

Marcin Adamczak

Nie wychodząc z domu O kinofilii poza kinem i filmoznawstwie poza filmem

Przed laty Roland Barthes w swym słynnym eseju opisywał widza „wychodzącego z kina”; dziś pewnie zastanawiałby się nad tym, czemu ów widz nie wychodzi z domu. Czy aktualność zachowuje inny z wyznaczników kinofilii, mianowicie niechęć do akademickiej teorii, czy też potyczki teoretyków z krytykami rozgrywają się już w odmiennym układzie szaców?

Nico Baumbach w zamieszczonym w ostatnim numerze „EKRAŃÓW” artykule odniósł się do gorących sporów, które w przeszłości toczyły się między neoformalistami a wyznawcami Wielkich Teorii, a szerzej: między zamkniętymi w akademickim żargonie teoretykami a krytykami czerpiącymi przyjemność z samego oglądania filmu. Dziś to już historia, gdzie indziej bowiem rysują się linie podziału i gdzie indziej można spodziewać się przyszłych potyczek.

Paradoksalnie, wyznawców Wielkich Teorii oraz ich nieprzejednanych przeciwników wiele dziś łączy. Elementem tożsamym jest skupienie uwagi na samym tekście filmowym i jego interpretacji, bo wbrew zarzutom Davida Bordwella, że przedstawiciele osławionych *SLAB theories* filmy interesują w stopniu niewielkim, to nie ma aż tak wielkiej różnicy między ich podejściem do filmu (które, cytując Baumbacha, zmierza do „pokazania pracy filmu, czyli [...] odsłonięcia stłumionych elementów, które czynią odbiór możliwym”) a podejściem stawianym sobie za cel przez Bordwella (czyli „ukazaniem, jak działają filmy”). Przedstawiciele obu obozów, których spór zdominował teorię filmu ostatnich dwóch dekad XX wieku, traktują film niczym „czarną skrzynkę”, do której zbliżają się wyposażeni w swoje podręczne narzędzia rozmaitych teorii, poetyk i strategii interpretacyjnych, a następnie próbują ten przekaz odczytać w sposób możliwie doskonały. Czy ten spór jest wciąż aktualny? Nie sądzę.

Krytyka i akademicy: ewentualność nowej potyczki

U progu kolejnego stulecia w badaniach nad filmem zaczyna się bowiem rysować znacznie bardziej radykalny konflikt, którego oś wyznacza stosunek badacza do samego tekstu filmowego oraz niespotykane wcześniej przekonanie, że badania filmoznawcze niekoniecznie muszą się wiązać z oglądaniem filmów. Refleksja wychodzi więc poza analizę i interpretację poszczególnych utworów, reżyserskich indywidualności czy kolejnych kinematografii narodowych. Zgodnie z postulatami tzw. Nowej Historii Kina (o której na łamach „EKRAŃÓW” pisał już Michał Pabiś-Orzeszyna) to niekoniecznie tekst filmowy ma być postrzegany jako naturalne centrum naukowych dociekań. Nie tylko dla autorów kojarzonych z NHK coraz ważniejsze stają się badania nad mechanizmami produkcji, dystrybucji i promocji festiwalowej, studia nad widownią, usytuowanie kina jako elementu szerszego systemu rozrywkowego i analizowanie go jako fragmentu nowoczesności. Nade wszystko zauważalne staje się dążenie do badań empirycznych, oznaczające albo sięgnięcie do metod jakościowych i ilościowych, albo do rewizjonistycznych kwerend archiwalnych, podczas których zainteresowanie badacza budzi znacznie szersze spektrum dokumentów niż tylko np. scenariusze. Wydaje się, że spór o centralną pozycję tekstu filmowego w badaniach filmoznawczych zastąpi opisywane przez Baumbacha (a wcześniej przez Bordwella: zob. „EKRAŃY” 2012, nr 6) potyczki, a przynajmniej niesie z sobą największy potencjał ożywczej dyskusji.

O różnych rodzajach miłości

Niecelowy byłby jednak powrót do starej, wyśmiewanej już przez Bordwella licytacji „mój francuski teoretyk jest fajniejszy od twojego francuskiego teoretyka” i zastąpienie jej wersją „moja metodologia jest fajniejsza od twojej metodologii”. Sam bowiem jestem przekonany, że bliskie mi badania produkcyjne pozostają jałowe, jeśli pozbawić ich elementów analizy i interpretacji, a najbardziej kuszącą perspektywą stają się studia łączące uwarunkowania produkcyjne z tekstualnymi i estetycznymi. Michał Pabiś-Orzeszyna w zakończeniu swojej nieopublikowanej jeszcze pracy doktorskiej podkreśla dobroczynną wielość filmoznawczych perspektyw oraz mnogość ich uwarunkowań (kulturowych, geograficznych, politycznych, biograficznych). Powraca w niej do modelowej, wspomianej już przez Bordwella czy Baumbacha opozycji i konfrontuje z sobą „kinofilską wrażliwość na doświadczenie filmowe” oraz „karczyjską z ducha naukową obiektywizację, która programowo dyskredytuje intymną relację z jakimkolwiek przedmiotem dociekań”. Autor uzupełnia jeszcze tę opozycję, przeciwstawiając „*curiositas* (czyli zagadkowe możliwości i metamorfozy oraz zdumiewające

wariacje na temat tego, co zdarzyć się jedynie mogło)” i „*necessitas* (iluzoryczną konieczność i stabilność tego, co jest)”, zdecydowanie afirmując pluralizm tej pierwszej. Szczególnie cenne w jego ujęciu jest rozbijanie monolitycznego postrzegania samej NHK oraz ukazanie, że mieścić się w niej mogą różne postawy badawcze (nie tylko te dominujące, o wyraźnie scjentyistycznym zacięciu), a jedną z autorskich intencji jest najwyraźniej próba ocalenia kinofilskiej wrażliwości dla nowej refleksji historycznej. Tym samym reprodukuje się jednak podział na 1) „miłość do kina” i ciekawość jego osobliwych niekiedy fenomenów oraz 2) „miłość do faktów i wiedzy”, a zatem do naukowych praw i porządku.

Rozważając takie przeciwstawienie, nie sposób nie wspomnieć o przypadkach przeczących temu podziałowi, o możliwości swobodnego przemieszczania się i przeskoków ponad ową demarkacyjną linią. Przyjrzyjmy się choćby pracom węgierskiego badacza Andrása Bálinta Kovácsa, który choć zasłynął jako klasyczny filmoznawca, miłośnik modernizmu, interpretator Béli Tarra i tłumacz Gilles’a Deleuze’a, to zaangażował się także w odrębny i jakże „kartezjański” projekt pomiaru czasu trwania ujęć w filmach Antonioniego i Bergmana w różnych okresach ich twórczości. W czasie konferencyjnych wystąpień prezentuje kolorowe wykresy z pasją nie mniejszą, niż kiedy opowiada o filozofii modernistów. *Curiositas* może więc oznaczać otwarcie się na zagadkę długości ujęć, ale też np. „mapowanie” sieci kin przy wykorzystaniu Systemów Informacji Geograficznej. Zainteresowania naukowe i artystyczne mają wspólne korzenie, sięgające czasów sprzed nowoczesnego rozdziału czystego rozumu od władzy sądenia, a miłość do kina i wiedzy o nim może przybierać różne formy.

Przekonanie o możliwości pokojowego współistnienia odmiennych paradygmatów niekoniecznie musi wytrzymać konfrontację z rzeczywistością. Co prawda w polskim środowisku filmoznawczym nie widać szczególnej pasji do metodologicznych sporów, najpewniej w wyniku założenia, że czas na nie poświęcony można przeznaczyć na własne badania, a efekty niech przesądzą o słuszności paradygmatów. Ale głos w interesującym nas sporze wyłania się tak czy owak – choćby, dość niespodziewanie, z pola krytyki filmowej, od jej nestora Jerzego Płazewskiego. W opublikowanym w ubiegłym roku krytycznym względem Nowej Historii Filmu artykule („Kino” 2014, nr 6) autor pisał: „Pytanie tylko, czy dla miłośnika filmu i czytelnika historii filmu ważniejsza jest liczba zbliżeń w byle *filmie* *typowym*, czy poszukiwanie sensu życia przez Rycerza z *Siódmej pieczęci*. Może więc zadawalanie się rachowaniem zbliżeń potrzebne jest nie tyle kinomanom, co kreowaniu grupki *rzetelnych naukowców*, piszących doktoraty na *naukowym poziomie* (...). Ale stałmy na moment po stronie czytelnika, kinofila lub filmowca. Czy dla niego ciekawszy (i

potrzebniejszy) jest wywód o stosunku Ingmara Bergmana do śmierci, czy wiadomość, na której ulicy sto lat temu zbudowano w Łodzi pierwsze kino?”.

Osobiście nie mam takiej pewności, jak Jerzy Płażewski, co dzisiaj jest atrakcyjniejsze i bardziej pożądane przez czytelnika-kinofila. Figura ta bowiem staje się trudno uchwytna, nieopisana, wymykająca się rozpoznaniom i na wskroś indywidualna. Wcale nie wykluczyłbym, że ów hipotetyczny kinofil chętniej przeczyta o tym, gdzie sto lat temu budowano w Łodzi kina (lub o innych kwestiach daleko poza tę wykraczających, a poruszanych przez Łukasza Biskupskiego w jego pracach o historii kultury nowoczesnej na przykładzie Łodzi), niż o „stosunku Ingmara Bergmana do śmierci”, bo o tym drugim być może czytał już dziesiątki razy lub woli ów stosunek wydedukować samodzielnie. Nie lekceważyłbym też zainteresowania liczeniem zbliżeń w „filmie typowym”. Dzisiaj kinofilskie zainteresowania (podobnie jak akademickie) są znacznie bardziej różnorodne niż kiedykolwiek wcześniej. Najwyższy czas do nich przejść.

Nie wychodząc z domu: kinofilia w dobie torrentów

Nie zdobędziemy pewnej wiedzy o kinofilii, jeśli nie rozpiszemy badań i nie dotrzemy do jej wyznawców z ankietą i wywiadem. Skazani jesteśmy zatem na generalizację na podstawie kilku przypadków, stawianie hipotez i indywidualne przypuszczenia – oparte na obserwacji i zapewne też intuicji. Na tak niepewnym metodologicznie gruncie zaryzykowałbym twierdzenie, że współczesna kinofilia przybiera dwie podstawowe formy. Jedną z nich nazwałbym aktywną (wiąże się na przykład z uczestnictwem w festiwalach), a drugą – pasywną. Tę ostatnią widziałbym jako bliższą kinofilii klasycznej, mimo iż parakinowe doświadczenie rekonstruuje ona – co ważne – poza budynkiem kina i nie jest związana z doświadczeniem zbiorowym (ale czy dawny kinofil też nie cenił samotności pośród widowni?). Pasywna kinofilia wiąże się więc z domowym oglądaniem filmów przy wykorzystaniu projektora (jakościowo odmiennym od popularniejszych rozwiązań w rodzaju laptopa podłączonego do telewizora lub korzystania z samego ekranu przenośnego komputera) oraz nielegalnego ściągania filmów.

I

Kinofilii klasycznej poświęcono dziesiątki tekstów, a towarzyszący jej klimat (obcowania z samym budynkiem kina), w dużej mierze dziś już zapomniany, uchwycił Thomas Elsaesser w

jednym z tekstów, pisząc: „Przypominam sobie londyńskie kino o nazwie The Tolmer niedaleko Euston Station z połowy lat 60., w którym tylko bezdomni i alkoholicy przepędzani z nieodległej stacji kolejowej spędzali swoje popołudnia i wczesne wieczory. Ale to tam widziałem po raz pierwszy *Slightly Scarlet* (1956) Allana Dwana i *Człowieka z przeszłością* (1947) Jacques’a Tourneura – dwie obowiązkowe pozycje z listy każdego kinofila w tamtych czasach. Podobnie mieszane, lecz żywe wspomnienia towarzyszą mi wciąż w związku z kinem Brixton Classics w południowym Londynie, gdzie klientela była tak niebezpieczna, że w trakcie seansu nie gaszono światła, a sala była patrolowana przez ochroniarzy z owczarkami niemieckimi. Będąc tam nieregularnym widzem i chroniąc się za tarczą z płachty »Guardiana«, obejrzałem w Brixton Classics westerny Anthony’ego Manna i Budda Boettichera (...), o których czytałem w »Cahiers du Cinéma« i »Movie Magazine«, odczuwając tę chwilę jako bardziej wyjątkową, a siebie jako bardziej uprzywilejowanego, niż gdybym dostał bilety na ostatni wieczór Proms w Royal Albert Hall” (T. Elsaesser, *Cinephilia or the Uses of Disenchantment* [w:] *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, red. M. de Valck, M. Hagener, Amsterdam 2005, s. 29).

Ze wspomnieniami Elsaessera współbrzmi przytaczana przez Baumbacha opinia Fredrica Jamesona, iż „największym problemem dzisiejszej kultury filmowej jest fakt, że kina nie są już podejrzanymi miejscami o wątpliwej reputacji”. Rzeczywiście, kin takich już nie ma, tak jak nie istnieją materialne punkty w przestrzeni miasta, które im odpowiadają. Zwróćmy uwagę, że najczęściej wybieramy obecnie między dwoma typami kin: multipleksami w centrach handlowych oraz odremontowanymi, utrzymywanymi w przeważającej mierze dzięki europejskim dotacjom mniejszymi kinami celebrującymi swój „artystyczny” status. Wbrew pozorom placówki drugiego rodzaju też odbiegają od kinofilskich miejsc przeszłości, gdzie oferowano nie tylko wyselekcjonowane filmy o największych wartościach artystycznych i estetycznym prestiżu. Jeśli szukałbym dziś kinofilskiego miejsca w dawnym stylu, to na przykład w Poznaniu byłby nim niezmiernie popularny na początku stulecia, a dziś podupadający multipleks na obrzeżach miasta. Niegdyś kipiący życiem, a obecnie z uwagi na swój rozmiar sprawiający wrażenie opustoszałego, od dawna nieodnawiany i zaniedbany. Dla przynajmniej części widzów unosi się w tym z wolna popadającym w ruinę gmachu klimat wspomnień i nostalgii za studenckimi czasami u progu wieku i seansami sprzed lat.

Jak ma się do tego festiwal T-Mobile Nowe Horyzonty, z potężnym korporacyjnym sponsorem, w odpowiednio hipstersko przysposobionym multipleksie, efekt imponującego

marketingowego kunsztu w rynkowym pozycjonowaniu imprezy i przede wszystkim ewidentnie wiążący się z modernistycznym „kultem smaku”?

Festiwale (a impreza wrocławska jest tutaj najlepszym przykładem) często są postrzegane jako święto kinofilii. W istocie wskazują jednak na przemianę tej kategorii, na nieco inne jej rozumienie. Wpisują się w jedną z rynkowych strategii (podkreślanie wartości „wysokoartystycznych”, oparcie na sponsoringu i dotacjach), a przede wszystkim poprzez „kult smaku” kreują społeczną dystynkcję w rozumieniu socjologii Pierre’a Bourdieu. Obcowanie ze sztuką „trudną” ma klasycznie różnicującą funkcję, wiążącą się najczęściej ze stopniem edukacji oraz pozycją w społecznym spektrum. Trudno wszakże zaprzeczać, że i w klasycznej kinofilii, zwłaszcza po kontynentalnej stronie kanału La Manche, obecny był pewien komponent dystynkcji, jedno lub dwa ziarna snobizmu. Festiwale byłyby zatem naturalną jej kontynuacją, o różnicach w profilu wydarzenia wynikających z innego charakteru dystrybucji (tymczasowość vs. regularność) oraz typowej dla współczesnej kultury silniejszej dominanty ekonomicznej.

Kinofilia festiwalowa jest praktyką aktywną. Wiąże się z wyjazdem do innego miasta oraz z doświadczeniem zbiorowym (niezależnie od tego, czy jedzie się wspólnie, czy dopiero na miejscu spotyka się ze znajomymi z innych miast) i wzięciem udziału w całej gamie typowych dla festiwalowej obyczajowości wydarzeń towarzyszących o karnawałowej naturze. Łączy się z zaznaczeniem w pewien sposób swojej społecznej pozycji, bo na niektórych festiwalach po prostu wypada bywać.

II.

Kinofilia drugiego rodzaju, zrodzona z uniwersum torrentów, jest samotnicza, eskapistyczna i bierna (nie wiąże się ze społeczną aktywnością, z dyskusją oraz pisaniem). *Last but not least*, jawi się jako nieco podejrzana społecznie, a na pewno wyłamująca się ze wszechobecnego kapitalistycznego porządku globalnych przemysłów kultury. To jednak ona utrwała narkotyczną, neptuniczną moc uwodzenia kina, a przynajmniej czyni to w większym stopniu niż gwarne i zatłoczone festiwale. I to ona jawi się jako praktyka zachowująca się oddziaływania ruchomych obrazów tak wielką, że zastępowały one życie i czyniły otaczający świat mniej atrakcyjnym od kina. Przypuszczam, że w niej właśnie mogliby odnaleźć się przywoływani przez Baumbacha: „łaknący poczucia pasywności” Andrew Sarris i „pragnąca zagubić się w kinie” Pauline Kael.

Kinofilski podmiot epoki torrentów nie może co prawda napisać o sobie jak Barthes, iż „lubi wychodzić z sali kinowej [i] znalazłszy się na oświetlonej i dosyć pustej ulicy (...) kieruje się miękko w stronę jakiejś kawiarni”. Przesunięcie kinofilskiej aktywności ku sferze prywatnej dokonało się jednak już wcześniej, wraz z rozwojem DVD i kina domowego, i zostało opisane przez Barbarę Klinger w książce *Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home*. Rekonstruowana przez nią kinofilia również odbiegała od korzeni tkwiących w pobliżu przywołanego przez Elsaessera kina przy Euston Station. Kinofilski podmiot tej przedtorrentowej domowej epoki był fazą pośrednią i nie budzi wielkiej sympatii. Jego pasja jest zdominowana przez technologię i techniczne parametry projekcji, a także chęć posiadania i kolekcjonowania tytułów, pozbawiona jest jednak Benjaminowskiej nostalgii i sentymentu zbieracza. Infrastruktura salonów z kinem domowym analizowana przez Klinger na podstawie reklamowych folderów jawi się jako element gry prestiżu aspirującej klasy średniej. Sam podmiot kinofilii okresu przejściowego jest wymarzoną klientem przemysłu kultury: kupującym kosztowne urządzenia i kolekcjonującym filmy głównie z uwagi na techniczną jakość obrazu i dźwięku.

Z tej fazy pośredniej w pasywnej kinofilii „projektorowo-torrentowej” pozostaje jedynie domowy azyl oraz – ze spraw pomniejszych – skłonność do łączenia projekcji z jedzeniem i pić. Klinger opisuje specjalną rubrykę zatytułowaną „Przekąski, wino i kasety wideo” w czasopiśmie „Home Theater Technology”, zawierającą porady na temat menu do konkretnych filmów. Cechują ją zachęty w rodzaju: „Rozpalcie grille, niech wystrzelą korki od butelek, pora rozpocząć świętowanie początku lata ze wspaniałym wyborem filmów, jedzenia i napojów”. Przepisy na kulinarną oprawę poszczególnych tytułów, związane z ich tematem, fabułą oraz stylem, obrazuje rekomendacja dla *Skazanych na Shawshank* (1994, F. Darabont), zawierająca między innymi poradę zaserwowania „dwóch win z najzupełniej przeciwnych pułapów cenowych”. Konsumpcja potraw i alkoholu, niekojarzona z obszarem sztuki „czystej”, przeciwnie, związana z przyjemnością czysto zmysłową, a nie refleksyjną, wykracza poza dystynktywny estetyczny „kult smaku” i łączy kinofilę fazy pośredniej oraz współczesną „projektorowo-torrentową”.

Różnic jest zdecydowanie więcej. Technologia znacznie potaniała, pasywnemu kinofilowi wystarcza projektor, który można zakupić już za kilkaset złotych (często z komisju albo z pofestiwalowych lub szkolnych przetargów), oraz biała ściana. Filmy ściąga on z Internetu najczęściej w sposób piracki, bo wyrósł w „nielegalnej kulturze” i przywykł do tego, że za film się nie płaci, ale jeśli miałyby zapłacić, to mniej i inaczej, niż chciałyby podmioty przemysłu kultury. Czerpie też ile się da z kultury internetowej obfitości, pełnej klasyki, dzieł

rzadkich oraz kuriozów, kształtując swój indywidualny repertuar z niejasnym lękiem, że korporacyjni dysponenci praw autorskich po raz kolejny spróbują mu odebrać te nielegalne internetowe dobrodziejstwa. Niemal zupełnie wyłamuje się więc z ekonomicznego porządku współczesnego przemysłu kultury, sytuując się na tych jego marginesach, jak niegdyś bywalcy kina przy Euston Station. Filmy nie są dla niego ważne jako artefakty, nie istnieją jako oficjalne wydanie DVD, lecz jako znacznie mniej materialny, zero-jedynkowy zapis, chwilowo umieszczony na dysku, a potem ewentualnie tylko deponowany na płytach i zewnętrznych dyskach bez kolorowych okładek. Ulotna materia takiego zapisu zostaje dowartościowana przyjemnością chwili wyświetlenia, nie zaś posiadania płyty w opakowaniu czy kolekcjonerskich boksach.

Kinofil ten bywa samotny. Nawet jeśli nie mieszka sam, preferuje jednoosobowe projekcje. Domowy seans z prywatnym rzutnikiem podłączonym do laptopa jest przy tym nieporównanie bliższy pierwotnemu doświadczeniu kina niż seans z użyciem choćby najdoskonalszego ekranu telewizyjnego. Panuje ciemność przecięta przez snop światła rzucany na ścianę, a opisywane przez Barthes'a wrażenie, gdy projekcja telewizyjna nie budzi fascynacji, gdyż zachodzi w przestrzeni „rodzinnej, podzielonej (przez meble, znane przedmioty), uporządkowanej”, ustępuje, bo cienie wyłaniające się na ścianie z padającego na nią snopu światła okazują się silniejsze. To one są zdolne przekształcić rodziną, uporządkowaną i znaną przestrzeń, nie zaś się jej podporządkować. Władne są wywołać stan podobny do hipnotycznego doświadczenia kinowego. Projektor nie jest *sprzętem domowym*, lecz narzędziem, które dom przeistacza.

Myślę, że pasywny kinofil epoki torrentów, zamknięty w domu, nieodczuwający wielkiej potrzeby pisania i komunikowania swoich wrażeń (lub wyraźnie oddzielający zawodowe pisanie z obowiązku od wyłączzonego z tej sfery prywatnego repertuaru), jest współczesnym wcieleniem podmiotu znanego z dekady lat 60. Nie wniesie zapewne tak wiele jak tamten do kultury, a z uwagi na jego eskapistyczne ciągoty trudno go wyraźnie zdefiniować i precyzyjnie opisać. Jest być może charakterystyczny dla czasów pomiędzy „końcem historii” a jej ponownym gwałtownym początkiem oraz dla typu ludzi, którzy chcieliby, na ile się da, strawić resztę życia na oglądaniu ruchomych obrazów, uznając, że jest to strategia życiowa nie gorsza od innych. Dla współczesnego kinofila to dom stał się jego salą kinową.