

# Michał Pabiś-Orzeszyna

---

## Kino atrakcji : Historia, krytyka, mapa i kartoteka

---

Kultura Popularna nr 3 (37), 18-44

---

2013

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michał Pabiś-  
-Orzeszyna

# Kino atrakcji:

*historia, krytyka,  
mapa i kartoteka*

*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 one tak nieciekawe?”. Odpowiedziałem: „Chodzi Ci o to, dlaczego mam więcej frajdy z oglądania filmów od Ciebie?”.*

TOM GUNNING

**Michał Pabiś-Orzeszyzna** (ur. 1983) – asystent w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego; kończy doktorat o tym, jak w ostatnich czterdziestu latach zmieniła się badanie historii filmu, szczególnie zaś interesuje go, jak na Nową Historię Kina, Nową Historię Filmu i archeologię mediów wpłynęły badania nad wczesnym kinem; w ramach pracy naukowej zajmuje się też polską kulturą popularną do 1945 roku, jak również badaniem alternatywnych sposobów użytkowania nowych mediów w późnym PRL.

Termin „kino atrakcji” ujmuje wczesne kino jako relatywnie spójny tryb praktyki filmowej, w którym nie chodzi o tkanie wciągających fabuł, lecz o zadziwianie widza spektaklem kuriozów. Koncept ten pojawił się w języku akademickim w połowie lat 80. ubiegłego wieku, głównie za sprawą konferencyjnych wystąpień oraz publikacji Donalda Craftona, André Gaudreault i Toma Gunninga. Niemal trzydzieści lat po ukazaniu się w „Wide Angle” kanonicznego eseju Gunninga *The Cinema of Attraction. Early film, its Spectator and the Avant-Garde* (Gunning, 1986) niełatwo znaleźć bardziej wpływową etykietę historiograficzną. „Kino atrakcji” figuruje w większości słowników filmoznawczych (Abel, 2005: 124–126; Kuhn i Westwell, 2012: 76–77), a kluczowe dla tej koncepcji teksty są regularnie włączane do kolejnych „readerów”. Artykuł Gunninga przetłumaczono na wiele języków. Jego pierwszy przedruk ukazał się w klasycznej dziś antologii pod redakcją Thomasa Elsaessera *Early Cinema. Space, Frame, Narrative* (Elsaesser, 1990). 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 dotyczących pojęcia „kina atrakcji”. Niewiele też jest pojęć, które doczekały się książek o własnej historii, a taką jest poniekąd *The Cinema of Attraction Reloaded* pod redakcją Wandy Strauven (Strauven, 2006). Czytelniczki i czytelnicy znajdą tam 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 cyfrowych.

Wpływ „kina atrakcji” na rozumienie przeszłości filmu naprawdę trudno przecenić. Dzisiaj za oczywistość przyjmuje się, że przeciwnie do czasów klasycznego Hollywoodu – w których sprzedawano ciekawie opowiedziane historie – od 1895 do 1908 roku lepszym pomysłem na biznes było uruchomienie rozmaitych obrazów atrakcji. Począwszy od egzotycznych zakątków świata, chwytaných 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 zestawę 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 – zadawać 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 streszczenia tego, co napisali zachodni naukowcy? Polska peryferyjna humanistyka w ogóle – filmoznawstwo i medioznawstwo w szczególności – wpada w nie wystarczająco często.

Niektóre czytelniczki i czytelnicy mogą być słusznie zirytowani tonem „oczywistości”, który tutaj stosuję. Piotr Sitarski zwykł mawiać, że gdy ktoś argumentuje: „to oczywiste”, wtedy zazwyczaj chce nas oszukać. I rzeczywiście, z jednej strony mogłoby się zdawać, że wszyscy, którzy zetknęli się z jakimś nowszym kompendium historii filmu lub trafili na wykład o kinie niemym mniej więcej wiedzą, o co w „kinie atrakcji” chodzi. Z drugiej strony wystarczy przekartkować polską literaturę filmoznawczą, aby przekonać się, jak różnie ten termin jest wyjaśniany, czasem nieco odlegle od tekstów Gunninga (Lubelski, 2009) lub kompletnie bez związku z tym, co można w nich znaleźć (Hendrykowski, 1994).

Okazuje się też, że polska bibliografia dotycząca „kina atrakcji” jest zaskakująco skromna. Dość powiedzieć, że po dziś dzień żaden z kanonicznych dla tej koncepcji esejów nie doczekał się u nas przekładu. Jeśli zaś chodzi o oryginały, to w przypisach polskich książek częściej można spotkać Jacques’a Lacana, Slavoję Žižka czy nawet Alaina Badiou niż Craftona, Gaudreault lub Gunninga. I w zasadzie nic w tym złego. Cyrkulacja idei to fascynujący temat, wymykający się łatwym ocenom. Filmoznawstwo i medioznawstwo czekają na rzetelną historię importowania, dystrybucji i recepcji tak zwanych „zagranicznych teorii”<sup>1</sup>.

W poniższym esejach chciałbym zaprezentować wybrane wątki debaty, która od trzydziestu lat toczy się w sprawie „kina atrakcji”. Często łączy się tę kategorię z tak zwanym „zwrotem historycznym”, a także z pytaniem o to, na ile badanie wczesnego kina zainicjowało zmiany w badaniu kina w ogóle (Biskupski, 2013; Elsaesser, 2009; Filiciak, 2013; Pabiś-Orzeszyna 2013c). Będzie to zatem tekst, w którym historia kina przeplata się z historią jego badania, a przeszłość realnie istniejących filmów z przeszłością badaczek i badaczy (pracujących w realnie istniejących, intelektualnych oraz instytucjonalnych ramach).

**W pierwszej części moich rozważań chciałbym naszkicować podstawową charakterystykę tego konceptu.** Przedstawię w niej, jak „kino atrakcji” można rozumieć – nie tylko w kontekście historycznym, ale również w świetle tradycyjnych ujęć przeszłości filmu, które zostają za jego pośrednictwem zakwestionowane. „Kino atrakcji” to bowiem idea, która oprócz wartości opisowej liczy się też w sensie polemicznym – jako dowód na nieadekwatność wyobrażenia o historii kina jako linearnej opowieści o tym, jak „uczyło się opowiadać”.

**W części drugiej chciałbym natomiast pokazać, że „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

1 Nie ma tu jednak miejsca na zastanawianie się, dlaczego od Gunninga i „kina atrakcji” większą karierę w Polsce zrobił Jean-Louis Baudry wraz z „teorią aparatu”. Warto wspomnieć, że w kontekście literaturoznawstwa podobną pracę wykonał Dominik Lewiński (Lewiński, 2004), czym prędko wywołał gwałtowną reakcję ze strony niektórych uczestników badanej historii (Głowiński, 2005).

temat „kina atrakcji” powinniśmy pamiętać o intelektualnych warunkach, które umożliwiły pojawienie się tego pojęcia oraz determinowały dalsze rezonowanie. Rekonstrukcja tej historii, a raczej pewnych jej wątków, powinna być rekonstrukcją krytyczną. Chciałbym więc przyrzeć się pewnym zastrzeżeniom, jakie można wobec „kina atrakcji” sformułować.

Część trzecia wynika z poprzedniej. **Postaram się w niej zarysować szerszy – materialny i intelektualny – kontekst, w którym pomysł „kina atrakcji” się pojawił.** Chodzi więc o historyczny klimat intelektualny i kontekst instytucjonalny, w którym zrodziło się to pojęcie. Interesuje mnie wzbogacenie tak zwanej historii idei o wymiar przypadkowości doświadczenia osób i grup, które te idee kolportują. Im więcej dostrzeżemy czynników, które wpłynęły na kształtowanie się omawianej perspektywy, tym lepiej.

**W ostatniej, czwartej części zamieszczam krótki przewodnik po mapie rodzimej literatury filmoznawczej.** Chciałbym bowiem również wyposażyć czytelników w bedeker miejsc, w których można natknąć się na „kino atrakcji” w jego rozmaitych wcieleniach.

## Kino atrakcji: historia, a więc bracia Lumière i Georges Méliès pogodzeni przeciwko ankiecie „Sight & Sound”

*Méliès przeszedł do historii jako pierwszy świadomy 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, która różni się od relacji z widzem, która dominowała w fabularnych filmach kręconych później. Tę wczesną ideę kina będą nazywał „kinem atrakcji”.*

TOM GUNNING

Pomysł „kina atrakcji” po raz pierwszy ukazał się w druku jesienią 1986 roku w artykule Gunninga *The Cinema of Attraction. Early film, its Spectator and the Avant-Garde* (Gunning, 1986), w którym Lumièreowie, Georges Méliès, Edwin S. Porter, Buster Keaton, Filippo Tommaso Marinetti, Fernand Léger, Salvador Dalí, Siergiej Eisenstein, a nawet Jack Smith [tak, ten od *Flaming Creatures* (1963)] zagrali w jednej drużynie przeciw hollywoodzkiej fikcji na punkcie opowiadania historii. Zimą tego samego roku tokijski periodyk „Gendai Shiso” opublikował przekład wystąpienia Gaudreault 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*) (Gaudreault i Gunning, 2006). 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) upodrzedniają i zatrzymują akcję tak, jak seks czyni to w filmie pornograficznym, zaś nieoczekiwane zbliżenia oczu Bena Turpina to przykład tego, co Eisenstein nazywał „atrakcjami” – elementami czystego spektaklu” (Crafton 2006: 356–358).

W tych kanonicznych tekstach czytamy, że kino atrakcji opiera się na „zdolności do pokazywania czegoś”, tej samej, która zaraz potem sławiona będzie przez Légera i innych awangardzistów. Ponadto jest ono „ekshibicyjnistyczne” – ustanawia z widzem radykalnie szczerą relację, przeciwną do iluzyjnego voyeuryzmu klasycznych hollywoodzkich opowieści, skrzętnie skrywających fakt, iż są wyprodukowaną fikcją. Niczym w manierystycznych obrazach *trompe l'oeil* – jak również podobnie do współczesnych blockbusterów – spektakl sam się tutaj tematyzuje, wskazując na technologiczną sztuczność i oszukańczy charakter jako swoje główne atrakcje: na iluzję ruchu, wrażenie współobecności. Ta relacja z widzem – oprócz bezpośredniości, wyrażanej w częstych spojrzaniach w kamerę – jest niesłuchanie zmysłowa oraz stymulująca, co z kolei nawiązuje do Eisensteinowskiego rozumienia atrakcji jako „każdego agresywnego momentu widowiska” (Eisenstein, 1959: 292). Również w tym znaczeniu kino atrakcji przeciwstawia się późniejszej idei ciągłości i konwencji *continuity style* – jest 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” (Tokarski, 1980: 56). Jak się zdaje, w tym właśnie sensie mówimy o „atrakcji turystycznej”, czy też „atrakcyjnym mężczyźnie lub kobiecie” jako obiektach, które ze względu na swą wyjątkowość przyciągają spojrzenie i sytuują się w centrum spektaklu. W tym znaczeniu atrakcja powoduje rozproszenie, dystrakcję. Zatrzymuje normalny bieg zdarzeń lub – na co zwracał uwagę Crafton, przypomina wybój na drodze, na którym podskakuje jadące auto (Crafton, 2006: 359). W podobnym tonie wypowiadał się w swojej ostatniej książce Gaudreault, podkreślając, że w filmowych atrakcjach – jako momentach – wyraża się kluczowe dla medium napięcie między linearnym rozwojem i jego zakłóceniami (Gaudreault, 2011: 52).

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 źródłowski w łacińskim *attractio* zakorzenionym w *trahere*, które, wedle Strauven, znaczy dokładnie tyle, co angielskie *pull*, czyli ciągnięcie, wciąganie (Strauven, 2006: 17–18). Wyraża się tu poniekąd zmysłowo-immersyjny charakter zjawisk, do których się to pojęcie odnosi.

Strauven ma chyba rację. Faktycznie, spoglądając do słowników łaciny widać wyraźnie, że atrakcja może odsyłać do znaczeń eksponujących taktylność, czyli do wariantów: *attracto*, którego pierwsze słownikowe odniesienia to: dotykać, macać, brać do ręki; oraz *attracto*, które odsyła do przyciągania, ciągnięcia do siebie. Źródłem *attracto* i *attracto* jest *trahere*, które według słownika łacińsko-polskiego oznacza po pierwsze „gwałtownie ciągnąć, wlec, szarpać, tam i z powrotem ciągnąć”. W drugim znaczeniu *trahere* to „pociągać do czegoś, czuć pociąg co czegoś”, w trzecim zaś „porywać ze sobą, rabować, zabrać ze sobą”. Nie powinien nam więc umknąć dość czytelny związek atrakcji ze zmysłowością, bezpośredniością i wręcz agresywnością, która, jak wiemy, stanowi trzon Eisensteinowskiego montażu atrakcji. Co więcej, biorąc pod

uwagę wszechobecną taktylność atrakcji w obrębie naszego zainteresowania powinno się również znaleźć imiesłów *attractatus* oznaczający wprost „dotykanie”.

Tego typu etymologiczny montaż dostarcza nam istotną wskazówkę interpretacyjną. Dotyk, zmysłowość, taktylność, haptyczność to bowiem pojęcia, na które powinno się zwrócić szczególną uwagę, gdy tropimy znaczenia kina atrakcji we wszystkich jego 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 kategoriałna nieczyistość zostanie zauważona, wytwarza nowe sensory. Pozornie wykluczające się widzenie i dotyk, 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 nie korzystając z brzytwy Ockhama uporać się z fenomenami takimi jak hasło „travelling without moving” (reklamujące wiele trawelogów i filmów przyrodniczych), należy przywrócić atrakcji jej zmysłowość.

Ponadto „kino atrakcji” to też kino metamorfoz i nagłych zmian, które zakłócają linearny bieg zdarzeń. Dochodzą one do głosu choćby wtedy, gdy jeden błysk życie odbiera [na przykład słoniowi podłączonemu do wysokiego napięcia w słynnym *snuff-movie* Edisona *Electrocutting The Elephant* (1903)], inny natomiast do życia powołuje [gdy kościotrup zaczyna tańczyć Lumiére’owskim *Le Squelette joyeux* (1897)]. W innych filmach ożywają karty do gry, 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 jest topos filmów trikowych o człowieku, który nie może się rozebrać, bo gdy już uda mu się zdjąć jakąś część garderoby, wtedy siła niczym *deus ex machina* w mgnieniu oka nakłada na niego kolejne stroje, przemieniając jego wygląd wedle własnej kuriozalnej logiki.

Czasem jednak, jak przekonują niektóre atrakcyjne ruchome obrazy, przemiany można kontrolować. W dość przerażającym filmie Edisona 1904 roku *Dog Factory* (*Fabryka psów*) widz obserwuje, jak za pomocą innowacyjnej maszyny o nazwie Patent Dog Transformator błyskawicznie 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 innym wydaniu tego toposu, w *Chapellerie et charcuterie mécanique* (1900) Alice Guy pokazuje, jak z kiełbasy robić kapelusze. Nie wiadomo, jak to możliwe, ale w tym rzecz – „kino atrakcji” miało zdumiewać. Podobnie, jak w trakcie seansu iluzjonistycznego nie mamy pojęcia, skąd się w kapeluszu wzięli królik, tak samo w trakcie seansu filmowego widzowie zdumieni są, jakim cudem (sic!) znikają i pojawiają się te wszystkie postacie w Mélièsowskich filmach trikowych oraz jak to możliwe, że rentgenowska kamera zamienia ludzi w kościotrupy, co dzieje się w filmie *The X Rays* (1896) G. A. Smitha.

„Kino atrakcji” zgodne jest bowiem z awangardową dewizą *épater le bourgeois* (zadziwić mieszcucha), 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) 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, miłośniczek slapstickowych gagów, musicalowych numerów, nieprawdopodobnych *coups de théâtre* i „kina efektów specjalnych”, ale też w kręgach nowojorskich eksperymentalistów pokroju Erniego Gehra, Hollisa Framptona czy Kena Jacobsa, którzy poszukiwać będą historycznej alternatywy dla hollywoodzkiej stylistyki i kontemplacyjnego odbioru (znajdą ją choćby w dziwnych konstrukcjach czasoprzestrzennych Edwina S. Portera).

A zatem nikt niczego nie chce opowiadać (co nie znaczy, że nikt tego nie potrafi). Aż do okolic 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 wielkomięjskiej nowoczesności. To właśnie na tym tle, w żywiole dziewiętnastowiecznej modernizacji oraz w świetle popkultury *fin-de-siècle'u* – nie zaś w perspektywie 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 Bhavaddekarę.

Dlatego we wspomnianej już książce *Cinema of Attractions Reloaded* 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 technologia filmowa, jej cudowność i omnipotencja. Czy w takim razie „kino atrakcji” to klucz do zrozumienia bombastycznego, poniekąd autوماتycznego, stylu współczesnych blockbusterów? Są za tym argumenty. Dick Tomasovic przekonuje, że rodzeństwo Wachowskich – ale też Sam Raimi w *Spidermanie 1* (2002) i *Spidermanie 11* (2004) – zdumiewa dziś widzów tak, jak sto lat wcześniej zdumiewał Méliès i jego triki (Tomasovic, 2006). Współczesnym odpowiednikiem jego trików byłyby też 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” (Beebe, 2000; Fisher, 2000; Ndalianis, 2000). Istotnie, zmieniający kształty robot T-1000 z *Terminatora 11* (1991) przypominać może metamorfozy mężczyzny z filmu *Chapeux a Transformations* (1895) braci Lumière, którego wizerunek fluktuuje zależnie od zakładanych kapeluszy.

Warto tu powiedzieć, że postacią z tego świata atrakcji, którą historycy – w rodzaju Gunninga czy Gaudreault – przywołują bodaj najczęściej jest Georges Méliès. Ma to wymiar konstruktywny – autor *Podróży na księżyc* (1902) jest dobrym przykładem niesamowitości wczesnego kina – ale też i polemiczny. Aby zrozumieć przeciwko komu się go wykorzystuje, jak również przeciwko czemu skierowane jest cały koncept „kina atrakcji” warto przyjrzeć się pewnemu interesującemu skryptowi.

Mianowicie 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” (w „Powszechnym Międzynarodowym Roczniku Fotograficznym”) pod tytułem *Les Vues cinématographiques* (Kinematograficzne widoki) (Méliès, 2011)<sup>2</sup>. Tadeusz Lubelski nazywa ten tekst „artykułem-manifestem” (Lubelski, 2009: 80), jest to jednak przede wszystkim przewodnik po praktycznej stronie zawodu filmowca. Dowiemy się z niego, jak wiele trudności pokonują profesjonalści, 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. Pisze 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 kazuący 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 historyczek i historyków – scenariopisarstwo. Méliès ogranicza się do stwierdzenia, że pracując nad filmem trzeba posiadać „scenariusz spisany z wyobraźni” (Méliès, 2011: 143). Napomyka też, że należy poświęcić chwilę na wytłumaczenie aktorom, co będą grali (Méliès, 2011: 150). 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 teorii (McClellan, 2007: 15–39).

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’” (Gunning, 1986: 64).

Ta często cytowana wypowiedź i stosunek Mélièsa do fabuły grają ważną rolę w koncepcji „kina atrakcji” i późniejszych sporach na jego temat (Gunning, 1986; Gaudreault, 1995; Musser, 2006b). Inaczej sprawa przedstawia się w tak zwanej „tradycyjnej historiografii filmowej”, 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). Méliès to w tym układzie fabuła, zaś bracia Lumière: dokumentalizm. Taki podział chronicznie dominował – i nadal można go spotkać – na wykładach z historii filmu oraz w sporej ilości podręczników, zarówno tych kanonicznych, jak i mniej znanych (Toepflitz, 1955; Doroba, 1980; Płażewski, 2005). Trudno powiedzieć, kto jest odpowiedzialny za wprawienie w ruch tej mitycznej opozycji, reprodukowanej nawet przez tak wnikliwych krytyków, jak Siegfried Kracauer (Kracauer, 1975: 51–58).

<sup>2</sup> Tekst ten ukazał się w języku polskim pod nieszczególnie trafnym tytułem *Widzenie kinematograficzne* (Méliès, 1970). Korzystam jednak z angielskiego przekładu autorstwa Stuarta Liebmana i Timothy’ego Barnarda, którego fragmenty tłumaczę samodzielnie (Méliès, 2011).

Czasem przyjmuje się, że winę ponosi Georges Sadoul, jeden z ojców założycieli wspomnianej „tradycyjnej historiografii”, która od lat 80. znajduje się pod ostrzałem historyków kojarzonych z Nową Historią Filmu (Pabiś-Orzeszyna, 2013c). W pierwszym tomie *Historie générale du cinéma* pisał, że „[w]raz z braćmi Lumière ruchoma fotografia stała się medium rejestracji. Georges Méliès uczynił zaś z niej środek ekspresji” (Sadoul, 1946: 312). Nawiasem mówiąc, warto 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”, a to przecież nie to samo (Sadoul, 1949: 27). Zostawmy jednak na chwilę niejednoznaczności Sadoula, tak ciekawie opisywane choćby przez François Alberę czy Gaudreault (Albera [2011]; Gaudreault [1997]). Istotne jest to, że zasypanie przepaści między Lumièrami 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 Lumièr’ami i Mélièsem em – pisze 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 Lumièrów, czy o magiczne sztuczki preparowane przez Mélièsa) oraz egzotycznym powabem” (Gunning, 1986: 64).

Koncepcją tą, jak już wiemy, jest „kino atrakcji”. Jaki jest jej polemiczny cel? Przecistawianie 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 Lumièrów do Łozińskich, od Mélièsa do Nolana), możliwy do zrozumienia przy bardziej lub mniej uświadamianej pomocy idei postępu oraz pomysłu „historii powszechnej” (Krasnodębski, 1991: 17–33; Fukuyama, 2009: 93–115). Taka historiografia opisuje „ewolucję medium” – odpowiedź na pytanie, jak osiągnęło ono dojrzałość i samoświadomość, stan rozumiany najczęściej jako klasyczna perfekcja w opowiadaniu historii (Bazin, 1963: 154), czasem jako modernistyczne jej zaprzeczanie. Równania: Lumièrowie = dokumentalizm, Méliès = fabuła to nic innego, jak realizacja logiki retrospekcji, zgodnie z którą interesuje nas droga prowadząca prosto do terażniejszości.

Naturalnie w wizji przeszłości jako ewolucji formy filmowej roi się od rozmaitych „ślepych uliczek”, „nieudanych eksperymentów” oraz „przeciętniaków”, którzy nie zasługują na naszą uwagę. Badanie przypomina wtedy festiwalową selekcję lub udział w słynnej ankiecie „Sight & Sound”, mającej wyłonić kanon dziejów – decyzja dotyczy tego, które filmy „zapracowały na miejsce w historii”. Na przykład wspomniany Michał Oleszczyk – krytyk filmowy, respondent „Sight & Sound”, a obecnie też Dyrektor Programowy gdyńskiego Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych – w podręczniku *Kino nieme*, w rozdziale o zmiennym tytule *David Wark Griffith: kino uczy się opowiadać* tłumaczy swoje zainteresowania faktem, iż: „**kino takie, jakim je znamy dzisiaj** – czyli medium, które zdetronizowało powieść dziewiętnastowieczną w funkcji masowej rozrywki o charakterze narracyjnym – wyłoniło się właśnie z nadejściem Griffitha” (Oleszczyk, 2009: 275).

Mniejsza o wåtpliwoŝci, czy faktycznie powieŝ literacka była w XIX wieku rozrywką masową. Nie ma tu teŝ miejsca na spór o to, czy w 2009 roku (wtedy ukazał się cytowany tekst) kino przede wszystkim opowiadało historie (znam par osób, które powiedziałyby, ŝe wniejsze byly wówczas – i są do dziŝ – komputerowo generowane efekty specjalne, lokowanie produktu oraz zatrudnianie Scarlett Johanson czy Christiana Bale’a). Ciekawsza jest stosowana przez Oleszczyka retoryka – warto zajmowa si Griffithem, poniewz był pionierem filmu nam wŝpczesnego, „(...) pierwszym wielkim narratorem kina; artyst, który poczył dostępne kinu niememu ŝrodki wyrazu w taki sposób, by [miast **tylko** (podkreŝlenie dodane – MP-O) zaciekawia czy olŝniewa – co było domen kinematografu] mogło opowiada złoŝone historie i wywoływało skomplikowane emocje” (Oleszczyk, 2009: 275).

Warto zestawia ten cytat z fragmentem ksiŝki opublikowanej ponad siedemdziesiąt lat wczej. Chodzi o *The History of Motion Pictures* Maurice’a Bardche i Roberta Brasillacha z 1938 roku<sup>3</sup>. „Nikt nie wie, jak długo jeszcze film byłby **tylko** [podkreŝlenie dodane – MP-O] prostym reportażem lub aktualnoŝci – diagnozują autorzy – gdyby nie ten jeden czwiek, który wprowadził do nowego technologicznego wynalazku niesłychaną liczb naprawdę oryginalnych idei i nareszcie uczynił z filmu coŝ więcej niŝ **tylko** [podkreŝlenie dodane – MP-O] odnog fotografii” (Bardche, Brasillach, 1959: 381).

Przeciwnie do Oleszczyka, Bardche i Brasillach nie pis o Grifficie, ale o Mlisie. Bliŝniacza pozostaje jednak retoryka – fragment ten równie dobrze mógłby dotyczą reŝysera *Nietolerancji* (1916) lub wielu innych „pionier”, na przykd George’a Alberta Smitha, Giovaniego Pastrone lub – czemu nie – Mordechaja Towbima, producenta „pierwszego polskiego filmu fabularnego” pod tytułem *Pruska kultura* (1908), wŝciciela warszawskiego Iluzjonu Siła.

Mimowolnie wybrzmiewa tu gwny problem teleologicznie zorientowanej historiografii, niezależnie czy praktykujemy ją w połowie XX wieku, czy na początku XXI. Z tej perspektywy istot wczesnych filmów jest brak. Wikszoŝ ruchomych obrazów z pierwszych dwóch dekad funkcjonowania kinematografii to forma niedorozwinięta – „tylko proste reportaŝe”, które „tylko zaciekawiają lub olŝniewaj”. Radykalnym przykdem takiej historycznej bezwartoŝciowoŝci jest wczesne kino niefikcjonalne, na przykd trawelogi, filmy przemysłowe czy aktualnoŝci, które nie przydaj się ani opowieŝci o tym, jak X Muza uczy si opowiada, ani teŝ narracji o „twórczym przetwarzaniu rzeczywistoŝci”, otwieranej dokumentalizmem Roberta Flaherty’ego (Pabiŝ-Orzeszyna, 2013a). Zadaniem historyka, tonącego w mamaydzce wczesnego kina, jest wyszukanie nielicznych osób oraz artefaktów, które mimo wszystko wykraczają poza swój czas, zasluguj więc, by je ocala od zapomnienia. Nie jest to przypadek, ŝe w ankiecie „Sight & Sound”, w edycji z 2012 roku, spoŝród gigantycznej liczby 2 045 filmów, zgłoszonych do wyŝcigu o miejsce w kanonie, jedynie jedenaŝcie (sic!) pochodzi z okresu do 1908 roku.

Koncept „kina atrakcji” radykalnie zrywa z takim ujeciem przeszoŝci, z histori zafiksowan na przełomowych arcydziełach i wyznającą „teori wielkich mŝw” i w tym miejscu pozostaje w zgodzie z perspektyw z *Film History: Theory and Practice* (Allen, Gomery, 1985: 110). Na wejŝciu ŝegnamy się z fantazmatem postępu, z organicystycznymi metaforami dzieciństwa–dojrzaoŝci–ŝmierci oraz z „hegemoni filmu fabularnego” w historiografii

3 Korzystam z fragmentu angielskiego przekładu, przedrukowanego w *Film: An Anthology* pod redakcj Daniela Talbota z 1959 roku. Cała ksiŝka Bardche’a i Brasillacha ukazała się w Nowym Jorku w roku 1938. Natomiast francuski oryginał o tytule *Histoire du Cinéma* pochodzi z roku 1935.

i teorii (Gunning, 1986: 56). W pracy badawczej nie chodzi bowiem – jak się zaraz okaże – 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 roku (Gaudreault, 2011: 30–31; Gunning, 2006a: 31–35; Strauven, 2006: 15). Jest w tym wiele prawdy – pomijając rozmaite, referowane już przeze mnie zastrzeżenia wobec opowieści „nowym pokoleniu” i „mieście Brighton” (Gauthier, 2011, 2012) – należy pamiętać, że chodzi tu o szczególnie rodzaj dowartościowania. Rzecz w tym, aby uniknąć fałszywego rewizjonizmu wynajdywania „pereł 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), 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 roku (Hendrykowski, 1998: 34).

Zamiast tego rodzaju rehabilitacji poprzez tworzenie rankingów czy wcielanie zapomnianych arcydzieł do kanonu, podstawą jest raczej próba rozpatrzenia wczesnego kina „na jego własnych warunkach” (Gunning, 1997: 9) W miejsce *de facto* upodrzędniającej ewaluacji pojawia się takie historyczne poznanie, które uznaje specyfikę przedmiotu refleksji, ale też – co ważne – nie popada w iluzje „rekonstrukcjonizmu”<sup>4</sup>. 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 odpowiada (Gadamer, 2004: 503–515). W badaniu „kina atrakcji” chodzi bowiem o historiografię jako interpretację – pracę stapiania naszego horyzontu kulturowego z życzliwie rekonstruowanym horyzontem oczekiwań i doświadczeń, w który ówcześni odbiorcy wpisywali kinematograf. Jak jednak ten proces przebiegał w przypadku „kina atrakcji” i jak go usytuować w historii samych badaczy oraz ich własnych horyzontów poznawczych? Wedle innego znanego Gadamerowskiego *dictum* „[f]akt, iż to, co nas spotyka, jest wobec nas obce, prowokujące, dezorientujące, zapoczątkowuje wysiłek rozumienia” (Gadamer, 2003: 7). I choć to teza,

4 „Rekonstrukcjonizm” to 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 (Munslov, 2006: 216–218).

która zdaniem niektórych trąci już banałem, to w kontekście „kina atrakcji” są poważne powody, aby ją przywołać.

Pierwsza sprawa to literalna obecność Gadamera w refleksjach Gunninga i Gaudreault. W autorze *Prawdy i metody* widzą oni sojusznika w sporach z historiografią Terry’ego Ramsay’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 terażniejszości (Gaudreault i Gunning, 2006: 336–337, Gaudreault, 2011: 25–27 i 36–37). W niedawnej 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)” (Gaudreault, 2011: 101).

Metoda, którą rozwijam i opisuję – pisze 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. MP-O] ze zjawiskiem kompletnie obcym. Nie poddawajmy tej wiary w wątpliwość przez jakiś czas (czemu nie przez całe pokolenie?). Potem natomiast zobaczymy, co z tego kredo wyniknęło. Co więcej, zdaje mi się, że metoda ta dowiodła już swojej wartości (Gaudreault, 2011: 115).

Najistotniejsza wydaje się tu właśnie „obcość” wczesnego kina (*alien quality*), uruchamiająca pracę rozumienia poprzez zakłócenie – dystrakcję. Trzeba oczywiście powiedzieć, że można o tej kategorii mówić na różne sposoby. Niewątpliwie inność – etniczna czy klasowa – była często tematem kinematograficznych spektakli, czego dowodem jest choćby popularność trawelogów czy filmów podróźniczych, często połączonych z quasi-naukowymi wykładami na temat egzotycznych krain i ludów, które je zamieszkują (Griffiths, 2013). 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 on w 1991 roku – doświadczenie 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 niepewne (Gunning, 1991: 4; Pabiś-Orzeszyzna, 2013b: 80–82).

To spotkanie z wczesnym kinem i jego nieprzystawalnością, o którym pisze Gunning miało więc miejsce w drugiej połowie lat 70. w Nowym Jorku, w określonym kontekście historycznym oraz w specyficznym klimacie intelektualnym, o którym będę pisał w części czwartej. W każdym razie należy, jak starałem się pokazać, pojawienie się wczesnego kina w refleksji historycznofilmowej rozumieć jako zakłócenie, wyrwę powodującą konieczność zawieszenia dotychczasowych założeń na temat linearnej przeszłości kina. Rezultatem tej operacji jest właśnie koncept „kina atrakcji”. Nie jest on jednak bezdyskusyjny, o czym zaraz się przekonamy.

## Kino atrakcji: krytyka, czyli groźba „kulturalizmu” i problem fabularności

*(...) 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 odmarwiają uznania kina za dziedzinę sztuki. Ponad wszystko jednak, dla zbyt wielu historyków „kultura” jest lekarstwem na wszystko i ma odpowiedzieć na każde pytanie.*

DAVID BORDWELL o „historycznym pół-zwrocie”

*Stwierdzenie to musi być jednak rozumiane 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 anty-fabularnej wypowiedzi Georgesa Mélièsa z 1932 roku.

Koncepcja „kina atrakcji” nie jest w żadnej mierze dogmatem, którego nie można poddawać w wątpliwość. Przeciwnie, może być ona krytykowana z różnych punktów widzenia. W tym kontekście często przywołuje się choćby zastrzeżenia sformułowane przez badaczy takich, jak David Bordwell, Noël Carroll czy Charlie Keil (Bordwell, 1997: 139–157; Carroll, 2001; Keil, 2006). Linia ich argumentacji dotyczy przede wszystkim uogólnień i nieuprawnionych wniosków o charakterze historycznokulturowym, jakie można wytropić w tekstach Gunninga. 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 – faktycznie u Gunninga obecnej – 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”. Hipoteza, która pojawia się w konkluzji takiej konstatacji dotyczy „historyczności percepcji”.

Zdaniem Gunninga – ale też na przykład Miriam Bratu Hansen czy Anne Friedberg, które również idą śladem Benjamina – XIX-wieczna i XX-wieczna modernizacja to historyczne *milieu*, w którym dokonuje się radykalna zmiana w ludzkim aparacie percepcyjnym, muszącym teraz radzić sobie z nielinearnym doświadczeniem wielkomięskiego świata (Gunning, 1989; Hansen,

2009; Friedberg, 1993). Emblematem tej cywilizacyjnej zmiany jest zdaniem „kulturalistów” – jak określa ich Bordwell – właśnie wczesne kino w swojej „atrakcyjnej” postaci. Kino pełne szokujących widoków, niespodziewanych zwrotów akcji, nielinarne i sfragmentaryzowane. Tak rozumiana „kultura wizualnych szoków” mogła też mieć dla widzów wymiar niejako terapeutyczny – pozwalała przeciążonym mieszkańcom na przykład Nowego Jorku oswoić i poddać autorefleksji 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 kulturą odpowiedzią na traumę modernizacji.

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” (Singer, 2001). Zdaniem Singera tworzyła je nieformalna grupa 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, Vanessę Schwartz, Marka Sandberga, Lynne Kirby, Lauren Rabinowitz i innych. Za wspólny mianownik dla ich refleksji należałoby więc uznać starania czynione, aby wzbogacić historię kina o przemyślenia 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 Aleksandra Klugego). Jest to perspektywa łącząca historyczną okoliczność pojawienia się i popularności kina z dynamicznym rozwojem wielkich miast, kolei, telefonu, telegrafu i innych „wynalazków nowoczesności”, które miałyby w znaczący sposób modyfikować tryb postrzegania świata przez człowieka. Film stanowić mógłby wtedy zarówno część, emblemat, jak i konsekwencję reifikującej i fragmentaryzującej nowoczesności.

W tak sformułowanej hipotezie Bordwell widzi restaurację wielokrotnie przez niego krytykowanej teorii spod znaku SLAB, które sprowadzają kino do funkcji „wyrazu” ogólniejszych mechanizmów (politycznych, psychologicznych, kulturowych i tym podobnych)<sup>5</sup>. 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 zauważa przede wszystkim, że Benjaminowska teza o historyczności percepcji jest nie do utrzymania z punktu widzenia o wiele bardziej wiarygodnych nauk o poznaniu (Bordwell, 1997; Carroll, 2001; Singer, 2001). Ponadto podważa możliwość prześledzenia przyczynowo-skutkowego związku między właściwościami stylistycznymi filmów a formacją cywilizacyjną, w ramach której powstają. Charlie Keil w tym kontekście trzeźwo zauważał, że problemem dla koncepcji Gunninga jest fakt, na który sam krytykowany zwraca uwagę, że historycznie następująca po nielinarnej „estetyce zdumienia” fabularna integralność kina klasycznego każe zadać pytanie, czy po 1917 roku wielkowiejska modernizacja nie szokowała już jej mimowolnych uczestników (Keil, 2006)?

5 SLAB to akronim powstały z nazwisk Ferdinanda de Saussure’a, Jacques’a Lacana, Louisa Althussera i Rolanda Barthes’a. Zdaniem Bordwella – ale też na przykład Nöela Carrola – bezkrytyczna adaptacja ich teorii na gruncie filmoznawczym zaowocowała dominacją skrajnie spekulacyjnej praktyki badawczej, w ramach której kino jest tylko narzędziem do ilustrowania wyrafinowanych i wszystkowskazywających konceptów.

Na wszystkie te zarzuty Gunning odpowiadał w różnych swoich publikacjach, wymieniając najczęściej kolejne dowody związku między kinem a nowoczesnością (Gunning, 2006b). Cała debata była natomiast wielokrotnie relacjonowana 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 niedawnym artykule *Sensationalism and Early Cinema* (Singer, 2001; Ligensa, 2012).

Ponadto warto powiedzieć, że dla Bordwella spór ten to również spór 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 mojej pracy. Naturalną konsekwencją dostrzeżenia istotności coraz to liczniejszych kontekstów poza-filmowych jest pytanie o to, co stanowi właściwy przedmiot historycznofilmowych dociekań. Można więc u „kulturalistów” zaobserwować przeniesieni akcentu z historii kina na historię kultury popularnej przełomu XIX i XX wieku lub też ogólnie – na historię społeczną. Wielu badaczy zadeklarowało porzucenie akademickiej praktyki zorientowanej na historię specyficznego medium na rzecz inter-, albo raczej trans-dyscyplinarnej historii praktyk społecznych i kulturowych, których kino jest istotną częścią (Maltby, 2007; Biskupski, 2013). Dla Bordwella kryje się w tym zagrożenie marginalizacji badań nad filmami, które znów służyć będą tylko do ilustrowania założeń o jakichś ogólnych procesach społecznych.

Innego typu zastrzeżenia przedstawiał wspominany już wielokrotnie Charles Musser. Przy tym należy zauważyć, że jego obiekcje wynikają z szeroko zakrojonych badań, jakie prowadził w kontekście wczesnego kina w Stanach Zjednoczonych oraz doskonałej znajomości kina Edwina S. Portera, któremu poświęcił osobną monografię (Musser, 1990, 1991). 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 sfunekjonalizowanego montażu analitycznego.

Musser podaje wiele innych przykładów, w których analiza formalna ujawnia ewentualne fabularne intencje wczesnych filmowców. Przywołuje na przykład tak zwane „filmy podróżnicze” – fikcjonalne czy niefikcjonalne, to w tym kontekście bez znaczenia – posiadające wyraźnie linearną strukturę, takie jak *Rube and Mandy at Coney Island* (1903). Odwołuje się też do słynnego ujęcia z *Wielkiego napadu na pociąg* (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 Mussera – trudno argumentować, że filmy Mélièsa nie mogły być odbierane, jak wciągające historie (Musser, 2006).

Wydaje mi się jednak, że najciekawszy jego argument dotyczy braku w interpretacjach Gunninga refleksji nad rolą lektora, komentującego w czasie rzeczywistym to, co dzieje się na ekranie (Lacasse, 2006). 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 więc uwagę na olbrzymią rolę programu oraz na sprawczość samego *showmana*, który mógł na pozatekstowym poziomie uspołnić przekaz i uczynić 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 Gaudreault wynikają przede wszystkim z refleksji po spotkaniu ze zdumiewającą stylistyką i tematyką pewnej grupy filmów rozumianych jako teksty. Analiza formalna jednoczęściowych „numerów” – przepełnionych autotelicznym wizualnym ekshibicjonizmem i ostentacyjnie nie opowiadających niczego składnym – musiała skłaniać do konkluzji, iż kino wczesne radykalnie różniło się od klasycznego, zaś swą odmiennością już wtedy konstituowało fundamentalną dla całej dalszej historii filmu opozycję spektaklu i fabuły.

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 Gaudreault. Dotyczy to również wszystkich innych badaczy, którzy dowodząc przepaści dzielącej kino klasycznego Hollywoodu od wczesnego „systemu demonstracyjnych 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 ciągłości i zerwania. O ile bowiem Crafton, Gunning, a w szczególności Gaudreault w swoim stosunku do przeszłości byłiby programowo wrażliwi na kamuflowane dotychczas cięcia (czego najdobitniejszym dowodem miałby być brak ciągłości między *episteme* kina atrakcji i klasycznego Hollywood), o tyle Musser sugeruje powrotne uwzględnienie rozmaitych przepływow, pętli i skomplikowanych formuł temporalnej uporczywości formacji kulturowych. 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.

Argumentacja Mussera zawiera podejrzenie, iż grzech egocentryzmu popełniany przez zwolenników „kina atrakcji” polega 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.

Trzeba chyba powiedzieć, że krytyka ta jest w dużej mierze przekonująca, niemniej należy też tu przytoczyć opinię Gunninga, który 1991 roku przekonywał, że:

nie istnieje jedno homogeniczne wczesne kino (...) nie może być ono rozumiane po prostu jako egzotyczny, wykluczony Inny kina klasycznego, (...) choć ważną rzeczą jest 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* wyposażyć nas w alternatywny tryb kina okresu klasycznego, pozwalając na odnalezienie odmiennych praktyk, których znaczenie było zaciemniane przez metody badawcze uprzywilejowujące stabilność w miejsce przejściowości (Gunning, 1991: 6).

Gunning, jak widać, stara się oddalić podejrzenie, iżby „kino atrakcji” ujednoliciło różnorodność dziewiętnastowiecznej kultury atrakcji. Pewnie Musser przekonywałby wciąż, że pomimo deklaracji tak się właśnie dzieje, niemniej warto zwrócić uwagę na wyjściową intencję, jaką w przypadku obu badaczy – jak również w przypadku Gaudreaulta – jest wsłuchiwanie się w zdumiewającą obcość wczesnokinowego języka.

## Kino atrakcji: mapa, czyli materialne warunki wytwarzania idei

*Historia ma miejsce.*

KARL SCHLÖGEL

Crafton, Gunning i Gaudreault nie fabrykują legendy o własnym pionierstwie. Przeciwnie podkreślają, że koncept „kina atrakcji” nie wziął się znikąd (Crafton 1998; Gunning, 2006; Gaudreault, 2011). Oprócz rozmaitych kontekstów oraz inspiracji, których szerszym omówieniem zajmę się za chwilę, w chwili obecnej warto przywołać – zrekonstruowaną przez nich, przez Strauven oraz przede mną samego – chronologię zdarzeń związanych z rzeczoną kategorią.

Przyjmuje się zatem, że całą historię zapoczątkowało wystąpienie Donalda Craftona na konferencji poświęconej ślapstickowi. Sesja odbyła się w maju 1985 roku w nowojorskim MOMA, a zorganizowała ją Eileen Bowser, kuraorka 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 Colloquium, a jesienią Gunning na konferencji w Ohio „Film and Television” 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 oraz Gaudreault reprezentujący Kanadę i Gunning jako przedstawiciel Stanów Zjednoczonych. Rok 1986 był również ciekawy. W „Cinema Journal” ukazało się wystąpienie Gunninga z Ohio, opublikowano też, jak wspominałem, japoński przekład francuskiego referatu Gaudreault 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 niesłuchanie istotnym elementem w kształtowaniu się 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 Gaudreault *Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?*. Natomiast w 1989 roku ukazał niesłuchanie istotny artykuł Gunninga *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*, w którym formułuje on koncept „estetyki zdumienia”. Dekadę wieniczy pojawienie 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 roku (Elsaesser, 1990). 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 miejsc 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 kulturowej geografii” (Gunning, 2006: 34). Relacjonuje na przykład, jak bardzo istotne były zajęcia o filmie *noir*, kinie japońskim i melodramacie, które w 1985 roku prowadził na Harvardzie oraz to, że pomagał mu w tym Adam Simon, młody asystent, później reżyser filmów klasy B. Wraz z Simonem organizowali wówczas pokazy horrorów i zastanawiali się, jak opisać bezpośredni zwrot ku widzowi możliwy do znalezienia choćby w stylistyce tak zwanych „niskich gatunków”.

Patrząc z tej perspektywy, równie ważne było, że przez lata poprzedzające pojawienie się konceptu „kina atrakcji”, jak również wyprzedzające kongres w Brighton Gunning uczęszczał w Nowym Jorku na zajęcia Annette Michelson (wykładowczyni NYU, założycielki pism takich, jak „Artforum” czy „October”, mentorki na przykład Nöela Carrolla) oraz Jaya Leydy (filmowca, ucznia Siergieja Eisensteina, jego tłumacza i monografa historii kina rosyjskiego, ale też wykładowcy NYU, promotora obronionej w 1986 roku pracy doktorskiej Gunninga, która dotyczyła filmów Davida Griffitha). Innymi studentami Michelson i Leydy byli w tym czasie Charles Musser i Roberta Pearson, jak również Anne Friedberg (wcześniej zaś na przykład Stuart Liebman).

Wszyscy oni funkcjonowali nie tylko w uniwersyteckich sala wykładowych. Trzeba też bardzo wyraźnie podkreślić, że w tym samym czasie i w tym samym miejscu – Nowym Jorku – rozwijały się różne nurty filmu eksperymentalnego: od Jacka Smitha i Michaela Snowa, przez Erniego 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 Pipers Son* (1969) Jacobsa. Akademiackie odratowanie wczesnego kina jako „kina atrakcji” współgrało – historycznie, geograficznie, ale też światopoglądowo – z tym, jak kino to odkrywano w ramach praktyk filmu awangardowego. Dla jednych i drugich stanowiło ono alternatywę dla hollywoodzkiego *mainstreamu* i dawało wiarę w to, że można pomyśleć inny sposób funkcjonowania tego medium.

W ogóle więc należy odnotować konstelację osób oraz instytucji, którą można zaobserwować w Nowym Jorku drugiej połowy lat 70. i pierwszej lat 80. W tamtym czasie bowiem rozwijało się nie tylko filmoznaństwo 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 „Millennium”). 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 obejrzeni 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 liczne archiwalne dokumenty MOMA – między innymi w ogłoszenia prasowe udostępnione na stronie internetowej muzeum – to okaże się, że „masowe” projekcje przedbrightonowskie nie były w drugiej połowie lat 70. wyjątkiem ([www.moma.org](http://www.moma.org)). Ogromne wrażenie robi bowiem ilość historycznofilmowych wydarzeń, które wówczas organizowano – wyświetlano filmy bardzo różnego rodzaju, od hollywoodzkiego mainstreamu, przez kino europejskie, kino Trzeciego Świata do wczesnego kina. Projekcje miały często charakter nieregularny, niemniej funkcjonowały też rozmaite przeglądy o nazwach takich, jak „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 mogłyby być rozmaite sympozja, w trakcie ich trwania 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, w środku którego znalazł się, jak już wspominałem, artykuł Leydy *Toward A New Film History*. Rok 1975 był natomiast w MOMA rokiem Griffitha. Reżyserowi *Nietolerancji* poświęcona została masa projekcji, ale też zorganizowane przez Rona Mottrama sympozjum. Wśród osób z wystąpieniami znalazł się młody Tom Gunning, który mówił o filmach Griffitha dla Biographu (dziesięć lat później obronił pracę doktorską na temat). W roku 1976 w MOMA odbyła się konferencja „The Birth of Cinema” zorganizowana w osiemdziesiątą rocznicę premiery Vitagraphu. Podczas tego sympozjum swoje wystąpienia mieli między innymi P. Adams Sitney, Russell Merritt, ale też John Fell.

Spojrzenie na to, co się działo w MOMA w latach 70. w dużej części z inspiracji Bowser pozwala podejrzewać, że kuratorka była kimś w rodzaju amerykańskiego Henriego Langois, który w powojennej Francji urządził edukacją filmową przyszłych nowofalowców (Jay Leyda mógłby być wtedy André Bazinem). Lecz takie skojarzenie jest tylko pozornie nobilitujące (ostatecznie też, jak sądzę, jest zupełnie nietrafne, zaciemnia bowiem zasadniczą różnicę między kinofilnią paryską i nowojorską). Trzeba bowiem odnotować,

że wpływ najsłynniejszych muzeów filmowych na historiografię często jest przedstawiany w złym świetle. Na przykład Tomasz Majewski w artykule *Historia filmu po liftingu* – idąc śladem wyводу 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* (Majewski, 2010; Bordwell, 1997: 24–25).

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, nie była szczególnie związana z akademią. Jej spojrzenie na film było spojrzeniem miłośniczki kina. Pisała do „The Spectator” i „Vogue”, jej mentorem był Ezra Pound, ale największą sławę zdobyła jako dyżurna recenzentka brukowca „Daily Mail”, gdzie w latach 1925–1930 pisała entuzjastycznie o popularnym kinie amerykańskim. Znaczące jest też to, iż ponoć jej marzeniem było, aby ludzie smakowali kino, jak wino. 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 była już na tyle bogata i ceniona, że Bowser nie musiała przekonywać sponsorów, że film to sztuka. Jej praktyka kuratorska zasadniczo różniła się od pracy Iris Barry czy Henrięgo Langois. Wyzwaniem było na przykład szczegółowe opisanie zbiorów (a więc wcześniejsze obejrzenie zgromadzonych filmów). Zajmowała się też budowaniem sieci badaczy, która wykraczać miała poza mury archiwum. Współpracowała ze środowiskami akademickimi (między innymi z Leydą, Michelson czy Sitneyem) studenckimi (od Gunninga do Mussera), organizowała też międzynarodowej współpracy archiwistyczną 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 kongres w Brighton).

Doświadczenie brightonowców uczęszczających na zajęcia Leydy o Eisensteinie, analizujących wraz Michelson eksperymentalne filmy Michaela Snowa (jak również horrory, bo na ich temat również 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 na przykład znalezionych w Bibliotece Kongresu wczesnych filmów Edwina S. Portera) było więc doświadczeniem w pewnym sensie analogicznym do tego, co działo się na

pokazach w Cinémathèque Française. Chodziło o bliski kontakt z filmami. Jest to jednak inna kinofilia, niż ta spod znaku Henriego Langois, „Cahiers du Cinéma” czy Andrew Sarris, 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 strony dostarczało im niesłyszanych punktów odniesienia, bowiem projekcje klasycznych komedii slapstickowych przeplatały się tam politycznie zaangażowanym kinem oraz historycznofilmowymi 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 w pewnym sensie charakteryzowało wcześniejsze pokolenie archiwistów oraz teoretyków filmu, jak również doświadczenie francuskich nowofalowców). Kinofilia jest tutaj punktem wyjścia.

Warto to już teraz podkreślić, gdyż jest ona zdecydowanie obca różnym próbom profesjonalizacji historii filmu spod znaku Robert C. Allena, Douglasa Gomerego, a potem Richarda Maltby’ego, a nawet Davida Bordwella i Barry’ego Salta, którzy w latach osiemdziesiątych starają się promować obojętny stosunek do przedmiotu własnych badań (na temat innych, wywodzących się ideałów nauk ścisłych perspektyw zajmowania się wczesnym kinem zob. Pabiś-Orzeszyna, 2013c, 2014).

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 ilości filmów (zob. Bowser). W doświadczeniu tym nie chodziło jednak o intencję klasyfikowania, ale 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 niedawno Danuta Szajnert (Szajnert, 2012: 423–432).

Kwestia historiografii opartej na miłości do filmów jest kluczowa dla zrozumienia „zwrótu historycznego” w jego wydaniu nowojorskim, a więc akcentującym nieinstrumentalne, taktowne podejście do wielobarwnej i zaskakującej przeszłości kina, raczej obce dążącej do profesjonalności historiografii. Co równie istotne – przeciwnie do recept na przykład Richarda Maltby’ego – kinofilska 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 ramach tej relacji. To właśnie tego rodzaju wrażliwość umożliwiła rewaloryzację wczesnych filmów, w których specyfikę trzeba było się życzliwie wsłuchiwać, biorąc pod uwagę właściwy im „horyzont doświadczenia”. W tym kontekście możliwe też było do pomyślenia „kina atrakcji”, którego radykalna inność nie pasowała do obowiązujących schematów historiograficznej fabularyzacji. To właśnie na jego przykładzie dobrze widać zarówno polemiczny wymiar tego kina, jak i hermeneutyczną życzliwość, stanowiącą jego równie istotną część.

## Kartoteka: „kino atrakcji” po polsku albo wskazówki nawigacyjne

Jak wspominałem, perypetie „zachodnich teorii” – ich import, dystrybucja i recepcja – na terenach polskiej humanistyki to temat fascynujący oraz wykraczający poza cele mojego tekstu. Mając jednak na względzie czytelniczek i czytelników, którzy chcieliby dostrzec do tych niewielu miejsc, w których pisano o „kinie atrakcji”, zamieszczam tu zwięzły – oraz nie aspirujący do miana całościowej bibliografii – bedeker po polskojęzycznej literaturze.

Zacznę od adresów, pod którymi „kina atrakcji” nie warto szukać. Pewnym zaskoczeniem jest na przykład fakt, iż hasła takiego nie odnajdziemy w wielotomowym, wydawanym w latach 90. *Słowniku pojęć filmowych* (Helman, 1991–1998). Może też dziwić jego nieobecność w niedawnej *Historii myśli filmowej* (Helman, Ostaszewski, 2007) oraz w *Podstawach wiedzy o filmie* (Helman, Pitrus, 2008). Równie interesująca jest luka w gigantycznej *Encyklopedii kina* (Lubelski, 2010). Niech też nikogo nie zmyli tytuł książki Marii Gołębiewskiej: *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności* (Gołębiewska, 2003), w której o „kinie atrakcji” nie ma ani słowa.

W świecie podręczników „kino atrakcji” odnalazło się w *Kinie bez tajemnic* (Klejsa, Kłys, Nurczyńska-Fidelska, Sitarski, 2009: 157) oraz w *Kinie niemym*, w rozdziale autorstwa Tadeusza Lubelskiego *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf* (Lubelski, 2009: 79). Do tekstu Lubelskiego można jednak mieć pewne zastrzeżenia. Wątpliwość budzi na przykład tak wyraźne przeciwstawienie „kina atrakcji” „montażowi atrakcji” Eisensteina, jeśli pamiętamy – na co zwracałem wcześniej uwagę – jak bardzo Gunning i Gaudreault podkreślali bliskość tych fenomenów.

Osobnym przypadkiem jest natomiast autorski *Słownik terminów filmowych* Marka Hendrykowskiego, w którym obok „montażu atrakcji” pojawia się osobliwe hasło: „atrakcyjność”, opisane jako „kategoria estetyczna służąca opisowi historycznie zmiennych strategii autorskich kina, których celem jest zapewnieniu widowisku filmowemu optymalnej siły przyciągania wzbudzającej zainteresowanie najszerszych kręgów odbiorców” (Hendrykowski, 1994: 23).

Z nieco starszych – co nie znaczy: gorszych – opracowań warto zajrzeć do artykułu Elżbiety Ostrowskiej *Odkrywanie źródeł – współczesne reinterpretacje wczesnego kina* (Ostrowska, 1995), w którym autorka wyjaśnia narratologiczne niuansy koncepcji Gunninga i Gaudreault oraz analizuje różnice między nimi. Interesujące passusy można też odnaleźć w jej późniejszej książce *Przestrzeń filmowa* (Ostrowska, 2000). W filmoznawczo-narratologicznym świetle „kino atrakcji” widzi również Tomasz Kłys. W *Filmie fikcji i jego dominantach* wykorzystuje je, aby wyjaśnić zasadę „dominanty spektaklu”, obecną później w takich filmach, jak *Dzisiejsze czasy* (1936) czy nawet w *Cieniach zapomnianych przodków* (1964) (Kłys, 1999).

Inny użytek z „kina atrakcji” czynią autorzy tacy, jak Marcin Adamczak Mirosław Filiciak czy Piotr Sitarski oraz Tomasz Majewski. Adamczak w książce *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku* zwraca uwagę na podobieństwa wczesnych praktyk kinowych ze współczesną kulturą multipleksów (zob. Adamczak, 2010). Podobnie w *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu* czyni Filiciak, gdy w kontekście hollywoodzkich konglomeratów biznesowych, wykorzystując

pojęcie „atrakcji oswojonych” (Filiciak, 2013). Sitarski natomiast w tekście *Wideoklip – druga młodość kina* analizuje teledysk jako gatunek ustanawiający z widzem ten sam związek, co filmy Mélièsa (Sitarski, 2005). W tym zestawieniu nieco odmiennie Gunninga czyta Majewski, który w eseju *Modernizmy i ich losy* przekonuje, że „kino atrakcji” – szczególnie w jego bliskości z Eisensteinowskim montażem oraz jako emblemat wielkomiejskiej nowoczesności – skłania nas, by uznać represjonowaną pamięć przeplatania się „wysokiego modernizmu” z popkulturą wczesnej nowoczesności (wbrew pozorom, jak pokazuje Majewski, modernista T. S. Eliot również lubił się pośmiać) (zob. Majewski, 2009).

Warto też zajrzeć do jesiennie-zimowego „Kwartalnika Filmowego” z 2009 roku. W środku znajduje intelektualnie wyzywający esej Thomasa Elsaessera *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, umieszczający koncepcję „kina atrakcji” nie tylko w kontekście przemian na gruncie badania historii filmu, ale też w świetle rozwoju medioznawstwa. Tekst ten sąsiaduje z artykułem Łukasza Biskupskiego pt. *Od ciekawostki do dyscypliny. Historia teorii badań nad wczesnym kinem*, w którym autor – inspirując się w dużej mierze typologią zaproponowaną przez Davida Bordwella – rekonstruuje główne problemy rozwoju refleksji nad pierwszymi latami funkcjonowania kinematografu.

Na osobny akapit zasługują nieliczne próby badania wczesnego kina polskiego. Należy tu na pewno wymienić publikacje Małgorzaty Hendrykowskiej, przede wszystkim książkę *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914* (zob. Hendrykowska, 1993) oraz antologię pod jej redakcją: *W cieniu braci Lumière. Europejscy historycy filmu o początkach kina* (zob. Hendrykowska, 1995). W obu tych książkach widać świadomość zmiany w myśleniu o wczesnym kinie, zaś pierwsza z nich zawiera próbę wykorzystania pojęcia „kina atrakcji” w polskim kontekście. Zarazem jednak warto odnotować krytyczne uwagi, jakie pod adresem *Śladami tamtych cieni* sformułował Łukasz Biskupski w książce *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku* (Biskupski, 2013: 36–38), zarzucając Hendrykowskiej metodologiczny anachronizm pisania dziejów „X muzy” zamiast po prostu kultury popularnej, której częścią było wczesne kino. Inna sprawa: monografia Biskupskiego – poświęcona wczesnej kulturze masowej w Łodzi – jest najobszerniejszą, jak dotąd, próbą wykorzystania koncepcji „kina atrakcji” w badaniu tego, co na przełomie XIX i XX wieku działo się na terenach dziś należących do Polski. Podobną pracę wykonuje obecnie Andrzej Dębski (Dębski, 2012).

Na koniec przekłady. W temacie „kina atrakcji” na język polski przetłumaczono bardzo niewiele. We wspomnianej antologii Hendrykowskiej można odnaleźć tekst Gaudreault pt. *Teatralność narracyjność i trickowość. Oceniając kino Georges’a Mélièsa* (Gaudreault, 1994). Z kolei w tomie *Kino ma 100 lat*, redaktorzy Jan Rek i Elżbieta Ostrowska zamieścili esej Craftona *1895–1905: Problemy wczesnego kina* (Crafton, 1998). Niedawno w „Kwartalniku filmowym” ukazał się natomiast esej Gunninga *W poszukiwaniu indywidualnego ciała. Detektywi i początki kina* (Gunning, 2011).

## Zakończenie

Chciałem tu naszkicować możliwe sposoby rozumienia pojęcia „kina atrakcji” oraz pokazać konteksty, w których koncept ten się rozwijał. Były to z jednej strony tak zwane „materialne warunki wytwarzania wiedzy”, w tym przypadku



ściśle powiązane z perypetiami nowojorskiej kinofilii lat 70. Z drugiej strony znajdował się wynikający z nich światopoglądowy sprzeciw wobec dominacji „kina fabularnego” w filmowej historiografii. Konteksty te pozwalają, jak sądzę, sformułować wstępną charakterystykę badawczej wrażliwości, która wynika z tego, co André Gaudreault określa obcością wczesnego kina (*alien quality*). Obcość ta wymusza intelektualną życzliwość wobec tego, co nie pasuje do dominujących wyobrażeń o przeszłości. 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. Wpisujący się w intelektualne dziedzictwo Craftona, Gunninga i Gaudreault, kinofilski takt wobec tego rodzaju kuriozów to chyba najsensowniejsza postawa, na jaką możemy sobie pozwolić badając przeszłość kultury audiowizualnej.

*Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2013–2014, projekt nr 21H 12 0206 8I (kierownik mgr Łukasz Biskupski).*

#### BIBLIOGRAFIA:

- Abel R. (2005). *Encyclopedia of early cinema*. London.
- Adamczak M. (2010). *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*. Gdańsk.
- Albera F. (2011). 1945: „trois intrigues” de Georges Sadoul. „Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies”, 2–3.
- Allen R. i Gomery D. (1985). *Film history. Theory and Practice*. New York.
- Bardeche M. i Brasillach R. (1959). *Méliès*, [w:] Talbot D. (red.), *Film: An Anthology. A Diverse Collection of Outstanding Writing on Various Aspects of the Film Published from 1923 to 1957*. New York.
- Bazin A. (1963). *Ewolucja westernu*, [w:] tegoż, *Film i rzeczywistość*. Warszawa.
- Biskupski Ł. (2009). *Od ciekawostki do dyscypliny. Historia teorii badań nad wczesnym kinem*. „Kwartalnik filmowy”, 67–68.
- Biskupski Ł. (2013). *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku – kino w systemie rozrywkowym Łodzi*. Warszawa.
- Bordwell D. (1997). *On the History of Film Style*. Cambridge.
- Bordwell D. (2006). *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley.
- Bordwell D., Staiger J. i Thompson K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York.
- Crafton D. (1998). 1895–1905: *Problemy wczesnego kina*, [w:] Rek J. i Ostrowska E. (red.), *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie*. Łódź.
- Crafton D. (2006). *Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy*, [w:] Strauven W. (red.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam.
- Deleuze G. (2008). *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*. (Gdańsk).
- Deutelbaum M. (1983). *Structural Patterning in the Lumière Films*, [w:] Fell J. (red.), *Film Before Griffith*. Berkeley.
- Dębski A. (2012). „Ochtań” w Warszawie. *Przyczynek do opisu przełomu medialnego i popularności Asty Nielsen na ziemiach polskich przed I Wojną Światową*, [w:] Klejsa K. i Schahadat Sch. (red.), *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa*. Wrocław.
- Doroba R. (1980). *Bliżej filmu*. Warszawa.

- Eisenstein S. (1959). *Montaż atrakcji*, [w:] tegoż, *Wybór pism*. Warszawa.
- Elsaesser T. (2009). *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*. „Kwartalnik Filmowy”, 67–68.
- Filiciak M. (2013). *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu*. Warszawa.
- Fukuyama F. (2009). *Koniec historii*. Kraków.
- Gadamer G. (2003). *Język i rozumienie*. Warszawa.
- Gadamer G. (2004). *Prawda i metoda*. Warszawa.
- Gaudreault A. (1995) *Teatralność narracyjności i trickowości. Oceniając kino Georges'a Méliès'a*, [w:] Hendrykowska M. (red.), *W cieniu braci Lumière. Europejscy historycy filmu o początkach kina*. Poznań.
- Gaudreault A. (1997). „*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:] Malthête J. i Marie M. (red.), *Georges Méliès l'illusionniste fin de siècle?* Paris.
- Gaudreault T. i A. Gunning (2006). *Early Cinema as a Challenge to Film History*, [w:] Strauven W. (red.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam.
- Gaudreault A. (2011) *Film and Attraction. From Kinematography to Cinema*. Urbana.
- Gauthier P. (2011). *L'histoire amateur et l'histoire universitaire: paradigmes de l'historiographie du cinéma*. „Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies”, 2–3.
- Głowiński M. (2005). *Gang strukturalistów*. „Teksty Drugie”, 1–2.
- Gollus C. (2010). *At the Movies with Tom Gunning. An interview with Uchicago Film Historian*. „Tableau”, 1.
- Gunning T. (1986). *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. „Wide Angle”, 3–4.
- Gunning T. (1991). *Enigmas, Understanding and Further Questions: Early Cinema Research in Its second Decade Since Brighton*. „Persistence of Vision. The Journal of the Film Faculty of the City University of New York”, 9.
- Gunning T. (1997). *Before Documentary: Early Non-Fiction Films and the 'View' Aesthetic*, [w:] Hertogs D., de Klerk N. (red.). *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film*, Amsterdam.
- Gunning T. (2006a). *Attractions: How They Came into the World*, [w:] Strauven W. (red.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam.
- Gunning T. (2006b). *The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, [w:] Strauven W. (red.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam.
- Gunning T. (2009). *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*, [w:] Braudy L. i Cohen M. (red.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford.
- Gunning T. (2011). *W poszukiwaniu indywidualnego ciała. Detektywi i początki kina*. „Kwartalnik Filmowy”, 75–76.
- Helman A. i Ostaszewski J. (2007). *Historia myśli filmowej*. Gdańsk.
- Helman A. i Pitrus A. (2008). *Podstawy wiedzy o filmie*. Gdańsk.
- Hendrykowska M. (1993). *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*. Poznań.
- Hendrykowska M. (1995). *W cieniu braci Lumière. Europejscy historycy filmu o początkach kina*. Poznań.
- Hendrykowski M. (1994). *Słownik terminów filmowych*. Poznań.
- Hendrykowski M. (1998). *1905–1915: czyli D. W. Griffith*, [w:] Rek J. i Ostrowska E. (red.), *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie*. Łódź.

- Kearney R. (2002). *On Stories*. London.
- Klejsa K., Kłys T., Nurczyńska-Fidelska E. i Sitarski P. (2009). *Film bez tajemnic*. Warszawa.
- Kłys T. (1999). *Film fikcji i jego dominanty*. Warszawa.
- Krasnodębski Z. (1999). *Upadek idei postępu*. Warszawa.
- Kuhn A. i Westwell G. (2012). *Oxford Dictionary of Film Studies*. Oxford.
- Lewiński D. (2004) *Strukturalistyczna wyobraźnia metateoretyczna. O procesach paradygmatyzacji w polskiej nauce o literaturze po 1958 roku*. Kraków.
- Lubelski T. (2009). *Lumière i Méliès: fotografi iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] Lubelski T., Sowińska I. i Syska R. (red.), *Kino nieme*. Kraków.
- Lubelski T. (2010) (red.). *Encyklopedia kina*. Kraków.
- Majewski T. (2009). *Modernizmu i ich losy*, [w:] tegoż (red.), *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*. Warszawa.
- McClellan T. Sh. (2007). *Digital Storytelling. The Narrative Power of Visual Effects in Film*. Cambridge.
- Méliès G. (1970). *Widzenie kinematograficzne*. „Kultura Filmowa”.
- Méliès G. (2011). *Kinematographic Views*, [w:] Gaudreault A. (red.), *Film and Attraction. From Kinematography to Cinema*. Urbana.
- Michelson A. (1970). *Film and the Radical Inspiration*, [w:] Adams Sitney P. (red.), *Film Culture. An Anthology*. London.
- Munslow A. (2006a). *The Routledge Companion to Historical Studies*. New York.
- Musser Ch. (2006a) *A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s*, [w:] Strauven W. (red.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam.
- Musser Ch. (2006b) *Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity*, [w:] Strauven W. (red.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam.
- Oleszczyk M. (2009). *David Wark Girffith: kino uczy się opowiadać*, [w:] Lubelski T., Sowińska I. i Syska R. (red.), *Kino nieme*. Kraków.
- Ostaszewski J. (1995). *Dawida Bordwella kognitywna teoria filmu*. „Kwartalnik Filmowy”, II.
- Ostrowska E. (1995). *Odkrywanie źródeł – współczesne reinterpretacje wczesnego kina*, [w:] Nurczyńska-Fidelska E. i Sitarski P. (red.), *Interpretacja dzieła filmowego. Teoria i praktyka*. Łódź.
- Ostrowska E. (2000). *Przestrzeń filmowa*. Kraków.
- Pabiś-Orzeszyna M. (2013a). *Dawno temu przed Nanookiem. Czy wczesne kino niefikcyjne to „przeszłość podrzędna” historiografii filmowej*, [w:] Pieńkowski M. i Rode D. (red.), *Metody dokumentalne w filmie*. Łódź.
- Pabiś-Orzeszyna M. (2013b). *Historie ewentualne i inne prowokacje dla historii filmu*, [w:] Wierski D. i Zwierzchowski P. (red.), *Kino, którego nie ma*. Bydgoszcz.
- Pabiś-Orzeszyna M. (2013c). *Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina. Część pierwsza: bedeker oraz pogodne wołanie o historię teorii i historię historiografii*. „EKRANY”, 6.
- Pabiś-Orzeszyna M. (2014). *Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina. Część druga: rewidowanie rewizjonistów*. „EKRANY”, 1.
- Plaźewski J. (2005). *Historia filmu francuskiego 1895–2003*. Warszawa.
- Sadoul G. (1946). *Histoire générale du cinéma. L'invention du cinéma 1832–1897*. Paris
- Sadoul G. (1949). *Histoire du cinéma mondial*. Paris.
- Schlögel K. (2009). *W przestrzeni czas czytamy*. Poznań.
- Sitarski P. (2005). *Wideoklip – druga młodość kina*, [w:] Dytman-Stasienko A. i Stasienko J. (red.), *Język@Multimedia*. Wrocław.

- Sobchack V. (2000). *Meta Morphing. Visual Transformation and the Culture of Quick Change*. Minneapolis.
- Strauven W. (2006). *Introduction to an Attractive Concept*, [w:] tejże. (red.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam.
- Szajnert D. (2011) *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*. Łódź.
- Toeplitz J. (1995). *Historia sztuki filmowej. Tom 1: 1895–1918*. Warszawa.