy między Hollywood a wczesnym kinem, gdyż zabieg taki wymusza zredukowanie findesieclowej galerii osobliwości do jednego wspólnego mianownika, czyli na przykład pojęcia „symultaniczności”:

To prawdopodobnie elastyczność wczesnego kina i jego fragmentaryczna natura [...] kontrastuje najwyraźniej z tym, co stało się dominującym modelem klasycznego Hollywood. Jednak waga tego kontrastu działa przeciwko prostemu odwróceniu wartościowania lub łatwej waloryzacji wczesnego kina jako transgresyjnego. Raczej dogłębne zrozumienie pluralizmu wczesnego kina może *de facto* wyposażyć nas w alternatywny model kina okresu klasycznego, pozwalając na odnalezienie odmiennych praktyk, których znaczenie było zaciemnione przez metody badawcze uprzywilejowujące stabilność w miejsce przejściowości¹¹.

Inną perspektywą, która może rzucić nieco światła na to, skąd w refleksji Filiciaka i Tarkowskiego wziął się „efekt pociągu”, jest sugestia Elsaessera, iż część współczesnej historiografii postbrightonowskiej można ująć za pomocą Freudowskiego pojęcia *Nachträglichkeit*, czyli naznaczenia wstecznego, które w skrócie oznacza „pobudzenie lub reinterpretację wczesnego urazu w świetle późniejszych doświadczeń

¹⁰ T. Elsaesser, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów...*, s. 18.

¹¹ T. Gunning, *Enigmas, Understanding and Further Questions...*, s. 6.

życiowych”¹². Wczesne kino byłoby tutaj uśpionym urazem, którego istnienie i znaczenie ujawnia się z czasem, w tym przypadku za pośrednictwem Globalnego Hollywood, nowych mediów i kultury konwergencji. W tym trybie można rozumieć między innymi pomysł antologii *The Cinema of Attractions Reloaded*. Nadal jednak niebezpieczeństwo teleologii, która kryje się w tej perspektywie historiograficznej, jest poważne i znów dotyczy tendencji apriorycznego usensowniania materiału badawczego. Swoje iluzoryczne znaczenie i podmiotowość odnajduje jedynie w relacji do terażniejszości – jako jej odległa zapowiedź i wyraz praw dochodzenia do celu. Zawiera się w tym założenie o ponadhistorycznej esencji medium, którego wcześniej starano się wyzbyć, „zanurzając się w heterogeniczności”.

Na sam koniec warto zauważyć, że sugestie Filiciaka i Tarkowskiego, jakoby telewizja stanowiła ukrytą, obecną od zawsze istotę oraz cel kina, w ciekawy sposób korespondują z historiograficznymi tezami Bazina o micie kina totalnego. Przy czym Bazin wprost deklaruje platońskie źródła swojej idei pisząc, że

kino jest fenomenem idealistycznym. To idea, którą ludzie posiadali, istniejąca w pełnym uzbrojeniu w ich umysłach, niczym w Platońskim niebie. [...] Każde nowe osiągnięcie wzbogacające kino musi paradoksalnie przybliżać je bliżej i bliżej do początków. Krótko mówiąc: kino nie zostało jeszcze wynalezione!¹³

Innymi słowy: historia kina to dzieje pochodzenia ku samoświadomości. Trudno o lepszy przykład historiozoficznej teleologii. Tym samym, jeśli weźmiemy pod uwagę wyrażaną wielokrotnie niechęć Bazina do telewizji, możemy być zaskoczeni dyskursywną bliskością jego wizji historii jako oczekiwania na nadejście „kina totalnego” z konstatacją Filiciaka i Tarkowskiego, iż „film uważano za medium niepełne, niedoskonałe, pokonujące przestrzeń, ale już nie czas – niedoścignionym marzeniem była możliwość oglądania obrazów na żywo”¹⁴. Punktem, w którym zbiegają się te historiozoficzne spekulacje, jest wiara w istnienie „sceny końcowej”, z perspektywy której można spisać dzieje medium na jego drodze do samospelnienia.

Jak zatem wybrnąć z tej sytuacji? Uniknięcie naszkicowanych powyżej pułapek teleologiczności jest możliwe nie tylko dzięki zachowaniu czegoś w rodzaju rewizjonistycznej czujności. Znów należy się tu zgodzić z Elsaeserem, który postuluje, że „obok estetyki zdumienia, o którą apelował

¹² Zob. S. Fhanér, *Słownik psychoanalizy*, tłum. J. Kubitski, Gdańsk 1996, s. 118.

¹³ A. Bazin, *The Myth of Total Cinema*, [w:] tegoż, *What Is Cinema?*, Berkeley 1967, s. 234–236.

¹⁴ M. Filiciak, A. Tarkowski, *Archeologia przyszłości...*

kiedyś Tom Gunning, powinno znaleźć się także miejsce dla hermeneutyki zdumienia¹⁵. Jak sądzę, ową hermeneutykę da się dość dobrze zobrazować właśnie za pomocą pojęć „prowokacji”, „fortunnego znaleziska” czy „szczęśliwego trafu”, odsyłających do poznawczych walorów aporetyczności. Enigmatyczna galeria osobliwości, którą jest wczesne kino, może okazać się istotnie produktywna od strony praktyczno-teoretycznej, ale tylko pod warunkiem wyzbycia się pokusy poszukiwania przykładów ogólnych tendencji dziejowych. Właściwą taktyką nie jest zatem tropienie poukrywanych prefiguracji, ale wsłuchiwanie się w historyczne ewentualności przy jednoczesnym śledzeniu ich kuriozalnych konfiguracji.

Findesieciowa kultura atrakcji to bowiem wzorcowa rupiecarnia, archiwum martwych mediów (od dioramy do cineoramy) oraz porzuconych idei (od filmów rentgenowskich do chronofotografii), często traktowanych jako bocznicę mało istotnych stacyjek na drodze kina, które „uczy się opowiadać”. Wystarczy jednak odrobina hermeneutycznej życzliwości, aby wyczuć rewizjonistyczny puls w historycznych momentach zawieszenia, gdy w grze było jeszcze wielu graczy i równie wiele opcji. Alternatywnych scenariuszy nie musi zamykać puenta nieuniknionej śmierci wszystkiego, co nie mieści się w głównym nurcie dziejów. Przeciwnie: często produktywniej jest – co starałem się pokazać – porzucić metaforykę autonomicznego fatum, *telos* czy „chytrości rozumu” (wraz ze słownikiem stosownych fraz: „musiało”, „nie mogło”, „było skazane na”) na rzecz hipotezy o heteronomii dziejów (wraz z intuicją Noëla Burcha, który mawiał ponoć z uporem, że „mogło też być inaczej”¹⁶). A więc zamiast pacyfikującej konieczności (*necessitas*) należy chwycić się możliwości zmian, wariacji odkrywanych przez *curiositas* – ciekawość pobudzoną natknięciem się na to, co kuriozalne, dziwne, osobliwe i nie na miejscu; na to, co będąc wypadkiem przy pracy, jest przypadkiem niekoniecznym i skończonym oraz nieprzykładnym, a w konsekwencji, co najważniejsze, nie posiadającym kontynuacji.

¹⁵ T. Elsaesser, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów...*, s. 37.

¹⁶ Cyt. za: tamże, s. 12.

Zakończenie. Historia przeciw redukcji

W moim zamierzeniu powyższy wywód stanowić ma metahistoryczną analizę rozmaitych źródeł, kontekstów i konsekwencji posługiwania się kategorią „zwrotu historycznego” oraz pokrewnymi pojęciami, takimi jak Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina czy „Projekt Brighton”. Choć z powodzeniem można przekonywać, że instytucjonalne oraz metodologiczne przemiany, jakie zaszły w historiografii filmowej ostatnich czterech dekad, to modelowy przykład „przełomu”, nie było moją ambicją argumentowanie, że „zwrot historyczny” zasługuje na swoje miano i należy go dopisać do rankingu rewolucji w humanistyce.

Przeciwnie, moim celem było zasugerowanie, że powinniśmy się posługiwać tą kategorią z wielką ostrożnością i raczej oszczędnie. W istocie bowiem przyczynia się ona często – zbyt często – do maskowania ważnych różnic, które nadają dynamikę współczesnym badaniom historycznofilmowym. Dlatego właśnie za punkt wyjścia obrałem rekonstrukcję rozmaitych dyskursywnych oraz materialnych warunków wytwarzania wiedzy, jak również zdanie sprawy z kluczowych konfliktów między odrębnymi sposobami badania przeszłości filmu. Chodziło mi bowiem o mityczną opowieść o postępie w metodologii historiografii filmowej, która, począwszy od lat 80., rzekomo wkroczyła w fazę naukowej dojrzałości i metodologicznej jednolitości. Moje stanowisko w tej kwestii współgra z refleksjami kanadyjskiego filmoznawcy Philippa Gauthiera, który poddaje rewizji przekonanie o homogeniczności wspólnoty „nowych historyków”, akcentując raczej występujące w jej ramach różnice niż podobieństwa.

Refleksja tego rodzaju – za swój przedmiot obierająca historyczne perypetie badania historii kina i dialektyczne napięcia tam zachodzące – poza pewnymi wyjątkami znajduje się na peryferiach zainteresowań współczesnego filmoznawstwa. Taki stan rzeczy, a więc niechęć wobec zaawansowanej historycznej autorefleksji, może wynikać z intencji przemyślenia uproszczonego – w domyśle ewidentnego – obrazu przeszłości, zgodnie z którym „zwrot historyczny” odesłał do lamusa ułomną „tradycyjną historiografię”, aby na jej miejscu znalazła się Nowa Historia Filmu/Kina. Narracja ta zdecydowanym gestem dzieli przeszłość na bloki

„przed” i „po”, implikując tym samym redukcjonistyczną wizję postępu. Utrudnia ona odnotowanie olbrzymich nierzadko różnic, które dzielą współczesną historiografię. W swojej pracy chciałem pozwolić wybrzmieć tym zbyt często maskowanym rozbieżnościom i zaproponowałem, aby za jedną z linii podziału uznać dialektyczne napięcie między kinofilską wrażliwością na doświadczenie filmowe a kartezjańską z ducha naukową obiektywizacją, która programowo dyskredytuje intymną relację z jakimkolwiek przedmiotem dociekań.

W tym duchu starałem się pokazać, że kamuflaż skrywający wielość – i przypadkowość – możliwych „pozycji enuncjatywnych” zajmowanych przez współczesnych historyków kina widoczny jest na przykład w reторыce wpływowej książki *Film History: Theory and Practice* z 1985 roku. Jej autorzy, Robert C. Allen i Douglas Gomery, starali się wytworzyć wrażenie, iż rewizjonistycznie nastawieni historycy – do których sami się zaliczają – jedynie badają źródła i korygują ustalenia nieprofesjonalnych poprzedników w rodzaju Roberta Graua czy Georges’a Sadoula. Co najważniejsze jednak, wydawali się oni argumentować, że przemawiają w imieniu bezosobowej nauki, unieważniając tym samym współrzędne miejsca, w którym sami wytwarzają wiedzę. Sugerowałem, że zabieg Allena i Gomery’ego, krytykowany między innymi przez Jeffrey’a F. Klenotica i Charlesa Mussera, należałoby powiązać z szerszym trendem profesjonalizacji badań nad przeszłością filmów.

Tendencję tę trzeba moim zdaniem rozumieć w kontekście kłopotliwego statusu dociekań historycznofilmowych w ogóle – jako dziedziny często bliższej publicystyce niż „normalnej nauce” – a więc w świetle prób zalegitymizowania własnej praktyki intelektualnej w dyskursywnych ramach globalnego przemysłu akademickiego. Tego rodzaju starania – obecne zarówno w latach 80. u Allena i Gomery’ego, jak i obecnie, na przykład w pisarstwie historycznym Richarda Maltby’ego czy Deb Verhoeven, jak również na polskim gruncie u Łukasza Biskupskiego – częstokroć promują parakartezjańską wizję metodologicznej dojrzałości, wedle której należy pożegnać się z „widmem X Muzy” wraz z jego kinofilskim uwielbieniem i zając pozycję obojętności wobec przedmiotu rozważań. Epifenomenem tego rodzaju (nie)wrażliwości są badania prowadzone przez środowisko badaczy skupionych wokół stowarzyszenia HoMER, nierzadko oparte na metodach analiz ilościowych, jak również wykorzystujące rozmaite sposoby wizualizacji danych, począwszy od tradycyjnych wykresów czy zestawień liczbowych, a skończywszy na metodach geomapowania lub zaskakujących infografikach.

Starałem się zaznaczyć, że – pomijając wyczuwalny neoficki entuzjazm prostego unaukowiania humanistyki – we wszystkich tych zabiegach istotny niepokój może wzbudzać czytelna orientacja na wykrywanie

jakichś inwariantnych mechanizmów, które rządzić miałyby procesami historycznymi. To przejście od diachronicznej kontyngencji na stronę synchronicznych ustaleń o naturze teoretycznej grozić może zasadniczym redukcjonizmem, przykrawającym historię na modłę *a priori* założonej hipotezy. Materia przeszłych „wydarzeń” – pełna zaskakujących następstw i nierówności – przetworzona zostaje na język abstrakcyjnych relacji, statycznych form oraz uniwersalnych praw. Celem jest wszak przewyciężenie koincydencji w imię przewidywalności, której osiągnięcie wpisane jest w horyzont naukowych dociekań. Historyczne przypadki stają się w tym układzie jedynie „wyrazem” ogólniejszych zasad (społecznych, kulturowych etc.). Kinofilia będzie tu zawsze podejrzana o nieprofesjonalne skupianie uwagi na tym, co nietypowe, nie dające się łatwo zredukować do roli elementu większej ahistorycznej całości.

Naturalnie perspektywa nowohistorycznego profesjonalizmu „porządnej nauki” wraz z jej antykinofilskim nastawieniem nie pozostaje całkowicie bez swoich racji. Kinofilia – szczególnie zaś jej odmiana spod znaku Henriego Langlois czy późniejszych rankingów „Sight & Sound” – wyrządziła wiele szkód badaniom historycznofilmowym i słusznie bywa obarczana winą za dominującą do dziś fiksję na „kamieniach milowych”, „arcydziełach”, „Wielkich Mężach” etc. O ile w przypadku karzejańskiej obojętności wydarzenia kinowej przeszłości redukowane są do funkcji „przykładów” działania ogólnych mechanizmów, o tyle z punktu widzenia historyków w rodzaju Maurice’a Bardèche’a i Roberta Brasillacha w historycznofilmowej układance znaleźć się mogą jedynie nieliczne filmy, które w ten lub inny sposób wpisują się w schemat opowieści o „ewolucji medium”. Mamy więc do czynienia z inną formułą instrumentalizacji, jaką jest historiograficzna fabularyzacja. Jej negatywne konsekwencje bodaj najlepiej widać na przykładzie wieloletniej marginalizacji wczesnego kina jako domeny form rzekomo niedorozwiniętych, niepełnych i nieciekawych, czekających na pionierów w rodzaju Griffitha, którzy sprawią, że medium „nauczy się opowiadać”.

W tym sensie jest to perspektywa nie tylko redukcjonistyczna, ale również dobitnie ekskluzywna, a więc oparta na wykluczaniu, oraz – co nie mniej ważne – prezentystyczna, częstokroć bezwiednie projektująca wstecz estetyczne normy, które dominują w – historycznym, geograficznym, kulturowym – *milieu* wytwarzania wiedzy historycznej. Kryjąca się tutaj teleologia możliwa jest do odnalezienia w rozmaitych opracowaniach, co starałem się pokazać na przykładzie zaskakująco nieudanej próby wcielenia w życie metodologicznych pomysłów „archeologii mediów”. W cyklu artykułów Mirosława Filiciaka i Alka Tarkowskiego wielobarwna przeszłość kina zostaje – znów – zredukowana, tym razem do roli rezerwuaru fenomenów zwiastujących nadejście nowych mediów

oraz kultury konwergencji. Również i tutaj naczelną zasadą staje się wykluczenie – tego, co nie pasuje – oraz uproszczenie. Deklarowana wrażliwość na heterogenię przegrywa z pokusą budowania atrakcyjnych analogii i genealogii.

Ostatecznie, jak pokazywałem, redukcjonizm zarzuca się również badaczom związanym z koncepcją „kina atrakcji”. Na przykład David Bordwell przypisuje Tomowi Gunningowi intencję tłumaczenia wszystkiego za pomocą jednej determinanty – kultury. Pobrzmiewa tu naturalnie obawa o sprowadzenie kina do roli ilustracji jakichś ogólnych procesów, na przykład związanych z formacją nowoczesności czy rzekomymi zmianami w ludzkim aparacie percepcyjnym. W zasadzie podobne zastrzeżenia przedstawiał Charles Musser, zarzucając „kinu atrakcji” nieczułość na fabularną integralność, możliwą do wytropienia w wielu filmach i pokazach przed 1908 rokiem. Obiekcje Mussera mają tu olbrzymie znaczenie, gdyż z tej perspektywy „kino atrakcji” – jak również ogólniej: historiografia spod znaku Gunninga, Gaudreaulta czy Craftona – musi obronić się przed zarzutem o dogmatyczne ujednocianie materii historycznej w imię politycznej potrzeby wytworzenia alternatywy dla kina klasycznego Hollywood.

Wydaje mi się jednak, że życzliwa i uważna lektura artykułów Gunninga wystarcza, aby oddalić podejrzenie o homogenizującą moc „kina atrakcji”. W końcowej części moich rozważań zwracałem uwagę, że on sam przeciwstawia się ujednocinaniu różnorodności dziewiętnastowiecznej popkultury i zaznacza, iż wczesne kino „nie może być [...] rozumiane po prostu jako egzotyczny, wykluczony Inny kina klasycznego”¹. Pewnie Musser przekonywałby, że pomimo deklaracji tak się właśnie dzieje, niemniej warto zwrócić uwagę na wyjściową intencję, jaką w przypadku obu badaczy – również Gaudreaulta – jest wsłuchiwanie się w zdumiewającą „obcość” i wielość wczesnokinowego języka.

Historiograficzna wrażliwość na „obcość” wczesnego kina powinna być natomiast rozumiana w świetle określonego kontekstu instytucjonalnego oraz intelektualnego klimatu, wzbogacającego tak zwaną historię idei o wymiar przypadkowości doświadczenia poszczególnych osób i grup, które te idee kolportują. Z tego właśnie względu tak istotne dla mnie było odnotowanie konstelacji osób oraz instytucji, którą można było zaobserwować w Nowym Jorku drugiej połowy lat 70. i początku lat 80. Archiwiści, filmowcy, akademicy i studenci skupieni wokół postaci takich jak Eileen Bowser, Annette Michelson i Jay Leyda stworzyli środowisko bardzo kinofilskie, a zarazem niezainteresowane analizami „kamieni

¹ T. Gunning, *Enigmas, Understanding and Further Questions: Early Cinema Research in Its second Decade Since Brighton*, „Persistence of Vision” 1991, nr 9, s. 6.

milowych". Kinofilia tego rodzaju była kinofilią alternatywną wobec tej reprezentowanej przez adeptów Henriego Langlois, wspólnoty „Cahiers du Cinéma” czy Andrew Sarrisa, którzy w ostatecznym rozrachunku celowali w selekcję filmów do kanonu. W doświadczeniu nowojorskim nie chodziło o tworzenie rankingów, ale o szczególnego rodzaju nastawienie, które można, jak sądzę, opisać za pomocą pojęcia hermeneutycznej życzliwości, jak również przy wsparciu poznawczej ciekawości (*curiositas*) wywołanej kontaktem ze zdumiewającą (w sensie Gunningowskiego użycia terminu *astonishment*) materią przeszłości.

Efektywny sprzeciw wobec rozmaitych teleologii oraz redukcjonizmu w historiografii filmowej możliwy jest właśnie dzięki tego rodzaju alternatywnej kinofilii. To właśnie ta wrażliwość umożliwiła rewaloryzację wczesnych filmów, w których specyfikę trzeba było się życzliwie wsłuchiwać. W tym kontekście możliwe było do pomyślenia także „kino atrakcji”, którego radykalna inność nie pasowała do obowiązujących schematów historiograficznej instrumentalizacji. Obcość ta wymusza intelektualną życzliwość, specyficzną formułę historiograficznej kurtuazji i respektu. W tym sensie wartość konceptu „kina atrakcji” nie polega na tym, iż odnaleźliśmy poręczną etykietę dla jakiegoś okresu filmowej praktyki. Bardziej sensownym rozwiązaniem jest potraktowanie tej idei jako ruchu inicjującego pracę tropienia historycznej heterogenii, widoczną w niektórych projektach z zakresu archeologii mediów, choćby u Siegfrieda Zielinskiego czy Erkkiego Huhtamo. Wpisujący się w ten trend oraz w intelektualne dziedzictwo Gunninga i Gaudreaulta archeologiczno-kinofilski takt wobec rozmaitego rodzaju kuriozów to chyba najsensowniejsza postawa, na jaką możemy sobie pozwolić, badając przeszłość kultury filmowej.

Na sam koniec należy wyraźnie powiedzieć, że rezygnacja z otwartego instrumentalizowania przeszłości nie musi być wcale znakiem teoretycznego infantylnizmu. Świadomość partykularności własnej pozycji enuncjatywnej nie uniemożliwia uznania cudzej jednostkowości. Nie wyklucza też zajęcia postawy, którą Danuta Szajnert – pisząc o literaturoznawczych sporach wokół interpretacji – afirmatywnie określa mianem „atencji”. Zwracając uwagę na etyczny wymiar tego typu taktownego nastawienia, gwarantującego ponadto wiarygodność interpretacji, Szajnert afirmatywnie cytuje Janusza Sławińskiego, który w swoim czasie podkreślał, jak istotna jest „zdolność do podtrzymywania jak długo się da stanu obcości przedmiotu (tekstu) względem tego, co dla interpretatora powszednie i swojskie”². Szajnert komentuje ten z ducha gadamerowski fragment słowami, z którymi zapewne zgodziliby się tacy kinofile jak

² Cyt. za: D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Łódź 2011, s. 430.

Gunning, Gaudreault czy Musser, jak również życzliwy hermeneuta w rodzaju Zielinskiego:

Akceptacja owego „stanu obcości” oznacza też, że nie wszystko musi być zrozumiane, czyli oswojone. Nie wszystko też musi poddawać się uniwersalizacji ani być jej *en force* podawane w myśl poglądu, że to, co (jedynie?) historyczne i (zaledwie?) lokalne, jest zawsze mniej interesujące od tego, co ponadczasowe i (jakoby) powszechne – z jednej strony – oraz natrętnej (programowej) aktualizacji, zakładającej konieczność sytuowania dzieł w jak najbardziej zaskakujących kontekstach i testowania ich atrakcyjności dla czytelnika współczesnego interpretatorowi – z drugiej³.

Ja również sądzę, że praca historyka kina – czy też ogólniej: badacza – nie powinna polegać na redukcjonistycznym oswojaniu obrazu przeszłości, jakkolwiek innowacyjna nie byłaby to redukcja. Przeciwnie, jak już wspominałem, o wiele bardziej wartościowym rozwiązaniem jest z atencją otworzyć się na obcość przedmiotu dociekań, czyli pozwolić wybrzmieć jego historycznej jednostkowości oraz wewnętrznym sprzecznościom i wsłuchać się w wielość sił, które go kształtują. Niezależnie od tego, czy mowa o kinie i jego historii, czy też o historii filmowej historiografii, jest to impuls, który wprawia w ruch myślenie.

Ostatecznie chciałbym też podkreślić, że pęknięcie w monolocie, które starałem się tu przedstawić, nie jest w żadnej mierze podziałem kończącym dyskusję. Dialektyczne napięcie między kinofilskim zaangażowaniem a naukowym dystansem powinno zachęcić do odkrywania kolejnych różnic. Tom Gunning mówi z innego miejsca niż Vivian Sobchack, Tadeusz Lubelski inaczej rozumie historię kina niż Tomasz Kłys, ja zaś inaczej widzę przyszłość badań nad tradycjami kina niż Łukasz Biskupski. Docieranie do wielości miejsc, z których przemawiają historycy i ujawnianie rozmaitych (geograficznych, kulturowych, politycznych, a także biograficznych) uwarunkowań ich partykularnej praktyki może nam wyjść jedynie na dobre. Oprócz pisania historii filmu piszmy też historie filmoznawców.

³ Tamże, s. 430.

Bibliografia

- Abel R., *History Can Work for You, You Know How to Use It*, „Cinema Journal” 2004, nr 44.
- Abriszewska P., *Stereotyp zwrotu, inflacja przełomów we współczesnej humanistyce*, [w:] „Zwroty” badawcze w humanistyce. Konteksty poznawcze, kulturowe i społeczno-instytucjonalne, red. J. Kowalewski, W. Piasek, Olsztyn 2010.
- Adamczak M., *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk 2010.
- Adamczak M., *Konstruuując Alfredów Hitchcocków*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68.
- Adamkiewicz S., *Banialuki Pana Sowy*, <https://histmag.org/Banialuki-Pana-Sowy/8713> (dostęp: 19.12.2019).
- Adorno T., *The Curious Realist*, „New German Critique” 1991, nr 54.
- Adorno T., Horkheimer M., *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994.
- Albera F., 1945: „trois intrigues de Georges Sadoul”, „Cinemas: Revue d'Études Cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies” 2011, nr 2–3.
- Allen R. C., *Contra Chaser Theory*, „Wide Angle” 1979, nr 1.
- Allen R. C., Gomery D., *Film History: Theory and Practice*, New York 1985.
- Alter N., *Screening Out Sound: Arnheim and Cinema's Silence*, [w:] *Arnheim for Film and Media Studies*, ed. S. Higgins, London 2010.
- Andrew D., *The Core and the Flow of Film Studies*, „Critical Inquiry” 2009, nr 4.
- Ankersmith F. R., *Historiografia i postmodernizm*, tłum. E. Domańska, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Ankersmith F. R., *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, tłum. E. Domańska, Kraków 2004.
- Audiences*, ed. I. Christie, Amsterdam 2012.
- Aufderheide P., *Documentary Film: A Very Short Introduction*, Oxford 2007.
- Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 2000.
- Bachmann-Medick D., *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012.
- Bardéche M., Brasillach R., Méliès, [w:] *Film: An Anthology. A Diverse Collection of Outstanding Writing on Variuos Aspects of the Film Published from 1923 to 1957*, ed. D. Talbot, New York 1959.
- Barnouw E., *Documentary: History of the Non-fiction Film*, New York 1993.
- Barthes R., *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000.
- Bazin A., *Ewolucja westernu*, [w:] tegoż, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963.
- Bazin A., *The Myth of Total Cinema*, [w:] tegoż, *What Is Cinema?* Berkeley 1967.
- Bednarek S., *Mnemosposy. Słowo wstępne*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2012, nr 1.
- Beebe R., *After Arnold: Narratives of the Posthuman Cinema*, [w:] *Meta-morphing. Visual Transformation and the Culture of Quick Change*, ed. V. Sobchack, Minneapolis 2000.
- Belton J., *American Cinema and Film History*, [w:] *Oxford Guide to Film Studies*, eds J. Hill, P. Church-Gibson, New York 1998.

- Betz M., *Little Books*, [w:] *Inventing Film Studies*, eds L. Grieveson, H. Wasson, London 2008.
- Biskupski Ł., *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 2013.
- Biskupski Ł., *Od ciekawostki do dyscypliny. Historia teorii badań nad wczesnym kinem*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68.
- Biskupski Ł., *Projekt materialistyczno-fantazmatycznej krytyki historii Polski*, „Przegląd Humanistyczny” 2012, nr 6.
- Biskupski Ł., *Przepędzić widmo X Muzy: kilka refleksji na temat kulturowej historii kina w kontekście polskim*, www.filmkulturaspolnocenstwo.pl/publicystyka/przepedzic-widmox-muzy-kilka-refleksji-na-temat-kulturowej-historii (dostęp: 1.06.2016).
- Bordwell D., *Film and the Historical Return*, <http://www.davidbordwell.net/essays/return.php> (dostęp: 19.12.2019).
- Bordwell D., *Historical Poetics of Cinema*, „The Cinematic Text: Methods and Approaches” 1989, nr 3.
- Bordwell D., *On the History of Film Style*, Cambridge 1997.
- Bordwell D., Thompson K., *Film History: An Introduction*, New York 1993.
- Bordwell D., Thompson K., *Toward Scientific Film History?* „Quarterly Review of Film Studies” 1988, nr 3.
- Bordwell D., Staiger J., Thompson K., *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York 1985.
- Bottomore S., *From the Factory Gate to the „Home Talent” Drama: An International Overview of Local Films in the Silent Era*, [w:] *The Lost World of Mitchell and Kenyon*, eds V. Toulmin, P. Russell, S. Popple, London 2004.
- Bottomore S., *Rediscovering Early Non-Fiction Film*, „Film History: An International Journal” 2001, nr 2.
- Bottomore S., *Shots in the Dark*, „Sight and Sound” 1988, nr 3.
- Bottomore S., *The Panicking Audience?: Early Cinema and the „Train Effect”*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 1999, nr 2.
- Bowser E., *Nietytułowany wywiad*, http://www.moma.org/pdfs/docs/learn/archives/transcript_bowser.pdf (dostęp: 19.12.2019).
- Bowser E., *The Brighton Project: An Introduction*, „Quarterly Review of Film Studies” 1979, nr 4.
- Bowser E., *The Transformation of Cinema 1907–1915*, New York 1990.
- Bratu Hansen M., *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny*, tłum. Ł. Biskupski i in., [w:] *Rekonfiguracje modernizmu*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.
- Brownlow K., *The Parade’s Gone By*, London 1968.
- Budzińska J., *Planimetria obrazu*, „Sensus Historiae” 2012, nr 1.
- Bukatman S., *Spectacle, Attractions and Visual Pleasure*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. W. Strauven, Amsterdam 2006.
- Burch N., *Life to Those Shadows*, Berkeley 1990.
- Carroll N., *Modernity and the Plactivity of Perception*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2001, nr 1.
- Carroll N., *Mystifying Movies*, New York 1988.
- Carroll N., *The Strange Case of Noël Carroll: A Conversation with the Controversial Philosopher*, „Senses of Cinema” 2001, nr 13.
- Cassirer E., *Esej o człowieku*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1977.
- de Certeau M., *L’operation historique*, [w:] tegoż, *L’Ecriture de l’histoire*, Paris 1975.
- Chakrabarty D., *Historie mniejszości, przeszłości podrzędne*, tłum. E. Domańska, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2.

- Cherchi Usai P., *Early Films in the Age of Content*, [w:] *A Companion to Early Cinema*, eds. A. Gaudreault, A. Dulac, S. Hidalgo, Chichester 2012.
- Chwalba A., *Recenzja dorobku naukowego doktora Jana Sowy*, <http://www.ck.gov.pl/images/PDF/Awanse/SowaJan/zal4.pdf> (dostęp: 6.05.2016).
- Cinema 1900–1906: An Analytical Study*, eds R. Holman, A. Gaudreault, Brussels 1982.
- Costa M., *Film Archives in Motion*, „Journal of Film Preservation” 2004, nr 12.
- Crafton D., *1895–1905: Problemy wczesnego kina*, tłum. P. Sitarski, [w:] *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie*, red. J. Rek, E. Ostrowska, Łódź 1998.
- Crafton D., *Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. W. Strauven, Amsterdam 2006.
- Czapliński P., *Recenzja rozprawy habilitacyjnej dra Jana Sowy „Fantomowe ciało króla”. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą oraz opinia na temat całościowego dorobku*, <http://www.ck.gov.pl/images/PDF/Awanse/SowaJan/zal5.pdf> (dostęp: 6.05.2016).
- Demby Ł., *Wrażenie realności*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, Kraków 1994.
- Deutelbaum M., *Structural Patterning in the Lumière Films*, [w:] *Film Before Griffith*, ed. J. Fell, Berkeley 1983.
- Domańska E., *Historia egzystencjalna*, Warszawa 2012.
- Domańska E., *Historiografia insurekcyjna*, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2.
- Domańska E., „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.
- Domańska E., Olsen B., *Wszyscy jesteśmy konstruktywistami*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, Olsztyn 2012.
- Doroba R., *Bliżej filmu*, Warszawa 1980.
- Dudziński P., *Czy wylać Bergmana z kąpiela*, <http://www.filmkulturaspolczenstwo.pl/blog/czy-wylac-bergmana-z-kapiela> (dostęp: 1.06.2016).
- Eisenstein S., *Montaż atrakcji*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, tłum. L. Hochberg, Warszawa 1959.
- Elsaesser T., *Discipline through Diegesis: The Rube Film between „Attractions” and „Narrative Integration”*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. W. Strauven, Amsterdam 2006.
- Elsaesser T., *Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archeology*, [w:] *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, eds T. Elsaesser, A. Barker, London 1990.
- Elsaesser T., *Is Nothing New? Turn-of-the-Century Epistemes in Film History*, [w:] *A Companion to Early Cinema*, eds A. Gaudreault, N. Dulac, S. Hidalgo, Chichester 2012.
- Elsaesser T., *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, tłum. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67–68.
- Elsaesser T., *The New Film History*, „Sight and Sound” 1986, nr 4.
- Encyclopedia of Early Cinema*, ed. R. Abel, London 2005.
- Fhanér S., *Słownik psychoanalizy*, tłum. J. Kubitski, Gdańsk 1996.
- Filiciak M., *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu*, Warszawa 2013.
- Filiciak M., Tarkowski A., *Archeologia przyszłości*, www.dwutygodnik.com/arttykul/1202-archeologia-przyszlosci.html (dostęp: 19.12.2019).
- Film Before Griffith*, ed. J. Fell, Berkeley 1983.
- Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.
- Fisher K., *Tracing the Tesseract of the Morph. A Conceptual Prehistory*, [w:] *Meta-morphing. Visual Transformation and the Culture of Quick Change*, ed. V. Sobchack, Minneapolis 2000.
- Fossati G., *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam 2007.
- Friedberg A., *Window Shopping*, London 1993.
- Friedberg A., *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, tłum. M. Pabiś-Orzeszyna, A. Rejniak-Majewska, Warszawa 2012.

- Fukuyama F., *Koniec historii*, tłum. T. Bieroń, M. Wichrowski, Kraków 2009.
- Gadamer H.-G., *Jezyk i rozumienie*, tłum. P. Dehnel, Warszawa 2003.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004.
- Gaudreault A., *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*, Urbana 2011.
- Gaudreault A., „*Les Vues cinématographiques*” selon Georges Méliès ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d’avoir tort (même si c’est surtout Deslandes qu’il faut lire et relire), [w:] Georges Méliès *L’illusionniste fin de siècle?*, éd. J. Malthête, M. Marie, Paris 1997.
- Gaudreault A., *Teatralność, narracyjność i trickowość. Oceniając kino Georges’a Méliès’a*, tłum. A. Melerowicz, [w:] *W cieniu braci Lumière. Europejscy historycy filmu o początkach kina*, red. M. Hendrykowska, Poznań 1995.
- Gaudreault A., *Temporality and Narrativity in Early Cinema, 1895–1908*, [w:] *Film Before Griffith*, ed. J. Fell, London 1983.
- Gaudreault A., Gauthier P., *Le Discours historique de Jacobs/Sadoul/Mitry canon de l’ „historiographie traditionnelle” du cinéma*, [w:] *The Film Canon*, eds G. Bursi, S. Venturini, Udine 2011.
- Gaudreault A., Gunning T., *Early Cinema as a Challenge to Film History*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. W. Strauven, Amsterdam 2006.
- Gauthier P., *L’histoire amateur et l’histoire universitaire: paradigmes de l’historiographie du cinéma*. „Cinemas: revue d’études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies” 2011, nr 2–3.
- Gauthier P., *The Brighton Congress and Traditional Film History as Founding Myths of the New Film History*, https://www.academia.edu/1795860/In_English_The_1978_Brighton_Congress_and_Traditional_Film_History_as_Founding_Myths_of_the_New_Film_History (dostęp: 19.12.2019).
- Godzic W., *Film i psychoanaliza: problem widza*, Kraków 1991.
- Gollus C., *At the Movies with Tom Gunning: An Interview with Chicago Film Historian*, „Tableau” 2010, nr 1.
- Gorky M., *Maxim Gorky on a Visit to The Kingdom of Shadows*, [w:] *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, eds R. Taylor, I. Christie, London 1988.
- Grau R., *Theatre of Science: A Volume of Progress and Achievement in the Motion Picture Industry*, New York 1914.
- Grierson J., *Dokumentalizm*, tłum. A. Kołodyński, [w:] *Europejskie manifesty kina*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2001.
- Grieverson L., Wasson H., *Inventing Film Studies: A Genealogy of Studying Cinema*, London 2008.
- Griffiths A., „Świat światu pokazujemy”: wczesne travelogi jako etnografia na ekranie, tłum. Ł. Biskupski, M. Pabiś-Orzeszyna, [w:] *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013.
- Gunning T., *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*, [w:] *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, eds L. Braudy, M. Cohen, Oxford 2009.
- Gunning T., *Attractions: How They Came into the World*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. W. Strauven, Amsterdam 2006.
- Gunning T., *Early American Film*, [w:] *The Oxford Guide to Film Studies*, eds J. Hill, P. Church-Gibson, Oxford 1998.
- Gunning T., *Enigmas, Understanding and Further Questions: Early Cinema Research in Its second Decade Since Brighton*, „Persistence of Vision” 1991, nr 9.
- Gunning T., *Przed filmem dokumentalnym. Wczesne filmy nonfiction i estetyka „widoku”*, tłum. J. Dąbrowski, [w:] *KINtop. Antologia wczesnego kina*, red. A. Dębski, M. Loiperdinger, Wrocław 2016.

- Gunning T., *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, „Wide Angle” 1986, nr 3–4.
- Gunning T., *The Cinema of Attractions, Early Film, Its Spectators and the Avant-Garde*, [w:] *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, eds T. Elsaesser, A. Barker, London 1990.
- Gwóźdź A., *Niemiecka myśl filmowa. Antologia 1: Niemcy do roku 1945. Republika Federalna Niemiec. Niemiecka Republika Demokratyczna*, Kielce 1992.
- Gwóźdź A., *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli parahistorie obrazu w ruchu*, [w:] *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.
- Harte T., *Fast Forward. The Aesthetics and Ideology of Speed in Russian Avant-Garde Culture, 1910–1930*, Wisconsin 2009.
- Havelock E., *Przedmowa do Platona*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2007.
- Helman A., Ostaszewski J., *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2007.
- Helman A., Pitrus A., *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008.
- Hendrykowska M., *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993.
- Hendrykowska M., *W cieniu braci Lumière. Europejscy historycy filmu o początkach kina*, Poznań 1995.
- Hendrykowski M., *1905–1915: czyli D. W. Griffith*, [w:] *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie*, red. J. Rek, E. Ostrowska, Łódź 1998.
- Higashi S., *Introduction. In Focus: Film History, or a Baedeker Guide to the Historical Turn*, „Cinema Journal” 2004, nr 44.
- Hučkova J., *Nieme kino dokumentalne*, [w:] *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.
- Huhtamo E., Parikka J., *Media Archeology. Approaches, Applications and Implications*, London 2011.
- Huyssen A., Rabinbach A., *New German Critique: The First Decade*, „New German Critique”, 2005, nr 95.
- Inventing Film Studies: A Genealogy of Studying Cinema*, eds L. Grieveson, H. Wasson, London 2008.
- Jacobs L., *The Rise of The American Film*, New York 1938.
- Jauss H. R., *Historia literatury jako prowokacja*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999.
- Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*, eds S. Keller, J. Paul, Amsterdam 2012.
- Johnston A., *The Great Goldwyn*, New York 1937.
- Kearney R., *On Stories*, London 2002.
- Keil Ch., *From Here to Modernity: Style, Historiography and Transitional Cinema*, [w:] *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*, eds Ch. Keil, Sh. Stemp, Berkeley 2004.
- Kino po kinie*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010.
- Klejsa K., *Kamera... akcja... Ale kto przed ekranem? O antologii Audiences Iana Christie*, „Panoptikum” 2012, nr 11.
- Klejsa K., Kłys T., Nurczyńska-Fidelska E., Sitarski P., *Kino bez tajemnic*, Warszawa 2009.
- Klenotic J. F., *The Place of Rhetoric in „New” Film Historiography: The Discourse of Corrective Revisionism*, „Film History” 1996, nr 6.
- Kłys T., *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999.
- Knight A., *The Liveliest Art*, New York 1959.
- Kognitywna teoria filmu*, red. J. Ostaszewski, Kraków 1999.
- Korczarowska-Różycka N., *Inne spojrzenie. Wyobrażenia historii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Jana Jakuba Kolskiego, Filipa Bajona i Anny Jadowskiej – studium przypadków*, Łódź 2013.

- Kracauer S., *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Gdańsk 2010.
- Kracauer S., *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1975.
- Krasnodębski Z., *Upadek idei postępu*, Warszawa 1999.
- Krzemień-Ojak S., *Nowy przewodnik po współczesnych naukach o kulturze*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2012, nr 2.
- Kuhn A., Westwell G., *Oxford Dictionary of Film Studies*, Oxford 2012.
- Kuhn T. S., *Raz jeszcze o paradygmatach*, [w:] tegoż, *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1985.
- Kuhn T. S., *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromięcka, Warszawa 1968.
- Lacasse G., *The Lecturer and the Attraction*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. W. Strauven, Amsterdam 2006.
- Lampedusa di G. T., *Gepard*, tłum. S. Kasprzysiak, Warszawa 2018.
- Leder A., *Paradoks a filozofia. Niesamoistość człowieka w Grecji archaicznej*, „Sztuka i Filozofia” 2003, nr 22.
- Lewicki B. W., Nurczyńska-Fidelska E., Stolarska B., *Wiesz, jak jest. Szkic monograficzny. Bolesław Włodzimierz Lewicki – Bibliografia*, Łódź 2012.
- Leyda J., *Toward a New Film History*, „Cinema Journal” 1974–1975, nr 2.
- Ligensa A., *Sensationalism and Early Cinema*, [w:] *A Companion to Early Cinema*, eds A. Gaudreault, N. Dulac, S. Hidalgo, Chichester 2012.
- Loiperdinger M., *Przyjazd pociągu Louisa Lumière’a. Między założycielski nowego medium*, tłum. E. Fiuk, [w:] *KINtop. Antologia wczesnego kina*, red. A. Dębski, M. Loiperdinger, Wrocław 2016.
- Lubelski T., *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.
- Lukov G., Ricci S., *The „Audience” Goes „Public”: Intertextuality, Genre and the Responsibilities of Film Literacy*, „On Film” 1984, nr 12.
- MacGowan K., *Behind the Screen*, New York 1965.
- MacKernan L., *Programming Victorian Cinema*, „Journal of Film Preservation” 1996, nr 53.
- Majewski T., *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Łódź 2011.
- Majewski T., *Historia filmu po liftingu*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 2.
- Majewski T., *Modernizmy i ich losy*, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.
- Major M., Nowak S., *Zapomnijcie o Bergmanie*, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/serwis-piracki/20130827/zapomnijcie-o-bergmanie> (dostęp: 19.12.2019).
- Maltby R., *How Can Cinema History Matter More*, <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/22/board-richard-maltby.html> (dostęp: 19.12.2019).
- Maltby R., *„Nobody Knows Everything”: Post-classical Historiographies and Consolidated Entertainment*, [w:] *Contemporary Hollywood Cinema*, eds S. Neale, M. Smith, London 1998.
- Maltby R., *On the Prospect of Writing Cinema History from Below*, „Tijdschrift voor Mediageschiedenis” 2006, nr 9.
- Marwick A., *Author’s Response to a Review by Alan Munslow [of Arthur Marwick, The New Nature of History: Knowledge, Evidence, Language, London 2001]*, „History in Focus” 2001, nr 2.
- Marwick A., *The New Nature of History: Knowledge, Evidence, Language*, London 2001.
- Mast G., *A Short History of The Movies*, Indianapolis 1981.
- McClellan T. Sh., *Digital Storytelling: The Narrative Power of Visual Effects in Film*, Cambridge 2007.

- Méliès G., *Kinematographic Views*, [w:] A. Gaudreault, *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*, Urbana 2011.
- Méliès G., *Widzenie kinematograficzne*, tłum. I. Dembiński, „Kultura Filmowa” 1970, nr 12.
- Meran Barsam R., *Nonfiction Film: A Critical History*, New York 1973.
- Metz Ch., *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Indiana 1986.
- Michelson A., *Film and the Radical Inspiration*, [w:] *Film Culture. An Anthology*, ed. P. Adams Sitney, London 1970.
- Mulvey L., Wollen P., *From Cinephilia to Film Studies*, [w:] *Inventing Film Studies*, eds L. Grierson, H. Wasson, London 2008.
- Munslow A., *Book Review: The New Nature of History: Knowledge, Evidence, Language*, „History in Focus” 2001, nr 2.
- Munslow A., *The Routledge Companion to Historical Studies*, New York 2006.
- Musser Ch., *A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. W. Strauven, Amsterdam 2006.
- Musser Ch., *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley 1991.
- Musser Ch., *Historiographic Method and the Study of Early Cinema*, „Cinema Journal” 2004, nr 44.
- Musser Ch., *Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. W. Strauven, Amsterdam 2006.
- Musser Ch., *The Early Cinema of Edwin S. Porter*, „The Cinema Journal” 1979, nr 19.
- Musser Ch., *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, Los Angeles 1990.
- Musser Ch., *The Travel Genre in 1903/1904*, [w:] *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. T. Elsaesser, London 1994.
- Musser Ch., *Thomas Edison Papers: A Guide to Motion Pictures Catalogues by American Producers and Distributors*, Washington DC 1985.
- Nacher A., *Negocjacje protokołu. Dlaczego warto kreślić odmienne historie mediów?*, [w:] *Granice kultury*, red. A. Gwóźdź, Katowice 2010.
- Ndalianis A., *Special Effects, Morphing Magic, and the 1990s Cinema of Attractions*, [w:] *Metamorphing. Visual Transformation and the Culture of Quick Change*, ed. V. Sobchack, Minneapolis 2000.
- Neale S., *Questions of Genre*, [w:] *Film Genre Reader III*, ed. B. K. Grant, Austin 2003.
- Nichols B., *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*, „Critical Inquiry” 2001, nr 27.
- Nietzsche F., *Niewczesne rozważania*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 1996.
- Novalis, *Chrześcijaństwo albo Europa*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830*, red. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995.
- Nurczyńska-Fidelska E., *Z dziejów Zakładu Mediów i Kultury Audiowizualnej (d. Zakładu Wiedzy o Filmie) Uniwersytetu Łódzkiego*, Łódź 2000.
- Nussbaum M., *Czytać, aby żyć*, tłum. A. Bielik-Robson, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2.
- Oleszczyk M., *David Wark Griffith: kino uczy się opowiadać*, [w:] *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009.
- Olsen B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013.
- Ostaszewski J., *David Bordwella kognitywna teoria filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 11.
- Ostrowska E., *Odkrywanie źródeł – współczesne reinterpretacje wczesnego kina*, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego. Teoria i praktyka*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Łódź 1995.
- Pamięć kina*, red. A. Gwóźdź, B. Kita, Katowice 2013.
- Pearson R., Uricchio W., *Reframing Culture: The Case of Vitagraph Quality Films*, Princeton 1998.

- Plaźewski J., *Historia filmu francuskiego 1895–2003*, Warszawa 2005.
- Polan D., *Scenes of Instruction. The Beginnings of the U.S. Study of Film*, Berkeley 2007.
- Polskie piśmiennictwo filmowe*, red. P. Zwierzchowski, B. Giza, Bydgoszcz 2013.
- Popple S., „Startling, Realistic, Pathetic”: *The Mitchell and Kenyon „Boer War” Films*, [w:] *The Lost World of Mitchell and Kenyon*, eds V. Toulmin, S. Popple, P. Russell, London 2004.
- Popple S., Kember J., *Early Cinema: From Factory Gate to Dream Factory*, London 2004.
- Punt M., *Parallel Histories. Early cinema and digital media*, „Convergence” 2000, nr 2.
- Ramsaye T., *A Million and One Nights*, New York 1926.
- Reinventing Film Studies*, eds Ch. Geldhill L. Williams, Stoke 2000.
- Rhode E., *A History of The Cinema From Its Origins to 1970*, New York 1976.
- Rorty R., *Wittgenstein i zwrot lingwistyczny*, tłum. D. Łukoszek, Ł. Wiśniewski, „Homo Communicativus” 2007, nr 1.
- Rotha P., *The Film Till Now*, London 1930.
- Rousseau J.-J., *Rozprawa o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi*, [w:] tegoż, *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*, tłum. H. Elzenberg, Warszawa 1956.
- Russell P., *Truth at 10 Frames per Second? Archiving Mitchell and Kenyon*, [w:] *The Lost World of Mitchell and Kenyon*, eds V. Toulmin, S. Popple, P. Russell, London 2004.
- Sadoul G., *Charlie Chaplin. jego filmy i jego czasy*, tłum. Z. Bienkowski, Warszawa 1955.
- Sadoul G., *French Film*, London 1953.
- Sadoul G., *Histoire du cinéma mondial*, Paris 1949.
- Sadoul G., *Histoire générale du cinéma: L’invention du cinéma 1832–1897*, Paris 1946.
- Salt B., *Film Style and Technology*, London 1983.
- Saryusz-Wolska M., *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009.
- Saryusz-Wolska M., *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011.
- Schlögel K., *W przestrzeni czas czytamy*, tłum. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009.
- Schnädelbach H., *Próba rehabilitacji animal rationale*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2001.
- Schnädelbach H., *Rozumieć coś, to rozumieć, jak to coś powstało*, [w:] tegoż, *Rozum i historia*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2001.
- Sedgwick J., Pafort-Overduin C., *Znajomość zachowań widowni na podstawie danych statystycznych: Londyn i Amsterdam w połowie lat 30. XX wieku*, tłum. A. Cybulski, M. Rawska, [w:] *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski, Łódź 2020.
- Sedgwick J., Pokorny M., *The Film Business in the United States and Britain during the 1930s*, „The Economic History Review” 2005, nr 1.
- Sicinski M., *Inventing Film Studies*, „International Journal of Communication” 2010, nr 4.
- Singer B., *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York 2001.
- Sitarski P., *Wideoklip – druga młodość kina*, [w:] *Język@Multimedia*, red. A. Dytman-Stasienko, J. Stasienko, Wrocław 2005.
- Sklar R., *Does Film History Need a Crisis*, „Cinema Journal” 2004, nr 44.
- Sklar R., *Oh! Althusser! Historiography and the Rise of Cinema Studies*, „Radical History Review” 1988, nr 41.
- Skwara A., *Medyczne rejestracje filmowe. Między dokumentem a intymnością*, [w:] *Kino po kinie*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010.
- Slide A., *Nitrate Won’t Wait: A History of Film Preservation in the United States*, London 2000.
- Sloterdijk P., *Gniew i czas*, tłum. A. Żychliński, Warszawa 2012.
- Smith P., *The Historian and Film*, Cambridge 1976.
- Sobchack V., *What is Film History?, or, the Riddle of the Sphinxes*, [w:] *Reinventing Film Studies*, eds Ch. Geldhill, L. Williams, Stoke 2000.

- Sowa J., *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011.
- Sowińska I., *Od poradników po narracje prowincjonalne*, „EKRAŃY” 2013, nr 5.
- Strauven W., *Introduction to an Attractive Concept*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. W. Strauven, Amsterdam 2006.
- Szajnert D., *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Łódź 2011.
- Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, Warszawa 2001.
- Thissen J., *Beyond the Nickelodeon: Cinemagoing, Everyday Life and Identity Politics*, [w:] *Audiences*, ed. I. Christie, Amsterdam 2012.
- Toeplitz J., *Historia sztuki filmowej. Tom I: 1895–1918*, Warszawa 1955.
- Tokarski J., *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1980.
- Tomasovic D., *The Hollywood Cobweb: New Laws of Attraction*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. W. Strauven, Amsterdam 2006.
- Topolski J., *Teoria wiedzy historycznej*, Poznań 1983.
- Topolski J., *Wprowadzenie do historii*, Poznań 2001.
- Toulet E., *Cinema at the Universal Exposition, Paris 1900*, „Persistence of Vision” 1991, nr 9.
- Toulmin S., *Kosmopolis. Ukryty projekt nowoczesności*, tłum. T. Zarębski, Wrocław 2005.
- Toulmin V., *Mitchell and Kenyon: A Successful Pioneering and „Traveled” Partnership of Production*, [w:] *The Lost World of Mitchell and Kenyon*, eds V. Toulmin, S. Popple, P. Russell, London 2004.
- Toulmin V., Loiperdinger M., *Is it You? Recognition, Representation and Response in Relation to the Local Film*, „Film History” 2005, nr 1.
- Trope A., *Footstool Film School*, [w:] *Inventing Film Studies*, eds L. Grieveson, H. Wasson, London 2008.
- Tsivian Y., *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, Chicago 1998.
- Uricchio W., *Storage, Simultaneity, and the Media Technologies of Modernity*, [w:] *Allegories of Communication: Intermedial Concerns from Cinema to the Digital*, eds J. Olsson, J. Fullerton, Eastleigh 2004.
- Uricchio W., *Ways of Seeing: The New Vision of Early Non-fiction Film*, [w:] *Uncharted Territory: Essays on Nonfiction Film*, eds D. Hertogs, N. de Klerk, Amsterdam 1997.
- Verhoeven D., *„New Cinema History” and the „Computational Turn”*, [w:] *Beyond Art, Beyond Humanities, Beyond Technology: A New Creativity, Proceedings of the World Congress of Communication and the Arts Conference*, University of Minho, Minho, Portugal 2012; https://kinomatics.com/wp-content/uploads/2013/10/Verhoeven_ComputationalTurn.pdf, s. 1 (dostęp: 19.12.2019).
- Wagner R., *Parsifal*, tłum. L. Popławski, Lwów 1906.
- Walton J. K., *Nowe spojrzenie na wczesną historię brytyjskiego kina – archiwum Mitchella i Kenyona*, tłum. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52.
- Wasson H., *Siegfried Kracauer's Secret Business: A German Émigré and American Institutions of Film (1941–1947)*, http://arthemis.nt2.ca/sites/arthemis.nt2.ca/files/Wasson,%20H.%20GeographyOfTheory_Kracauer.pdf (dostęp: 19.12.2019).
- Witek P., *Film w badaniach historycznych*, „Klio” 2012, nr 1.
- Witek P., *Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005.
- Witek P., Mazur M., Solska E., *Historia w kulturze współczesnej. Niekonwencjonalne podejścia do przeszłości*, Lublin 2011.
- Yangirov R., McKernan L., *Charles Aumont*, <http://www.victorian-cinema.net/aumont> (dostęp: 19.12.2019).
- Yumibee J., *Moving Color: Early Film, Mass Culture, Modernism*, New Brunswick 2012.

- Zaremba Ł., *Medioznawstwo, wersja beta*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4717-medioznawstwo-wersja-beta.html> (dostęp: 19.12.2019).
- Zeidler-Janiszewska A., *O łzw. zwrocie ikonycznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, „Dyskurs” 2006, nr 4.
- Zeidler-Janiszewska A., *Recenzja monografii habilitacyjnej „Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą” oraz pozostałego dorobku Jana Sowy po doktoracie*, <http://www.ck.gov.pl/images/PDF/Awane/SowaJan/zal3.pdf> (dostęp: 6.05.2016).
- Zielinski S., *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 2010.
- Zielinski S., *Audiovisions. Cinema and Television as Entr'actes in History*, Amsterdam 1999.
- Zwrot cyfrowy w humanistyce*, red. R. Bomba, A. Radomski, Lublin 2013.