

Thomas Elsaesser

(The University of Amsterdam)

Kinofilia albo pożytki z odczarowania

Znaczenie i pamięć pewnego słowa

Nie sposób pominąć faktu, że słowo *cinophile* (kinofil) angielszczyzna zapożyczyła z języka francuskiego. Oznacza ono człowieka emanującego czy to wyrafinowaniem, czy to pretensjonalnością, które kojarzymy z postawami lub modami importowanymi z Francji. Zarazem francuski przymiotnik *cinéphile* określa stan ducha i uczucie, które, chociaż uwiodły tylko garstkę wybrańców, wywarły dobroczynny wpływ na kulturę filmową w ogóle. Wreszcie słowo *cinophilia* (kinofilia) rezonuje nostalgią i oddaniem, tęsknotą za rzadkim pięknem i, przynajmniej w moim pokoleniu, konotuje nie tylko namiętne chodzenie do kina, lecz bez mała pewne ogólne podejście do życia. Słowo to weszło do języka angielskiego w latach sześćdziesiątych XX wieku i dzisiaj – przy całym migotliwym bogactwie znaczenia – mniej lub bardziej wiernie określa postawy trzech pokoleń miłośników kina. Już samo to sprawia, że trzeba odróżnić dwa lub trzy rodzaje kinofilii, które następują po sobie, ale też zachodzą na siebie, współlistnieją i ze sobą rywalizują. Kinofilia na przykład nie zawsze budziła ciepłe uczucia, lecz już kilkakrotnie wypadała z łask, jak choćby w upolitycznionych latach siedemdziesiątych XX wieku, kiedy epitet „kinofil” miał wydźwięk czysto pejoratywny, a nawet pogardliwy¹.

Kinofilia była kwestia sporną już w latach sześćdziesiątych, zwłaszcza w okresie kontrowersji między Andrew Sarrisem i Pauline Kael w sprawie teorii kina autorskiego, kiedy wyrażanie podziwu dla jakiejś zwariowanej hollywoodzkiej komedii romantycznej w takich kategoriach było jeszcze strasznie nieamerykańskie². Postawę taką wyszydzano jako podszytą kosmopolitycznym snobizmem; żartował z niej Woody Allen, czego świetnym przykładem jest słynna autoironiczna scena w *Annie Hall*, rozgrywająca się przed nowojorskim kinem Waverly³. Ale jednocześnie kinomani w najróżniejszym wieku i o rozmaitych upodobaniach uważali kinofilie za świadectwo wierności, a miano kinofila napełniało ich poczuciem godności i dumy. Kiedy w 1996 roku Susan Sontag ubolewała nad „upadkiem kina”, było jasne, że w istocie ma na myśli zmierzch kinofilii, czyli sposobu, w jaki nowojorczyacy oglądali filmy, a nie degradację tego, co oni oglądali i co proponowali im producenci i reżyserzy⁴. Żal wyrażany przez Sontag uwypuklił jedno ze źródłowych znamion kinofilii, a mianowicie przekonanie, że tę postawę wobec kina zawsze spowija nostalgia i inne retroaktywne formy świadomości,

przyjemność podszyta owym żalem, który na swój sposób ją wzmacnia. Kinofil zawsze był gotów poddać się poczuciu straty, żalowi po utraconym bogactwie zmysłowym i uczuciowym obrazu na taśmie celuloidowej i gotów podkreślać właśnie nieodwracalną przelotność przeżycia filmowego.

Dlaczego zatem kinofilia zrodziła się we Francji? Po części dlatego, że we Francji jako jednym z nielicznych krajów oprócz Stanów Zjednoczonych istnieje naprawdę ciągła kultura filmowa, i to taka, która nie oddziela kina głównego nurtu od kina artystycznego, dzięki czemu film łatwiej niż gdziekolwiek indziej w Europie staje się częścią życia powszedniego. Francja szczyci się przemysłem filmowym sięgającym początków filmu w 1895 roku, a od lat 20. XX wieku zawsze miała awangardę filmową i kluby miłośników kina artystycznego. W każdym pokoleniu pojawiali się wybitni filmowcy o renomie międzynarodowej, a więc bracia Lumière i Georges Méliès, Maurice Tourneur i Louis Feuillade, Abel Gance i Germaine Dulac, Jean Renoir i René Clair, Jean Cocteau i Julien Duvivier, Sacha Guitry i Robert Bresson, wreszcie Leos Carax, Luc Besson, Cathérine Breillat i Jean-Pierre Jeunet. Jednocześnie, w odróżnieniu od USA, francuska kultura filmowa zawsze była otwarta na kino innych krajów, w tym kino amerykańskie, dzięki czemu była zadziwiająco wolna od tego rodzaju szowinizmu, o który tak często oskarża się Francuzów⁵. Jeżeli status kina budził zasadnicze wątpliwości, jak na przykład w Niemczech, to we Francji wynikały one nie tyle z napięcia między sztuką i komercją lub kulturą wysoką i kulturą popularną, ile z napięcia między „pierwszą osobą liczby pojedynczej” prądów awangardowych (które popadały czasem w sekciarski kult życia wielkomięjskiego) i „pierwszą osobą liczby mnogiej” kina francuskiego w ogóle, czego przejawem była miłość do gwiazd, popularność gatunków takich jak *polars* (kino policyjne) i komedie, a także podskórny populizm robotniczy. Innymi słowy, francuska kultura publiczna zawsze – czy to w latach 20., czy w 80., czy to reprezentowana przez historyka sztuki Elie Faure, czy przez pisarza André Malraux, przez dziennikarza telewizyjnego Bernarda Pivotta czy przez Jacka Langa, ministra kultury z ramienia socjalistów – była przesiąknięta takim umiłowaniem kina, jakiego nie znajdzie się w kulturze publicznej innych krajów europejskich, i jakie bardzo rzadko się spotyka u tamtejszych polityków, pisarzy i luminary. Poszanowanie i znajomość kina były we Francji tak oczywiste, że nie wymagały podkreślenia, i bodaj właśnie dlatego, gdy po 1945 roku bywalcy paryskiej Cinémathèque przy rue d’Ulm przyjęli szczególnie entuzjastycznie kino amerykańskie, skupieni wokół „Cahiers du Cinéma” uczniowie André Bazina odczuli potrzebę ukucia słowa konotującego tę szczególnie namiętność, wiarę i wierność, które nadal kojarzy się ze słowem *cinéophile* w mowie potocznej.

Leksykalnie „kinofilia” to tyle co „umiłowanie kina”, a według dość suchej definicji Antoine’a de Baecque’a – „szczególny sposób oglądania filmów, dyskusowania o nich i następnie upowszechniania tego dyskursu”⁶. Oprócz przyjemności płynącej z oglądania filmów na dużym ekranie De Baecque rozsądnie uwzględnił element wspólnotowy tego przeżycia, a także potrzebę pisania o nim i nawracania

innych na wiarę w kino. Kinofilia, w którą ją zostałem wtajemniczony w Londynie około 1963 roku, obejmowała dandysowskie rytuały związane z „pójściem do kina”, czy to samotnym, czy też, rzadziej, w towarzystwie. Kinofilia oznaczała wyczuwanie na całą sytuację oglądania filmu, staranny wybór miejsca na widowni i poddanie się quasi-religijnemu uczuciu nerwowego oczekiwania, które wypełniało przestrzeń kina, jakkolwiek byłoby nędzne, śmieszne lub niechlujne, kiedy światła gasły i w ciemności z towarzyszeniem fanfar rozkwitał emblemat studia filmowego. Opowieści o Jeanie Douchet, który co wieczór siadywał skulony w pozycji płodowej w drugim rzędzie na widowni Cinémathèque Palais de Chailot, słyszałem zanim w 1967 roku przyjechałem na studia do Paryża i zobaczyłem go na własne oczy, ale pamiętam też kino Tolmer w Londynie, w którym w połowie lat 60. popołudnia i wieczory spędzali głównie bezdomni i pijacy przegnani z pobliskiego dworca Euston. Niemniej właśnie tam obejrzałem po raz pierwszy *Slightly Scarlet* Allana Dwana (USA 1955) i *Człowieka z przeszłością* Jacquesa Tourneura (USA 1947) – dwa filmy, które podówczas nie mogły się nie znaleźć na liście życzeń kinofila. Tak samo mieszane, ale ciągle żywe uczucia kojarzą mi się z kinem Brixton Classic w południowym Londynie, gdzie na widowni zasiadały takie typy, że nawet filmy fabularne pokazywano przy włączonym świetle a przejścia patrolowali ochroniarze z owczarkami niemieckimi. Uczyniwszy wszakże prowizoryczną osłonę i tarczę z „Guardiana”, właśnie w tym kinie obejrzałem westerny Anthony’ego Manna i Budda Boettichera – *Zakole rzeki* (reż. Anthony Mann, USA 1951), *Daleki kraj* (reż. Anthony Mann, USA 1954), *Szlachetnego T* (reż. Budd Boetticher, USA 1957), *Samotnego jeźdźcę* (reż. Budd Boetticher, USA 1959), *Porwaną przez Komanczów* (reż. Budd Boetticher, USA 1960) – o których wcześniej czytałem w „Cahiers du Cinéma” i w „Movie Magazine”, po czym oglądając je, czułem się większym szczęściarzem, niż gdybym zdobył bilety na finałowy koncert Promsów w Royal Albert Hall.

W przypadku Jonathana Rosenbauma, który dorastał jako wnuk właściciela kina na głębokim południu USA, czynnikami, które ukształtowały jego kinofilię było zarówno „miejsce filmu” w jego życiu, jak i „zmiana miejsc”, czyli przenosiny z Florencji w Alabamie do Nowego Jorku, Paryża i Londynu⁷, natomiast Adrian Martin, kinofil z Melbourne, zwrócił uwagę na „właściwą wszelkim formom kinofilii mniśią dyscyplinę, której przejawem jest polowanie na jakiś mało znany lub przegapiony film, który pojawi się o poranku na dalekim przedmieściu albo w środku nocy w telewizji”⁸. Nawiązanie do seansów nocnych w telewizji świadczy o tym, że Martin należy do drugiego pokolenia kinofilów, ponieważ w czasach, do których tu nawiązuję, w Wielkiej Brytanii nie było nocnej telewizji, a pomysł, aby oglądać filmy w telewizji, byłby uznany za bluźnierstwo.

Dyslokacje i opóźnienia

Kinofilia zatem, gdziekolwiek w świecie byłaby praktykowana, nigdy nie jest umiłowaniem kina *tout court*. W każdej chwili jest uwikłana w wielorakie zaszło-

ści, taką a nie inną wędrówkę na miejscu i w szerszej przestrzeni, rozwój w tym lub innym porządku czasowym, mniej lub bardziej opóźnionym. Dyslokacją źródłową była transatlantycka podróż kina hollywoodzkiego po II wojnie światowej do świeżo wyzwolonej Francji, gdzie publiczność entuzjastycznie przyjęła filmy niedostępne lub zakazane w czasach okupacji niemieckiej. We wczesnych latach 60. oddziaływanie transatlantyckie miało odwrotny kierunek i polegało na przepływie z Paryża do Nowego Jorku dyskursu na temat kina autorskiego, po czym w latach 70. znów Nowy Jork oddziałł na Europę, kiedy za pośrednictwem filmowców amerykańskich, a mianowicie Martina Scorsese, Paula Schradera, Woody'ego Allena i Francisa Coppoli, w Europie „ponownie odkryto” kino ich mistrzów, czyli Michaela Powella, Carla Dreyera, Ingmara Bergmana i Luchina Viscontiego. Oddziaływania intelektualne płynące z Paryża i z Nowego Jorku spotykały się i łączyły w Londynie, gdzie również rosły i przenikały się środowiska miłośników kina artystycznego, bywalców kin studyjnych, uniwersyteckich pism filmowych i intelektualistów z kręgu nowej lewicy, więc właśnie w tym trójkącie rozkwitła kinofilia anglofońska, krzewiona przez migrujących krytyków, wędrujące teorie, tłumaczone czasopisma, i karmiąca się rozwojem kina, który początkowo przebiegał według schematu „Europa-Hollywood-Europa”, po czym w latach 70. ogarnął Amerykę Łacińską, a w latach 80. również Australię.⁹

Jednocześnie w mniejszej, bardziej lokalnej skali kinofilia była początkowo – co już daliśmy do zrozumienia – zjawiskiem ograniczonym topograficznie, określonym przez konkretne kina, dzielnice i kawiarnie odwiedzane przez danego kinofila. Jeżeli *dochodziło* do dyslokacji, to w obrębie miasta, czy to Paryża, Londynu czy Nowego Jorku, a polegały one jedynie na podejmowanych w środku tygodnia *détournement* w stylu sytuacjonistów – na przykład w Londynie na wypadach do kina Everyman w Hampstead, Electric Cinema przy Portobello Road lub do National Film Theatre w Southbank. Takie mapy *détournements* można by wyrysować również dla Nowego Jorku, Monachium lub Mediolanu, ale poszczególne siedliska nigdzie nie były bardziej pryncypialne ideologicznie ani zajadłej bronione niż w Paryżu, gdzie pierwotni kinofile epoki powojennej podzielili między siebie miasto niczym gangi, które w okresie prohibicji podzieliły między siebie Chicago. Czy to kino MacMahon opodal Łuku Tryumfalnego, czy Studio des Ursulines w piątej dzielnicy, czy też La Pagode opodal Hotel des Invalides były siedliskami osobnych klanów czy plemion, zajadłe wrogich wobec pozostałych. Moje doświadczenia londyńskie z lat 1963-1967 były raczej doświadczeniami kinowego *flâneura* niż członka gangu, w następstwie czego samotniczy nawyk oglądania filmów zrodził w końcu potrzebę pisania o związanych z tym przeżyciach, a więc dzielenia się upodobaniami, niechęciami i przekonaniami z innymi, aby nadać przedmiotowi miłości byt intersubiektywny, co w końcu owocowało założeniem zespołowo redagowanych pism¹⁰.

Jakkolwiek byłoby to zjawisko samorzutne, niezamierzone, ukształtowane przez okoliczności i przypadki, do połowy lat 70. biegunem magnetycznym światowej kinofilii był Paryż, a jej wyraz intelektualny miał w sobie coś typowo fran-

cuskiego. Historia krytyków skupionych wokół „Cahiers du Cinéma” i ich roli w wydzwignięciu rzemieślników z Hollywood na piedestał artystów i „autorów” jest zbyt dobrze znana, aby ją powtarzać, więc na marginesie odnotuję jedynie jeszcze jeden typowo francuski rys. Skoro bowiem Claude Levi-Strauss w *Mysli nieoswojonej* narzędziem myślenia czyni pożywienie i skoro we Francji istnieje szacowna – rozwijająca się od Markiza de Sade’a do Pierre’a Klossowskiego – tradycja filozofowania „za pomocą” seksu, to chyba nie będzie przesadą twierdzenie, że w latach 50. kinofilskie jądro francuskiej krytyki filmowej uprawiało teologię i ontologię „za pomocą” Charltona Hestona, Fritza Langa i Alfreda Hitchcocka¹¹.

Jeden z powodów tego, że narodziny kinofilii są do dzisiaj zagadnieniem intrygującym, opiera się na wyżej wspomnianej trzeciej zaszczości. Oprócz dyslokacji związanych z miejscem, miastem i językiem, kinofilia zakłada rozmaite opóźnienia i zmiany porządków czasowych. Również tutaj niezbędne są odróżnienia. Przede wszystkim istotny jest „czas edypalny”, czyli porządek czasowy łączący i odróżniający ojcostwo od powtórzenia przez potomków. W kręgu „Cahiers du Cinéma” niemający ojca, ale edypalnie nieustraszony François Truffaut, aby przeciwstawić się „le cinéma de papa”, zaatakował André Bazina i Alfreda Hitchcocka (którego Bazin początkowo nie znosił). Pascalowski Eric Rohmer (z okresu *Mojej nocy u Maud*, Francja 1969) jako figury ojców „wybrał” maczystowskiego pragmatystę Howarda Hawksa i dandysowskiego homoseksualistę Friedricha Wilhelma Murnaua, natomiast o Jean-Luc Godardzie można powiedzieć, że początkowo asekurował się, uznając *zarówno* Roberta Rosselliniego, *jak i* Sama Fullera; *zarówno* Ingmara Bergmana, *jak i* Fritza Langa. Ale kinofilia łączy się również z inną, tak samo opóźnioną strukturą czasową – czasem dyskursu miłosnego, który Roland Barthes koniuguje następująco: „kochałem i już nie kocham”, „nie kocham, aby lepiej kochać, co kochałem”, a może nawet: „aby zasłużyć na twoją miłość, kocham tego, który nie kocha ciebie”. Odsyła to do trzeciego porządku czasu, który obejmuje czas edypalny i czas dyskursu kochanka, a mianowicie do rozwidlającego się triangulacyjnie czasu pożądania naśladowczego.

Jeżeli na londyńskie środowiska miłośników kina z lat 70. i początku lat 80. spojrzemy pod kątem przyjaźni osobistych, swoistości lokalnych i przelotnego rozkwitu pism finansowanych przez British Film Institute, zauważymy obecność wszystkich tych porządków czasowych. Zauważymy czas edypalny „odkrycia” Douglasa Sirka, gorących sporów w sprawie przewartościowania neorealizmu, rywalizacji między „Sight and Sound”, „Screen” i „Movie” o to, kto zawłaszczył Hitchcocka. Można twierdzić, że właśnie opóźniona, ale dzięki temu już świadoma wypędzenia z pierwotnego raju kinofilia była jedną z sił sprawczych szkoły myślenia, którą nazwano teorią ekranu (*Screen theory*)¹². Teoria ta zarazem zasłoniła, jak i utrwaliła fakt, że ambiwalencja w stosunku do Hollywood nie znikła, chociaż miłości do kina w teorii tej nadano nową nazwę podglądactwa, fetyszyzmu i skopofilii¹³. Te nowe nazwy miały zawstydząć i po 1975 roku już nic nie może zakryć bolesnej prawdy, że kinofilię wyciągnięto z jej kryjówki, z ciemności łona kinowej widowni, i obnażono jako źródło rozczarowania, że oglądana w ostrym

świecie dnia magia kina okazuje się grą regresywnych fantazji i wehikułem wielkiej ucieczki mężczyzn od różnicy płci. Czy te oddzielone od siebie połowy kiedykolwiek jeszcze się złączą? W kontekście tego momentu historycznego nie bez znaczenia jest fakt, że rzucone przez Laurę Mulvey wezwanie do wyrzeczenia się przyjemności wzrokowej na rzecz trzeźwej nieprzyjemności w pewnej mierze zawisło w próżni; a jednocześnie teoria feministyczna, która znalazła punkt zaczepienia w eseju Mulvey, z dobrym skutkiem eksploatuje tę dwuznaczność w sferach znacznie szerszych od świata kina.

Pożytki z odczarowania

Takie zatem były niektóre zwroty i nawroty kinofilii w okresie od 1960 do 1980 roku, od miłości podszytej wątpieniem i ambiwalencją przez ambiwalencję rodzącą rozczarowanie, aż po rozczarowanie, które domagało się manifestacji publicznej lub wymuszonego wyznania: „już nie kocham”. Ale rozczarowanie kinem hollywoodzkim w początkach lat 70. zamiast prowadzić do takiego wyznania, które co prawda składali niekiedy zawodowi krytycy, porzucając krytykę filmową dla jakiejś innej dyscypliny intelektualnej lub krytycznej, okazało się źródłem nowej refleksji uzasadniającej w łonie teorii kina autorskiego, i ta „negatywna” czy zaprzeczona kinofilia stała się jednym z momentów źródłowych angloamerykańskiej filmologii akademickiej. Zagadnienie tego, dlaczego ta negatywność okazała się tak płodna instytucjonalnie i intelektualnie, jest skomplikowane, ale odpowiedź bez wątpienia wiąże się ze zmianą porządków czasowych tkwiącą w samej naturze uczucia kinofilii, które, aby w ogóle istnieć, wymaga stale obecnej możliwości rozczarowania, a ono staje się z kolei kulturowo twórcze dopiero na gruncie rozpoznania rzeczywistego „odczarowania”, a nawet niesmaku czy obrzydzenia do siebie. A zatem pytanie, które powinien sobie zadać kinofil – a także krytyk kinofilii – brzmi: jakie są pożytki z odczarowania? Zadając je w ten sposób, nawiązuję oczywiście do tytułu książki Bruna Bettelheima *The Uses of Enchantment (Pożytki z oczarowania*)*, studium na temat baśni europejskiej i jej roli w kształtowaniu używanych przez dzieci i dorosłych sposobów opowiadania i nadawania sensu. Od Bettelheima zapożyczam ideę kina jako jednej z wielkich machin do opowiadania baśni, czy też jednej z wielkich „mitologii”, którą schyłek XIX wieku przekazał wiekowi XX i którą Ameryka, przejąwszy ją przedtem z Europy, dzieli się znowu (poczynając od lat 20. do dzisiaj) z Europą poprzez Hollywood, które, poczynając znow od lat 80., upowszechnia tę maszynę symboliczną również w pozostałych częściach świata.

Przekształcając Bettelheimowskie oczarowanie w „odczarowanie”, pragnę nawiązać również do innego wyrażenia francuskiego, a mianowicie *déception*, które wyraża uczucie ogarniające Proustowskiego narratora Marcela, ilekroć postrzega rozdziew między oczekiwaniami czy przewidywaniami a przeżywaną rzeczywistością. Uczucie to jest swoistym motywem przewodnim *W poszukiwaniu straconego czasu*, który określa rytm narracji, a sygnalizowany przez to uczucie zawo-

du rozdział między wyobrażeniem a rzeczywistością wzbudza w umyśle Marcela bogactwo skojarzeń. Można powiedzieć, że w powieści Prousta rozczarowanie i odczarowanie w żadnym razie nie są uczuciami negatywnymi, lecz bodźcami ożywiającyymi pamięć i wyobraźnię. Odczucie odstawania oczekiwań od rzeczywistości jest momentem konstytutywnym aktu semiotycznego, ponieważ postrzeżenie tej różnicy jest warunkiem pojawienia się jakiegokolwiek wglądu bądź uczucia. I czyż podobnie ukonstytuowany rozdział nie jest momentem twórczego odczarowania kinofilii? W czasach londyńskich przyjaźniłem się z pewnym Węgrem, który na nowy film Loseya, Premingera lub Aldricha czekał zawsze „pełen najgorszych obaw”. Ale oczekiwanie rozczarowania jest chyba czymś więcej niż mechanizmem obronnym. Odczarowanie jest formą konstytuowania własnej indywidualności, ponieważ chroni jaźń widza przed zatraceniem się we wszechogarniającej obfitości, samowystarczalności i obfitości tego, co tu i teraz, którą zwłaszcza klasyczne kino amerykańskie stara się wytworzyć. Z tego punktu widzenia nawet zdawkowe poczucie, że nowy film jakiegoś reżysera „jest słabszy od poprzedniego”, ma głębszy sens, ponieważ rozczarowanie ocala pamięć przed naporem teraźniejszości.

Twierdząc zatem, że odczarowanie jest jedną z determinant kinofilii i że było nią już w okresie tuż po II wojnie światowej. Odczarowanie jest rewersem kinofilii, ponieważ pozwala zrozumieć mroczną czy po prostu drugą stronę kinofilskiej świadomości dyslokacji i opóźnienia. Historycy teorii filmu zwykle oddzielają od siebie teorię kina autorskiego, kinofilii z lat 1950-1960 i zwrot strukturalistyczno-semiotyczny z lat 1960-1970. I rzeczywiście nurty te nieraz się z sobą ścierają. Jeżeli jednak uwzględniamy czasowość miłości i lęk przed możliwym rozczarowaniem, wtedy okazuje się, że Christian Metz i Roland Barthes są nie tylko ojcami założycielami filmologii (inspirowanej semiotyką), lecz również myślicielami, którzy zdefiniowali dwubiegunową więź uczuciową między filmologiem a jego przedmiotem w tym sensie, że owo „nie kocham już i wybieram innego, aby znowu nauczyć się kochać siebie”, jest ukrytym tętnem *zarówno* kinofilii, *jak i* jej pozornego przeciwieństwa – semiologii i psychosemiotyki. Odczarowanie i jego logika retrospektywnego przewartościowania sugeruje jeszcze inne odwrócenia, które mogą wyjaśniać, dlaczego dzisiaj nadal, czy też znowu dyskutujemy o kinofilii, podczas gdy właśnie wspomniany paradygmat teoretyczny – psychosemiotyka – który miał ją przewyciężyć, tak jak oświecenie przewyciężyło zabobony, utracił wiele z początkowego powabu.

Raymond Bellour, kinofil (niemal) od samego początku i jeden z twórców filmologii, jest również jednym z najbardziej przenikliwych znawców kinofilii. W eseju zatytułowanym – jakże by inaczej – *Nostalgies* wyznaje:

„Trzy i tylko trzy rzeczy kocham w ten sam sposób, a mianowicie mitologię grecką, wczesne pisma sióstr Brönte i kino amerykańskie. Te trzy światy, tak różne od siebie, mają tylko jedną wspólną cechę, która jest tak potężna, a mianowicie to, że są właśnie światami. Nazywając je światami mam na myśli to, że są pełnymi w sobie całościami, które w każdej chwili odpowiadają na każde pytanie o naturę,

funkcję i przeznaczenie danego uniwersum. To oczywiste w przypadku mitologii greckiej. Jej opowieści o bogach i bohaterach niczego nie tają, ani niebios, ani ziemi, ani uczuć. Ustanawiają ideę skończonego i nieskończonego porządku, w którym dziecko wyobraża sobie własne lęki i pragnienia [...] Od chwili wynalezienia kina istnieje nadzwyczajna odpowiedniość między kinem jako maszyną i kontynentem amerykańskim. W tym aparacie do przedstawiania rzeczywistości Ameryka rozpoznała od razu narzędzie niezbędne do wynajdywania siebie. Od razu uwierzyła w rzeczywistość kina”¹⁴.

Ameryka „od razu uwierzyła w rzeczywistość kina” – właśnie to uważam za szczególnie wnikliwy wgląd Belloura w kinofilię jako nieodwzajemnioną miłość i może nawet zazdrość, klucz chyba nie tylko do francuskiego urzeczenia w rozczarowaniu Hollywoodem. Albowiem właśnie zagadnienie wiary, *croyance*, dobrej wiary (i oczywiście jej doniosłego filozoficznie przeciwieństwa, złej wiary w sensie Jean-Paul Sartre’a) było w latach 70. głównym czynnikiem kształtującym zarówno filmologię francuską, jak i istotną część francuskiej praktyki filmowej. Odczarowanie kina przez francuskich kinofilów, którego wyrazicielem od 1969 roku stały się te same „Cahiers du Cinéma”, zrodziło program teoretyczno-krytyczny, który w Wielkiej Brytanii obowiązywał przez dekadę, a w Stanach Zjednoczonych przez prawie dwie. Rdzeniem tego programu była potrzeba okazania, że kino hollywoodzkie jest złem, ponieważ jest iluzjonistyczne. Oczywiście można naiwnie zapytać, czy kino może nie być iluzjonistyczne. Niemniej problem ten jawi się jako istotny tylko kinofilowi, ponieważ obejmuje kwestię wiary. Z punktu widzenia ateisty wiara nie ma znaczenia; biada natomiast agnostykowi, który został wychowany jako człowiek wierzący, ponieważ będzie musiał dowieść, że istnienie Boga jest logicznie niemożliwe.

Dzisiaj skłonny jestem sądzić, że tego rodzaju teologiczny dowód nieistnienia nieba – czyli kinofilii – był jednym z głównych tematów teorii ekranu. Jej radykalizm wydaje mi się zrozumiały właśnie jako owoc obsesyjnego krążenia wokół jednej jedynej kwestii, a mianowicie kwestii tego, w jaki sposób można zdezawuować to oszustwo, ów pozór rzeczywistości wytwarzany przez fałsz, którym jest kino amerykańskie, w jaki sposób można je zdekonstruować, dowieść, że jest tylko manipulacją ideologiczną, której bezpodstawność ontologiczną trzeba obnażyć – albo przeciwnie, przyjąć jako konieczną cenę nowoczesności. Trudno nie zgodzić się, że kino amerykańskie jest iluzjonistyczne i że warto zrozumieć, co znaczy „wiara w jego rzeczywistość”. Wiara w nią oznacza na przykład przyjemność czerpaną z faktu doświadczania magii, widzenia na własne oczy i słyszenia na własne uszy rzeczy, które umysł uważa za niemożliwe, doświadczanie niesamowitej siły kina jako rzeczywistości równoległej, zamieszkiwanej przez pojawiające się od stulecia nieśmiertelne widma, które są bardziej rzeczywiste od nas. Natomiast zupełnie czym innym jest utożsamianie tej iluzji czy też zawieszenia niewiary ze swego rodzaju snem i obstawanie przy tym, że musimy się obudzić z tego snu i wyzwolić spod jego uroku. Właśnie tak radykalne stanowisko zmuszeni byli zająć autorzy z kręgu „Screen”, a owo utożsamienie iluzyjności z oszukiwaniem jest teorią, któ-

ra, co prawda w coraz bardziej rozwodnionych wersjach, stanowczo zbyt długo karmi się studentów, aby mogło to wyjść na dobre filmologii.

A jakie niebywałe ożywienie, jakie subtelne wglądy i potężne energie intelektualne wyzwoliła początkowo upajająca teoria ekranu! Świadczy to o utajonym w odczarowaniu poczuciu szczęścia (według Belloura związanym głęboko z przezwyciężeniem dzieciństwa), które ogarnęło zarówno filmowców, jak i teoretyków filmu około 1975 roku, a więc paradoksalnie właśnie wtedy, gdy po wielkim zbliżeniu praktyki i teorii filmowej w okresie od *nouvelle vague* po wczesne dzieła Scorsese, Paula Schradera lub Monte Hellmana, zaczęły się one radykalnie rozchodzić. Warto pamiętać, że słynne artykuły Stephena Heatha i Laury Mulvey ukazały się w tym samym czasie, gdy na ekrany wchodziły *Szczyki* (reż. Steven Spielberg, USA 1975), *Egzorcysta* (reż. William Friedkin, USA 1974) i *Gwiezdne wojny* (reż. George Lucas 1975-1977) – filmy, które zamiast obnażać iluzyjność, nadały jej czwarty wymiar. Nowy hiperrealizm efektów specjalnych odesłał do lamusa kategorię iluzyjności, wytwarzając cyfrowe ontologie, których aporie filozoficzne i zagadki poznawczo-percepcyjne fascynują lub bawią nas do dzisiaj. Na nieszczęście dla niektórych z nas, filmologów, nastał czas, kiedy studenci woleli niedowierzać własnym oczom w kinie, niż wierzyć nauczycielom w salach wykładowych.

Kinofilia: ujęcie drugie

Być może właśnie zgodność lub niezgodność narzędzi teoretycznych filmologii z przeżywaniem filmów przez studentów (jako studentów i widzów) wymusza powrót do historii kinofilii, jeżeli chcemy zacząć szkicować możliwe kontury innej kinofilii, tej dzisiejszej. Jak bowiem już wskazywaliśmy, podczas gdy psychosemiotyka utraciła powab intelektualny, to kinofilia najwyraźniej święci tryumfalny powrót. Na zasadzie jeszcze jednej dyslokacji w czasie ta chwila ponownego tryumfu każe zrewidować historię kinofilii, ponieważ nie tylko wytycza podział, lecz zmusza retrospektywnie do wyraźnego odróżnienia kinofilii pierwszej generacji od kinofilii drugiej generacji. Niezbędne może się nawet okazać odróżnienie dwu rodzajów kinofilii drugiej generacji, tej, która utrzymując wyniosły dystans wobec filmologii akademickiej, zachowała wiarę w kino autorskie, wielki ekran i obraz na taśmie celuloidowej, i tej, która miłości do kina nadaje bardzo odmienne i niekonwencjonalne formy, przyswajając nowe technologie, takie jak DVD i Internet, zadzierzgając więzi międzyludzkie i budując wspólnotę doświadczeń za pośrednictwem transseksualnych odcinków *Star Trek* i innych form kłusownictwa tekstualnego. Rozkosze związane z kultową kinofilią fanów nie są umiejscowione ani w przestrzeni fizycznej, takiej jak miasto i jego kina, ani w „teatralnym” doświadczeniu zbiorowego transu, w którym w quasi-religijnej przestrzeni widowni pogrąża się publiczność podczas projekcji filmu.

Kinofilia, która dochowała wierności kinu autorskiemu, za co nagrodą jest rozkoszna świadomość obcowania z nowym talentem i przywilej opowiedzenia

innym o spotkaniu z geniuszem, nie wymaga tutaj szerokiego omówienia. Tego rodzaju kinofile w odróżnieniu od kinofili pierwszej generacji nie odkrywają dziś autorów w twórcach filmów hollywoodzkich klasy B, lecz znajdują ich wśród filmowców niezależnych, awangardowych, a także wśród filmowców należących do młodych kinematografii w rozmaitych zakątkach całego świata. Matecznikiem tego rodzaju kinofilii nie jest ani uniwersytet, ani kina komercyjne, lecz festiwale filmowe i muzea sztuki filmowej, tworzące coraz bardziej międzynarodową konstelację, którą kinofilski krytyk, dyrektor repertuarowy lub dystrybutor przemierza jako *flâneur*, poszukiwacz i odkrywca. W tym miejscu nie musimy wiele o tym mówić głównie dlatego, że naszym celem jest spenetrowanie styku i uchwycenie ukrytych zależności między kinofilią a filmologią akademicką. Ale ponadto niektórzy pionierzy kinofilii drugiej generacji – a mianowicie już wspomniani Jonathan Rosenbaum i Adrian Martin – sami i wspólnie z przyjaciółmi z Wiednia, Nowego Jorku, San Francisco i Paryża już opisali to nowe terytorium i ukazali zarys swojej namiętności w znakomitej, mającej się ukazywać cyklicznie antologii, swego rodzaju girlandzie rozpraw, w których objawiają się nowe sieci tej kinofilii, chociaż osnową pozostają geograficzne i temporalne triangulacje pożądania, które już zarysowaliśmy¹⁵.

Gorzej udokumentowana jest kinofilia postartystyczna i postteoretyczna, która przyswaja nowe technologie, krzewi się w Internecie i odkrywa swoją *jouissance* w zasadniczo nieskrywanym i nieskruszonym fetyszyzmie mistrzostwa technicznego wideo cyfrowego, cyfrowo zapisanego obrazu i dźwięku, a także związanych z nimi doznań dotykowych. Z punktu widzenia postronnego obserwatora, takiego jak ja, ta kinofilia ma trzy główne znamiona, które określeń zwięźle jako readaptację materialną, readaptację funkcjonalną i readaptację treściową (*remastering*, *repurposing*, *reframing*).

Readaptacja materialna (*remastering*) w sensie dosłownym odnosi się oczywiście do owego fetysza wyrafinowania technicznego przekazów cyfrowych. Skoro jednak idea *remasteringu* zakłada stosunki władzy, oznacza dążenie do zapanowania nad czymś, co nie podlegało naszej władzy, to, jak postaramy się dowieść w dalszym ciągu rozważań, wydaje się szczególnie trafnym odzwierciedleniem nowych form kinofilii. Zarazem *remastering* odsyła oczywiście do swojego dialektycznego przeciwieństwa, czyli możliwości fiaska, wyśliźnięcia się władzy z ręki tego, kto chce ją sprawować. I wreszcie *remastering* ma również sens przejmowania inicjatywy, przywłaszczania sobie środków postulowanego panowania innych nad naszymi uczuciami, nad naszą ekonomią libidinalną, przywłaszczania ich przez przejście obrazów, nadanie im znaczenia istotnego dla nas i naszej wspólnoty czy grupy. To, co w teorii kultury nazywa się „odczytaniem opozycyjnym” – niezgodnym z odczytaniem zamierzonym lub panującym – pojawia się w nowej kinofilii jako wysubtelnione, a nawet dialogowe oddziaływanie z przedmiotem i jego znaczeniem. W rzeczy samej kinofilię jako *remastering* można analizować jako wytwarzanie ostatecznego, bo „negocjowanego” odczytania w społeczeństwie konsumpcyjnym, a to w tej mierze, w jakiej na gruncie reżimu upowszechnio-

nego (czy „zamienionego w towar”) pożądaną znaczenie „zindywidualizowane” przez kinofila pokrywa się ze znaczeniem proponowanym przez panującą kulturę, potwierdzając, nie tylko że, jak zapewnia Foucault, „społeczeństwo nadzoru” dyscyplinuje za pomocą sterowania rozkoszą, lecz również że Internet, w którym krzewi się nowa kinofilia, jest – jak to się mówi – medium „wciągającym”, nie zaś medium „popychającym”¹⁶.

Jednym ze znamion medium wciągającego, kształtowanego przez akumulację jednostkowych decyzji użytkowników, jest wyjątkowa zdolność do readaptacji funkcjonalnej (*repurposingu*). Jak wiadomo, *repurposing* to wyrażenie specjalistyczne oznaczające transponowanie określonej treści na inne medium i nadawanie jednemu wytworowi różnych funkcji czy użytków. Obejmuje udostępnianie wersji reżyserskiej, wersji bonusowej na DVD z materiałami z planu lub z „dokumentami” na temat powstawiania dzieła, a także bardziej oczywiste działania marketingowe i handlowe przed premierą filmu, w trakcie wprowadzania go na ekrany i potem. Twórcy *Matrixa* (reż. Andy Wachowski, Larry Wachowski, USA 1998) lub *Władcy pierścieni* (reż. Peter Jackson, USA 2001-2003) już w trakcie pracy nad filmem dostosowali go do potrzeb gry komputerowej, zakładali strony internetowe, gdzie umieszczano materiały tłumaczące „filozofię” fabuły i bohaterów, a także komentarze na temat ukrytego znaczenia rekwizytów, imion bohaterów i miejsc akcji. W ten sposób film zjawia się w kontekście związanych z nim dyskursów, które z kolei rodzą nowe dyskursy. Krytyk – kinofil, doradca konsumenta, szafarz norm kulturowych lub fan – staje się częścią dzieła. Taką wszechwiedzącą, wyrafinowaną, specjalistyczną i z góry gotową kinofilię niełatwo sobie przyswoić i w jej przypadku trudniej zlokalizować to, co nazwalibyśmy rozziwem semiotycznym, który umożliwia bądź nieoczekiwane odkrycie czy wstrząs objawienia, bądź też grę oczekiwania i rozczarowania, które uważamy za część kinofilii pierwszego cyklu lub nawet kinofilii *tout court*.

To wszakże może być tylko zblazowany pogląd mocno przestarzałego kinofila pierwszego cyklu, który nie potrafi „zapanować” nad odczarowaniem. Albowiem w przypadku kinofilii cyfrowej lub internetowej w grę wchodzi również readaptacja dotycząca schematu pojęciowego, schematu uczuciowego i schematu czasowego (*reframing*). Te akty wybierania odpowiednich układów odniesienia są z pewnością bardziej skomplikowane niż wybranie miejsca na widowni zapewniającego najlepszy ogląd filmu pokazywanego na ekranie i wymagają panowania nad różnego rodzaju jednoczesnością, różnymi porządkami czasowymi. Najbardziej uderzającą cechą nowej kinofilii jest mobilność i plastyczność jej przedmiotów, niestabilność obrazów puszczonych w obieg, ich podatność na adaptowanie nawet pod względem form i kształtów, zmienność ich znaczenia. Ale i *reframing* w wymiarze czasu, ponieważ nowy kinofil musi wiedzieć, jak czerpać przyjemność (ale i ocalić własne poczucie tożsamości przed anachronizmami generowanymi przez całkowitą dostępność, czyli fakt, że cała historia kina jest dziś obecna tu i teraz). Wyrażenia takie, jak „film kultowy” lub „klasyk” wyłoniły się właśnie z poszukiwania sposobów radzenia sobie z odczuwaniem jednocześnie oddalenia

i bliskości w obliczu ustawicznie przywoływanej przeszłości. I jakie znaczenie ma to, że przedmiot miłości nie jest już doświadczeniem niematerialnym, spotkaniem wyjętym ukradkiem spod tyranii nieodwracalnego czasu, lecz może być dotykany i przetwarzany fizycznie, przechowywany i kolekcjonowany w formie taśmy wideo lub płyty kompaktowej? Czy film staje się dzięki temu doświadczeniem bardziej zmysłowym lub namacalnym? Pod tym względem, podobnie jak w istocie pod kilkoma innymi, nowa kinofilia staje przed tymi samymi dylematami co stara. Jak opanować wzruszenie, że jesteśmy tak blisko, „ogień namiętności”, jak znaleźć właściwą miarę, odpowiednie parametry przestrzenne rozkoszy, lecz również rytuałów kinofilii, tak aby można się było nimi dzielić, komunikować je, ujmować w słowa i obracać w dyskurs? Wszystkie te formy *reframingu* rodzą wszakże jeszcze inne napięcia jako sprzeczne z panującą obecnie estetyką ruchomego obrazu, która dąży właśnie do „rozformowania” obrazu, nie zaś jedynie do zmiany formatu klasycznego prostokąta sceny, okna lub malowidła. Mam tu na myśli upodobanie współczesnej kultury medialnej do skrajnego zbliżenia, rozedrganego ruchu, przenikania lub panoramy i w ogóle do obrazu bezkresnego, pozbawionego horyzontu. Czy to jako uwarstwiony palimpsest, czy też jako immersyjne akwarium z egzotycznymi rybami obraz współczesny nie zachęca do skupionego spojrzenia. Zamiast tego stara się zasugerować bliższy kontakt, namacalne zanurzenie się w obraz, jak gdyby dotykanie go okiem i uchem. To wielka różnica w stosunku do złotej epoki *mise-en-scène*, kiedy kinofile pierwszej generacji za kamień probierczy wartości uważali sztukę komponowania lub subtelnego rekonponowania obrazu na modłę filmowców takich jak Jean Renoir, Vincente Minnelli lub Nicholas Ray.

Kinofilia pierwszego cyklu utożsamiała się zatem z warunkami istnienia jej przedmiotu, z wyjątkowością chwili i osobliwością uświęconej przestrzeni, ponieważ ceniła film niemal tak samo za trud, którego wymagało złapanie go, zanim zszedł z ekranów, lub potem na jednodniowej retrospektywie, jak za duchowe objawienie, czystą przyjemność estetyczną czy cielesne zaangażowanie, które film obiecywał podczas takiego wyjątkowego pokazu. Z wszystkich tych powodów kinofilia drugiego cyklu wydaje się postawą bardziej skomplikowaną i związaną z jeszcze bardziej ambiwalentnym stanem umysłu i ciała. W odróżnieniu od „trwożnego oczekiwania” (cykl pierwszy) wrażliwość związana z kinofilią drugiego cyklu trzeba opisać jako „przykry lub nawet rozpaczliwy” przymus przebywania w nieliniowym i nieukierunkowanym stanie napięcia wywołanego koniecznością przyswajania „za dużo lub nawet wszystkiego na raz”, napięcia związanego nie tyle z groźbą przeoczenia wyjątkowej chwili, ile z koniecznością radzenia sobie z jej przeciwnieństwem, a mianowicie przepływem, który nie zakłada momentów uprzywilejowanego ujęcia, a mimo to chce darzyć ową samoobecnością, którą miłość obiecuje i czasem urzeczywistnia. Kinofilia cyklu drugiego jest zatem boleśnie świadoma paradoksu, który kinofilia cyklu pierwszego przeżywała w praktyce, lecz z którym nigdy ostatecznie się nie zmierzyła. Mam na myśli to, że przywiązanie do wyjątkowej chwili i szczególnego miejsca – krótko mówiąc, poszukiwanie pełni, otulenia i zamknięcia – jest (jak usilnie dowodzi psychoanaliza) gonitwą

za czasem utraconym i tym samym przyznaniem, że wyjątkowa chwila podlega reżimowi powtórzenia, ponownego ujęcia, reżimowi tego, co iteracyjne, przymusowo seryjne, fetyszystyczne, fragmentaryczne i ułamkowe. Pokrewny paradoks wyraził Nietzsche w *Tako rzecze Zaratustra* stwierdzając, że *doch alle Lust will Ewigkeit* („rozkosz za wiecznym życiem lka”), co znaczy, że rozkosz musi się mierzyć ze śmiertelnością, bez końca powtarzając daremną próbę jej przewyciężenia.

Spojrzenie wstecz na kinofilie cyklu pierwszego przez pryzmat kinofilii cyklu drugiego zdradza ponownie z wielką oczywistością, jak trwożna była ta miłość, i to nie tylko dlatego, że przywiązaliśmy się do jedności czasu i miejsca, podczas gdy rozwój technologiczny filmu i przemiany demograficzne unicestwiły te iluzjony, które były azylami, gdzie zakochani w filmie przeżywali swoje tęsknoty. Ta miłość była trwożna, ponieważ była miłością zapóźnioną i wypierającą. W latach 60. nad filmy współczesne wynosiliśmy kino hollywoodzkie z lat czterdziestych, kultywując mit złotej epoki, którą niektórzy kinofile przenieśli potem właśnie w lata sześćdziesiąte, a nasza miłość była trwożna również dlatego, że pełnię mogła osiągnąć tylko dzięki refleksyjności pisma, dzięki temu dystansowaniu się, które niby ma zbliżać. Dzisiaj sądzę, że był to kinofilski odpowiednik tego rodzaju autotematyzmu *czy mise-en-abyme*, jaki pojawia się we wczesnych filmach Godarda, chociażby w scenie w kinie w *Karabinierach* (Francja 1963), w której Michel-Ange próbuje „wejść” w film, co kończy się rozdarciem ekranu. Pisanie o filmach było również próbą zatrzymania obrazu filmowego, który już znikł. Goła ceglana ściana, która w filmie Godarda wyziera spod rozdartego ekranu, jest równie dobrą metaforą odczarowania, o którym mówimy, jak każda inna. Ale kinofilia cyklu drugiego już nie wiąże się nawet z owym czysto fizycznym stosunkiem „pójścia do kina”, który dobitnie uzmysławia film tak dekonstrukcyjny, destrukcyjny i obrazoburczy jak *Karabinierzy*. Dzisiaj z jednej strony my wiemy zbyt wiele o filmach, ich mechanizmach tekstowych, ich statusie towarowym, roli w gospodarce kulturalnej i ekonomii doświadczenia, z drugiej zaś – co równie, jeżeli nie bardziej istotne – kino wie zbyt wiele o nas, widzach, użytkownikach, konsumentach. Innymi słowy, kino jest medium „popychającym”, które udaje medium „wciągające”, starając się krzycząc kinofilie jako najlepszą dla niego postawę widza, wobec czego, mówiąc za Dominikiem Pettmanem, „wtyczka” stała się dzisiaj obustronna¹⁷.

Twierdzimy zatem, że kinofilia cyklu pierwszego jest dyskursem osnutym wokół miłości, obejmującym wszystkie wewnętrznie sprzeczne, narcystyczne, altruistyczne, komunikacyjne i autystyczne postawy zaszczepiane nam przez te emocje czy ten stan umysłu. Teorie filmowe wychodzące od analizy pierwotnej kinofilii miały charakter dekonstrukcyjny, polegały na wyodrębnianiu dwóch głównych jej składników, a mianowicie albo upolitycznionej rozkoszy, albo podświadomego pożądania. W tamtym czasie było to z pewnością ważne zadanie, ale jego wykonanie nie mogło zbliżyć rozdarcia kinofilii. Bo czy można być świadomym politycznie i stać się znów niewinnym? Albo czy można zrekonstruować to, co w ostatecznym rachunku wspólne kinofilii cyklu pierwszego i kinofilii cyklu

drugiego, i nadal respektować dzielące je różnice? Dlatego nie będę próbował scalać kinofilii na gruncie analizy czy też rozkoszy, czy też pożądania, lecz odwołam się w zamian do pojęcia pamięci, chociaż jest nie mniej sporne od tamtych dwóch. Twierdzę zatem, że najistotniejszym warunkiem kinofilii – w każdej formie – jest kryzys pamięci, przede wszystkim pamięci filmowej, ale i samej idei pamięci w nowoczesnym sensie, a więc jako wspomnienia uwarunkowanego przez technikę utrwalania, przechowywania i przywoływania. Otóż niemożliwość doświadczania w teraźniejszości i konieczność uświadamiania sobie stale różnych porządków czasowych, co, jak dowodziliśmy, należy do natury kinofilii, jest już ogólnym stanem kulturowym. Ze względu na naszą mobilność staliśmy się „turystami” życia; żeby utwierdzić się w przekonaniu, że to „my, tutaj, teraz”, włączamy przenośną kamerę lub uruchamiamy swego rodzaju kamerę w umyśle. Nasze doświadczenie teraźniejszości jest od razu pamięcią (w medium), a pamięć jest utrwaloną próbą odczucia samoobecności, wobec czego doświadczamy po to, aby zapamiętać, a zapamiętujemy po to, aby mieć jaźń. W ten sposób kinofil drugiego cyklu zdobywa nową rolę – a może nawet nowy status kulturowy – zbieracza i archiwisty nie tylko przelotnych przeżyć filmowych, lecz również tak samo przelotnych doświadczeń siebie.

Odsunąwszy na bok kwestię praw autorskich i uczciwości, zauważmy, że nowa kinofilia ściągania plików, wymieniania się nimi, samplowania, przemontowywania i przebudowy fabuły, zmiany bohaterów i gatunku odmienia oblicze tej trwoźnej miłości utraty i pełni. Dzięki manipulacjom tekstowym, a także dzięki możliwości zmiany medium i formatu przechowywania dzisiejsza technika pozwala kinofilom odtwarzać świadomość wyjątkowości, jednostkowości miejsca, okazji i chwili, która jest fundamentem wszystkich form kinofilii, nawet jeżeli podlega tyrani powtórzenia. Ta praca utrwalania i odtwarzania – jak każda praca odwołująca się do pamięci i archiwum – ma charakter fragmentaryczny i wielorako fetyszystyczny. Lecz również fragmentaryczność ma tu szczególne znaczenie. Każdy film jest nie tylko fragmentem ogółu ruchomych obrazów, który zawsze wykracza poza granice naszego ujmowania, poznania, a nawet miłości, lecz również – niezależnie od tego, w jakiej formie go oglądamy czy przeżywamy – jest tylko fragmentem pod względem przedstawieniowym, tylko częścią, pewnym aspektem, tylko jednym złożonym stanem z owej potencjalnie nieograniczonej wielości stanów złożonych, w których obrazy naszego dziedzictwa filmowego cyrkulują w kulturze. Oto *miłość, która nigdy nie kłamie* (kinofilia jako umiłowanie oryginału, autentyczności, czasu deiktycznego, w którym każde wyświetlenie filmu jest wydarzeniem wyjątkowym), rywalizuje z *miłością, która nigdy nie umiera*, czyli kinofilią, która karmi się tęsknotą i powtórzeniem, która odżywa dziś w postawach „fanów kina” i jako kult „klasyków”, która wymaga kopii wideo, a dziś płyty DVD lub ściągniętego pliku komputerowego. Chociaż taka miłość fetyszuje techniczną performatywność przetwarzanych cyfrowo obrazów i dźwięków, to jednocześnie nadaje nowy blask i szlachetność temu, co już uchodziło za rupiecie. W ten sposób nowa kinofilia zamienia bezkresne archiwum naszej pamięci medialnej, w tym również najbardziej nędzne strzępki, dawno zapomniane filmy

lub programy, w potencjalnie atrakcyjne i wartościowe klipy, dodatki, bonusy, dowodząc tym samym, że kinofilia jest nie tylko trwożną miłością, lecz że zawsze może zamienić się w zaspokojoną perwersję. I jako takie te nowe formy oczarowania skrywają w sobie i niechybnie wyjawiają nowe momenty oczarowania, ponowne pęknięcie, które jest czymś w rodzaju awarii sieci, zerwania połączenia lub zablokowania serwera. Inaczej mówiąc, kinofilia przeszła reinkarnację przez odcieleśnienie się. I co istotne, zarazem wyzbyła się charakteru francuskiego, a właściwie przeniosła go (skoro tkwi niezatarcie w samej nazwie) w nową otologię wiary, zawieszenia niewiary i pamięci, znowu zapewne wbrew woli „garstki wybrańców”, i znowu, miejmy nadzieję, z pożytkiem dla wielu.

Tłumaczenie: Michał Szczubiałka

Przypisy

- ¹ Echa tego sarkazmu i nagany pobrzmiwają w poświęconym kinofilii eseju pióra Paula Willemena. Zob. *Through the Glass Darkly: Cinephilia Reconsidered*, [w:] *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*, pod red. P. Willemena, Indianapolis 1994, s. 223-257.
- ² W sprawie kontrowersji między Sarrisem i Kael zob. A. Sarris, *Notes on the Auteur Theory in 1962*, „Film Culture”, vol. 27 (1962-1963), s. 1-8; P. Kael, *Circles and Squares*. „Film Comment”, vol. 16, nr 3 (wiosna 1963), s. 12-26. Stanowisko Sarrisa wynikało po części z jego biografii; w tej sprawie zob. http://www.dga.org/news/v25_6/feat_sarris_schickel.php3.
- ³ *Annie Hall* (reż. Woody Allen, USA 1977): „W zeszły wtorek widzieliśmy ten film Felliniego. Słaby, jak na niego. Brak mu spójnej struktury. Rozumiesz, jakby nie był pewny, co właściwie chce powiedzieć. No, zawsze czułem, że on jest reżyserem zasadniczo... zasadniczo formalnym. Jasne, *La strada* jest wielka. Wielka głównie przez to, jak używa metafory negatywnej. Ale prosty, spójny rdzeń... [...] Tak samo jak w *Giulietcie i duchach* czy *Satyriconie*, on tu strasznie sobie *bas*. Rozumiesz, naprawdę. To jeden z najbardziej rozhasanych reżyserów. Naprawdę...”
- ⁴ S. Sontag, *The Decay of Cinema*, „The New York Times”, 25 lutego 1996.
- ⁵ Po wizycie w Nowym Jorku w 1947 roku Jean-Paul Sartre wrócił do Paryża pełen podziwu dla miast i filmów amerykańskich, w tym zwłaszcza dla *Obywatela Kane’a* Orsona Wellesa (USA 1941). Zob. *Situations IV: Portraits*, Paris 1964, s. 34-35.
- ⁶ A. de Baecque, *La Cinéphilie: Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris 2003.
- ⁷ J. Rosenbaum, *Moving Places: A Life at the Movies*, New York 1980, s. 19-35.
- ⁸ A. Martin, *No Flowers for the Cinephile: The Fates of Cultural Populism 1960-1968*, [w:] *Island in the Stream: Myths of Place in Australian Cinema*, pod red. P. Fossa, Sydney 1988, s. 128.
- ⁹ W sprawie kinofilii latynoamerykańskiej, oprócz powieści Manuela Puiga *Pocatunek kobiety-pajaka*, zob. G. Perez, *The Material Ghost: Films and Their Medium*, Baltimore 2000.
- ¹⁰ Byłem redaktorem naczelnym dwu tego rodzaju środowiskowych pism kinofilskich, a mianowicie „The Brighton Film Review” (1968-1971) i „Monogram” (1971-1975).
- ¹¹ „Charlton Heston jest aksjomatem. Sam ustanawia tragedię, a jego obecność w jakimkolwiek filmie stwarza piękno. Okiełznana przemoc złowieszczą lśniących oczu, orli profil, wysoki łuk brwi, wystające kości policzkowe, gorzka i surowa linia ust, bajecznie mocarny tors – oto co ma i czego najgorszy reżyser nie jest w stanie popsuć” – Michel Mourlet, Cyt za: R. Roud, *The French Line*, „Sight and Sound”, jesień 1960. W sprawie Langa zob. L. Moulet, *Fritz Lang*, Paris 1963; *Fritz Lang*, pod red. A. Eibela, Paris 1964. W sprawie Hitchcocka zob. E. Rohmer, C. Chabrol, *Hitchcock*, Paris 1957; F. Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris 1966; J. Douchet, *Alfred Hitchcock*, Paris 1967.
- ¹² Dobry wykład teorii ekranu można znaleźć we wprowadzeniach i rozprawach zebranych w antologii pod redakcją Phila Rosena *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York 1986.

- ¹³ S. Heath, *Narrative Space*, „Screen”, vol. 17, nr 3 (1976), s. 19-75; L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, „Screen”, vol. 16, nr 3 (1975), s. 6-18 (tłum. pol. J. Mach, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, [w:] L. Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, pod red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków, Warszawa 2010).
- * Przekład polski studium Bettelheima ukazał się pod tytułem *Cudowne i pożyteczne*, tłum. D. Danek, Warszawa 1985. (Przyp. tłum.)
- ¹⁴ R. Bellour, *Nostalgies*, w *Autrement: Europe-Hollywood et Retour*, vol. 79 (1976), s. 19-75. (*Il y a trois choses, et trois seulement, que j'ai aimées de la même façon: la mythologie grecque, les écrits de jeunesse des sœurs Brontë, le cinéma américain. Ces trois mondes si dissemblables n'ont qu'une chose en commun, mais qui est d'une force immense: ce sont, précisément, des mondes. C'est-à-dire des ensembles complets, qui répondent vraiment, à tel moment du temps, à toutes les questions que l'on peut se poser sur la nature, la fonction et le destin de l'univers. Cela est très clair dans la mythologie grecque. Les récits des dieux et des héros ne laissent rien dans l'ombre: ni le ciel ni la terre, ni la généalogie ni les sentiments; ils imposent l'idée d'un ordre, fini et infini, dans lequel un enfant pouvait imaginer ses peurs et ses envies.... Des l'invention du cinéma, il y a une extraordinaire adéquation entre la machine-cinéma et le continent-Amérique. L'Amérique reconnaît d'emblée, dans cette machine à reproduire la réalité, l'instrument qui lui est nécessaire pour inventer la sienne. Sa force a été d'y croire instantanément.*)
- ¹⁵ *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*, pod red. A. Martin, J. Rosenbauma, London 2003.
- ¹⁶ Nawiązujemy tu oczywiście do strategii marketingowych typu *pull* (wciągających) i typu *push* (popychających), czyli różnych sposobów oddziaływania na klienta. Zgodnie ze strategią popychającą producent stara się wprost przekonać klienta o zaletach swojego wytworu (za pomocą reklamy, kampanii marketingowych, ulotek i listów). Zgodnie ze strategią wciągania konsument sam „odkrywa” dany towar lub usługę, czy to dobrowolnie decydując o zapoznaniu się z reklamą, czy to zaspokajając ciekawość, czy samodzielnie podążając za śladem informacyjnym, takim jak zasłyszana opinia. Sposób działania wyszukiwarek internetowych sprawia, że Internet jest typowym medium „wciągającym”, które zmusza tradycyjne media „popychające” do zmiany utartych sposobów porozumiewania się z odbiorcami.
- ¹⁷ Dominik Pettman na Cinephilia II Conference, która odbyła się w 2003 roku w Amsterdamie.

Przekład według: T. Elsaesser, *Cinephilia or the Uses of Disenchantment*, [w:] *Cinephilia, Movies, Love and Memory*, ed. by M. de Valck and M. Hagen, Amsterdam University Press 2005, s. 27-43.

Redakcja pragnie podziękować Autorowi oraz wydawnictwu Amsterdam University Press za udostępnienie tekstu oraz za zgodę na jego tłumaczenie i publikację.

Translated and published by the kind permission of Thomas Elsaesser and Amsterdam University Press.