

„Kwartalnik Filmowy” nr 120 (2022)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1377>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Lucja Demby
Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0001-8786-9849>

Kinofilia szerokokątna. Wybrane aspekty „nowej kinofilii” w piśmiennictwie francuskim – diagnozy i definicje

Słowa kluczowe:

kinofilia;
nowa kinofilia;
repcja filmu;
teoria filmu;
francuska teoria filmu

Abstrakt

Autorka wskazuje różne sposoby rozumienia pojęcia „nowa kinofilia” w wybranych francuskich tekstach teoretycznych i krytycznych. Perspektywa ta wydaje się szczególnie interesująca, gdyż termin „kinofilia” pojawił się na gruncie francuskim, a nawet paryskim, w latach 50. XX w. (okres polityki autorskiej), w dzisiejszych czasach natomiast jest używany szeroko także poza granicami Francji, bardzo często z dookreśleniem „nowa”. Związane jest to z wyłonieniem się innych form kinofilii i przeciwstawieniem ich „staremu” modelowi, choć owa nowość nie zawsze jest wartościowana dodatnio. Szczególnie wyrazistym przykładem postawy krytycznej był artykuł Louisa Skoreckiego *Przeciw nowej kinofilii* publikowany już w roku 1978. Autorka zwraca uwagę na związki nowej kinofilii z dyspozytywem i pojawieniem się nowych form uczestnictwa w życiu filmowym. Druga część artykułu dotyczy koncepcji Arnauda Guigue’a, który proponuje zastąpienie problematycznego terminu określeniem „kinofilia szerokokątna”.

- Wiesz – powiedziałem, gdy film się skończył – stałeś się całym niezłym krytykiem filmowym.
- Tak? – odparł nieobecny głosem.
- Wiesz o filmach więcej, niż ja wiedziałem, będąc oficjalnym krytykiem filmowym dla CBC (...).
- Mógłbyś zostać krytykiem filmowym – powiedziałem.
- Po prostu wiem, co mi się podoba, nic więcej¹.

David Gilmour, *Klub filmowy*

Victor Lopez, filmoznawca specjalizujący się w kinie azjatyckim, pisał w roku 2009: *Nic łatwiejszego, w dzisiejszych czasach, niż zostać zakwalifikowanym jako „kinofil”*. Wystarczy, że powiemy, iż oglądamy filmy w oryginalnej wersji językowej albo że czasem obejrzymy coś innego niż najnowszy przekombinowany blockbuster, a nasz rozmówca – ten, który nie nazwie siebie kinofilem – tak nas określi. Daleka od swojej pierwotnej definicji, kodyfikującej ruch czy nawet sposób życia w okresie powojennym, dzisiejsza kinofilia jest kategorią mglistą i redukcyjną². Jego słowa dobrze oddają rozmyty zakres semantyczny słowa „kinofilia”; w jeszcze większym stopniu wątpliwości tego rodzaju może budzić termin „nowa kinofilia”.

W niniejszym artykule (niewyczerpującym bynajmniej tak obszernego tematu) pragnę zwrócić uwagę na to, w jak różny sposób rozumiane bywa pojęcie „nowej kinofilii” (używane, co warto podkreślić, od prawie pół wieku). Materiałem egzemplifikacyjnym moich rozważań czynię wybrane publikacje i wypowiedzi autorów francuskich, gdyż na tym obszarze interesujący mnie problem jest szczególnie wyrazisty. Jak zauważył Lopez, *kinofilia jest terminem dla wtajemniczonych, ściśle francuskim (żeby nie powiedzieć paryskim)*³, dla współczesnego badacza interesujące jest zatem, w jakim kontekście bywa on używany i jak jest rozumiany na swym rodzimym gruncie. Wśród przywołanych przeze mnie tytułów publikacji dwa przede wszystkim pragnę potraktować jako swego rodzaju teksty przewodnie: reprezentujący myślenie kategoriami „starej” kinofilii artykuł Louis Skoreckiego *Contre la nouvelle cinéphilie* (w pewnym sensie punkt wyjścia niniejszych rozważań) i będąca przejawem otwartości na wszelkie aspekty „nowej”, „szerokokątnej” kinofilii książkę Arnauda Guigue’a *Pour une cinéphilie grand angle*. Szczególne miejsce przyznaję jednak także – przywołanemu na początku – artykułowi Victora Lopeza, gdyż z niezwykłą przenikliwością dokonuje on krótkiej syntezy rozumienia kinofilii we Francji.

Za ojca kinofilii uważa się André Bazina, którego sposób myślenia o kinie kontynuowali jego uczniowie, redaktorzy czasopisma „Cahiers du cinéma” i twórcy filmowi Nowej Fali. Francuski krytyk i teoretyk po raz pierwszy na tak szeroką skalę wprowadził obyczaj wspólnego przeżywania seansu filmowego. W teorii oznaczało to, że równie ważna jak oglądanie danego dzieła była umiejętność rozmawiania i opowiadania o nim oraz usytuowania go w kontekście innych filmów. W praktyce natomiast sprowadzało się to do projekcji w klubach filmowych, którym towarzyszyła prelekcja przed seansem i dyskusja po jego zakończeniu, ale w dalszej perspektywie także pisanie o kinie, a nawet samodzielne tworzenie nowych filmów.

Jean-Philippe Voets, autor doktoratu na temat kinofilii na Université catholique de Louvain⁴, taki właśnie typ recepcji filmu, łączący wspólnotę doświadczenia odbiorczego z rodzącą się koncepcją reżysera-autora, uważa za konstytutywną cechę tego zjawiska w wariacie bazinowskim. Nawiązując do książki Antoine'a de Baecque'a z roku 2003 pt. *La cinéphilie: Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*⁵, podkreśla on zwłaszcza znaczenie wspólnotowego charakteru tak pojmowanej kinofilii: *w krzyżowym ogniu zbiorowej recepcji kinofilskiej film wypełnia się znaczeniem, jakiego byłby pozbawiony w izolacji*⁶.

Zdefiniowanie „starej” kinofilii typu bazinowskiego nie nastroczało nigdy większych trudności. Po pierwsze dlatego, że to ona właśnie – paradoksalnie – była naprawdę w swoich czasach nowa; nie trzeba jej było odróżniać od innej, była bowiem jedyna. Po drugie, ponieważ bardzo szybko ukonstytuowało się kilka cech definiujących ją, a raczej jej wyznawców. Chodzi tu przede wszystkim o trzy, dzisiaj w dużym stopniu zdezaktualizowane lub nie tak rewolucyjne, aspekty stosunku kinofila do przedmiotu jego fascynacji – są to: *smak odkrywania i dyskursywna obrona zmarginalizowanego kina, znaczenie miejsca, w którym pokazywane są filmy, oraz pragnienie, by je tworzyć*⁷. W języku francuskim tradycyjnego kinofila definiowała zasada trzech „c”: *Cinéphile, Critique, Cinéaste* (kinofil, krytyk, filmowiec).

Wspomnianą wcześniej książkę Antoine'a de Baecque'a, który dokonał syntezy „złotego wieku” francuskiej kinofilii poprzez prezentację sylwetek jej najwybitniejszych wyznawców (André Bazina, Erica Rohmera, Henriego Langlois, François Truffaut, Jean-Luca Godarda, Jacques'a Rivette'a, Claude'a Chabrola, Serge'a Daney i in.) można by uznać za zwieńczenie i swego rodzaju apoteozę tego fenomenu. Warto jednak przypomnieć, że już dużo wcześniej doczekał się on żarliwej obrony ze strony publicysty Louis Skoreckiego.

Polski czytelnik, który zetknąłby się z tytułem *Contre la nouvelle cinéphilie (Przeciw nowej kinofilii)*, mógłby błędnie uznać, że kryje się pod nim tekst napisany w ostatnich latach; takie myśli nasuwa bowiem najczęściej termin „nowa kinofilia”. W środowisku francuskich intelektualistów tytuł ten budzi jednak od razu skojarzenie nie tylko z rokiem 1978, kiedy tekst powstał, ale przede wszystkim z jego autorem, swego rodzaju *enfant terrible* francuskiej krytyki, Louis Skoreckim. Rozpoznawalny dla wielu Francuzów styl Skoreckiego ukształtował się dopiero w okresie jego długoletniej współpracy z lewicowym czasopiśmie „Libération”, ale już w tym tekście, opublikowanym w 293 numerze „Cahiers du cinéma”, można zauważyć jego charakterystyczne znamiona. Adrian Martin napisał: *W swoich tekstach (...) Skorecki wymyśla zwykle jakąś wymagowaną postać czytelnika. Znęca się nad nim bezlitośnie. Czytelnik jest zwykle sporo młodszy od autora. Czasem (często) się odzywa, ale ostatecznie nic nie wie, niczego nie docenia. Skorecki kpi z tych wszystkich, którzy dziś odkrywają wielkie filmy Murnaua, Forda czy Renoira w zestawach DVD. „Za 80 euro wszystko jest twoje” – szydzi w jednym z felietonów*⁸. Florian Guignandon dodał zaś: *Namiętny, przesadny, irytujący i wzniosły, jego styl i charakter są bardziej niż kiedykolwiek potrzebne w świecie kina, zbyt często podzielonym pomiędzy mdłą i tchórzliwą krytyką gazet i pozbawioną uczuć krytyką teoretyczną i akademicką*⁹.

Teza Skoreckiego zawarta we wspomnianym tekście z 1978 r. jest prosta: nie ma już prawdziwej kinofilii, bo nie ma już prawdziwego kina. To ostatnie

skończyło się wraz z Nową Falą. Miłość do kina zastąpiły układy z dystrybutorami, oceny filmów są z góry ustalone, recenzenci mają takie same opinie. *Nie ma już kinofilów: czyli widzów, którzy kochają (pierwsze znaczenie słowa „amator”) kino; którzy potrafią przy nim nieco majstrować (drugie znaczenie słowa „amator”, z niuanssem nieprofesjonalizmu), wreszcie, którzy się na nim znają (...). A jeśli nie ma już kinofilów, to nie musimy daleko szukać przyczyny: nie ma już (...) żadnego kina. Mówiąc dokładniej, nie ma już kina autorskiego*¹⁰.

Audiowizualnym wyrazem poglądów Skoreckiego jest jego film *Kinofile*¹¹, rozwinięty później w tryptyk. To niezwykle, nieznane właściwie polskiemu widzowi dzieło ukazuje młodych ludzi nieprzystających do epoki, w której żyją (a jeszcze bardziej do tej, która dopiero nadchodzi). *Ci kinofile nie są tacy sami jak ich poprzednicy z lat 50. czy 60., to kinofile lat 80., czyli dla Skoreckiego, Daneya, Godarda czy Wendersa ludzie, którzy żyją po śmierci kina. Film jest skąpany w apokaliptycznym klimacie postkina. (...) Krytyk Jean, w pierwszej części, jest dla nowego pokolenia jednocześnie genialny i beznadziejny. Wielki, bo jest błyskotliwy i kulturalny, straszny, bo ciągle daje odczuć młodzieży, że dorasta ona na pustyni, że wielka epoka jest daleko*¹². Bohaterowie Skoreckiego snują się niczym istoty z innego świata, w istocie bowiem jeszcze się nie obudzili, sprawiają wrażenie, jakby mentalnie tkwili nadal przed kinowym ekranem (choć, paradoksalnie, seans filmowy nie zostaje tu nigdy pokazany). Florian Guignandon trafnie zauważa, że obserwując ich, widz może odnieść wrażenie, iż po seansie nigdy nie zapaliło się dla nich światło, że po obejrzeniu filmu nie potrafią powrócić do rzeczywistego świata i na powrót zamieszkać w nim. Ich ciała wydają się niezgrabne, nie pasują do realnego otoczenia¹³.

Filmy są jedynym tematem rozmów bohaterów filmu Skoreckiego, rzutują na ich całą egzystencję, wypełniają wszystkie myśli, przenikają do najbardziej intymnych sfer ich życia, także erotycznego. W jednej ze scen bohater wychodzi z seansu i – nie przerywając pełnego zachwyty nad filmem, bliskiego ekstazy monologu – przygotowuje się do oddania moczu, po czym kontynuuje swoją wypowiedź w trakcie tej czynności fizjologicznej, a po chwili dołącza do niego drugi widz, towarzysząc mu w jednym i w drugim. W innej scenie dziecko, zapytane o to, jakie filmy są jego zdaniem najlepsze, odpowiada, że szpiegowskie, a pytanie: *Dlaczego?* kwituje stwierdzeniem: *bo najlepsze są filmy szpiegowskie*. Skorecki zdaje się mówić, że prawdziwa miłość do kina manifestuje się bez względu na okoliczności i nie wymaga racjonalnego uzasadnienia.

Manifest Skoreckiego można by uznać za fakt o wartości jedynie historycznej, ale nabrał on ponownie znaczenia także w czasie nam bliższym, kiedy modne stało się pojęcie nowej kinofilii. Odniesienia do niego można odnaleźć w tekstach napisanych w XXI w. W cytowanym tu artykule o znamienym tytule *Pour une nouvelle nouvelle cinéphilie* (O nową nową kinofilie) Victor Lopez napisał: *„Jeśli to prawda, że telewizja zabija kino, to szybko, raz na zawsze, niech to kino umrze” (...)* – stwierdził ze złością były kinofil, który miał spędzić 25 lat, pisząc w „*Libération*” o filmach pokazywanych w telewizji. Ponad trzydzieści lat później sytuacja nie wydaje się zbytnio zmieniać, poza tym, że Internet zastąpił telewizję. Sieć cyfrowa, będąca nieprzerwanym przepływem, w którym wszystko jest bezkrytycznie wymieszane i gdzie triumfuje pierwsza osoba, stała się ważniejsza niż ekran, na którym wyświetlane są filmy. *Bitwa Skoreckiego jest wygrana!*¹⁴. Czy zatem rzeczywiście można mówić o „zwycięstwie” au-

tora *Contre la nouvelle cinéphilie*? Czy spełniła się klątwa zgorzkniałego wyznawcy minionych form miłości do kina, a kinofilia i kino przestały istnieć? Te retoryczne pytania nie wymagają w zasadzie odpowiedzi; konstatacja, że Skorecki wygrał bitwę, ma u Lopeza charakter na poły żartobliwy, zaś w następnym zdaniu autor jednoznacznie stwierdza: *A jednak kinofile są wszędzie, liczniejsi niż kiedykolwiek*¹⁵. Problemem, który wymaga opracowania, jest natomiast różnorodność form nowej kinofilii wobec współczesnego kina.

Kinofilia w rozumieniu Skoreckiego i kinomanów z lat 50. i 60. XX w. była związana ze specyficznym miejscem, z salą, w której przed grupą ludzi wyświetlane są ruchome obrazy, z dyspozytywem. Teoria dyspozytywu Jean-Louis Baudry'ego (zgodnie z którą dominujący wpływ na recepcję filmu ma całokształt sytuacji widza w czasie projekcji), rozważania Rolanda Barthes'a w *Wychodząc z kina* i wszelkie koncepcje teoretyczne opierające się na „magii” sali kinowej stają się dużo bardziej zrozumiałe, gdy pamięta się o specyfice tradycyjnej francuskiej kinofilii. Jej przedmiotem były nie tylko filmy, ale także miejsce, w którym się je ogląda, nierzadko konkretne miejsce (Cinémathèque Française za dyrekcji Henriego Langlois, paryskie kino Mac Mahon czy wreszcie te wszystkie sale, które w wariacie fikcyjnym, lecz na stałe już wpisanym w kinofilską świadomość uosabia Kino Paradiso¹⁶). Przejawem upadku kinematografii stał się dla Skoreckiego fakt, że więcej satysfakcji zaczęło mu dawać śledzenie dawnych filmów w telewizji niż chodzenie do kina. Ale kino nie umarło i przetrwało także, choć w nowym kształcie, kinofilia.

Pojęcie kinofilii, opatrzonej epitetem „nowa”, lecz tym razem niepojmowanym już w sposób negatywny, pojawiło się ponownie w użyciu na szerszą skalę wraz z nowinkami technicznymi, które wpłynęły na dostępność filmów dla widza: Internetem i płytami DVD (poprzedzonymi kasetami VHS). Ujmując rzecz najogólniej: „stara” kinofilia była analogowa, „nowa” natomiast – cyfrowa; za punkt graniczny między nimi można uznać okres dominacji kaset wideo. Historyk kina Jean Tulard sformułował to wprost w jednym zdaniu: *Kinofilia została przekształcona przez kasetę wideo i DVD*¹⁷. W jeszcze większym stopniu na kształt współczesnej kinofilii wpłynął jednak niezwykle rozwój Internetu, dzięki niemu bowiem wykreowana została przestrzeń (wirtualna), w której mogła ona zaistnieć na ogromną skalę. Bezpośrednią przyczyną końca złotego okresu kinofilii lat 50. i 60. były niepokoje roku 1968 we Francji. Niewiele osób spoza środowiska filmowego pamięta dzisiaj o tym, że w 1968 r. wydarzenia majowe poprzedzone były lutowymi, i że zarzewiem buntu młodych w tym kraju była afera związana z kinem (uwieczniona przez Bernarda Bertolucciego w *Marzycielach / The Dreamers*, 2003/): usunięcie ze stanowiska dyrektora Cinémathèque Française Henriego Langlois przez ówczesnego ministra kultury, znanego pisarza André Malraux. Paryscy kinofile pozbawieni zostali w ten sposób swojej świątyni; miejsca, w którym mogli się spotykać i celebrować swoje rytuały. Na przełomie XX i XXI w. okazało się jednak, że istnieje nowe miejsce, zdematerializowane, rozproszone, przestrzeń, w której mogą spotykać się kinofile z całego świata: Internet. Nowa sytuacja technologiczna, jaka zaistniała dzięki niemu, postawiła pod znakiem zapytania dotychczasowe definicje doświadczenia kinowego, zakładające konieczność materialnej, fizycznej obecności uczestników. Zapewniła natomiast

nieporównywalnie większe możliwości ich wzajemnego komunikowania się, tworzenia grup o charakterze fanowskim, a także dostępu do filmowych źródeł.

Jean Tulard, w wypowiedzi z 2005 r., za cechę odróżniającą „nową kinofilię” od starej uznał przede wszystkim dostępność filmów: W czasach, gdy nie było nie tylko płyt DVD, ale nawet kaset VHS, kinofile, którym nie udało się obejrzeć danego filmu (albo którzy chcieli obejrzeć go ponownie), mogli liczyć tylko na możliwość zobaczenia go w filmotece; w wypadku kinematografii obcojęzycznej wiązało się to z koniecznością odbycia podróży do innego kraju. Dlatego właśnie kinofile starszego pokolenia byli nazywani we Francji „dziećmi Cinémathèque”¹⁸. Ale jednocześnie, wraz z innymi uczestnikami debaty, Tulard rozważał płynące z tego faktu zagrożenie, że kinofilów mogą zastąpić „kinożercy” (*les cinéphages, les cinévores*), a kulinarne uczyty zamienią się w rodzaj bulimii. W dyskusji, w której uczestniczył, poruszony został także aspekt kinofilli nieobcy dawnym miłośnikom kina, ale po raz pierwszy dający tak szerokie możliwości – dwuznaczny status piractwa filmowego: *Jeśli popieram piractwo, łamię prawo. Ale trzeba powiedzieć, że piractwo, choć nielegalne, uratowało wiele filmów. Ja sam, dawno temu, sprowadziłem do Francji amerykańskie filmy kupione w wątpliwych warunkach w Stanach Zjednoczonych. Cinémathèque Française powstała właśnie dzięki gromadzeniu kolekcji, które często pochodziły z filmów odzyskanych w warunkach graniczących z legalnością przez Henriego Langlois. Jeśli więc piratowi uda się w ten sposób uratować film, nawet jeśli na początku będzie to dla jego osobistej przyjemności, to oczywiście osobiście to pochwalę. Jeśli tylko po to, aby nim handlować i zarabiać pieniądze, to nie jest już kinofilem*¹⁹.

Temat, który w pierwszych latach trzeciego tysiąclecia poruszony został wprawdzie przez uznanego historyka, ale jednak na łamach popularnego czasopisma, dość szybko znalazł swoje miejsce w dyskusjach i publikacjach o charakterze już *stricte* akademickim. Próbę usystematyzowanego opracowania tego zagadnienia podjął w roku 2017, a więc w czasie, gdy zjawisko to osiągnęło już znaczne rozmiary, Sergi Ramos Alquezar z ośrodka badawczego CRIMIC na Sorbonie, w studium zatytułowanym *Le piratage comme nouvelle cinéphilie*. Alquezar skupił się na praktykach kinofilskich w odniesieniu do konkretnych platform internetowych (co w czasach „nowej”, rozproszonej kinofilii stało się już właściwie regułą – opisuje się konkretne przypadki, a nie zjawisko *en bloc*²⁰), w tym wypadku na hiszpańskojęzycznych forach, wykorzystujących sieć eDonkey (tzw. eMule)²¹. Dokonał on jednak interesujących ustaleń teoretycznych także o charakterze ogólnym. W działalności wartościowanej z reguły negatywnie i noszącej znamiona przestępstwa – nielegalnym rozpowszechnianiu filmów, z pogwałceniem praw autorskich – autor dostrzegł aspekty pozytywne, a nawet godne najwyższego uznania: chęć dzielenia się z innymi, edycję i tworzenie napisów, pomnażanie dorobku kultury czy wręcz ambicję stworzenia cyfrowej wersji Biblioteki Aleksandryjskiej, *grupującej całe światowe dziedzictwo kinematograficzne, która byłaby dostępna dla każdego użytkownika*²². Z punktu widzenia teorii najbardziej interesujące w tym artykule wydają się jednak próby doprecyzowania pojęć lub wprowadzenia nowych, zmodyfikowanych terminów, a także wyszczególnienia różnic pomiędzy starą a nową kinofilią – tę ostatnią Alquezar określił mianem postmodernistycznej. W ramach nowej kinofilli nie ma, jego zdaniem, miejsca na dyskusje o filmach ani na dyskurs o charakterze naukowym; ich miejsce zajmują „małe ekspertyzy”,



Kinofile. Powrót Jeana, reż. Louis Skorecki (1989)



Kinofile. Powrót Jeana, reż. Louis Skorecki (1989)

będące rodzajem przewodnika dla osób szukających informacji o filmie, oparte najczęściej jedynie na subiektywnym guście autora, a nie na fachowych publikacjach. Analizowane przez Alquezara fora internetowe nie są także nastawione na promowanie indywidualności wypowiadających się o filmie, w przeciwieństwie do starej kinofilii, w której status autora mieli nie tylko reżyserzy, ale także do pewnego stopnia krytycy (symbolem tego jest Jean z filmu Skoreckiego). W ślad za innymi opracowaniami²³ autor artykułu uznał za bardziej adekwatne do nowej kinofilii kategorie publiczności i praktyk społecznych, które odnoszą się do zbiorowości, a nie kategorie widza i jego odbioru, nacechowane indywidualizmem. Wreszcie nowa kinofilia nie powinna się w ogóle tak nazywać, jest ona bowiem w istocie „filmofilią”. Jak napisali Laurent Jullier i Jean-Marc Leveratto: *To właśnie przyjemność „oglądania filmu”, a nie – jak twierdzą niektórzy socjologowie czy historycy – sama przyjemność chodzenia do kina, jest w istocie sednem masowej konsumpcji kinowej. Film nie może być już mylony z dyspozytywem kinematograficznym*²⁴.

Choć powyższa konstatacja ma charakter dyskusyjny, zwłaszcza we Francji, gdzie w dużo większym stopniu niż u nas słowo „kino” używane jest jako synonim całokształtu zjawisk związanych z filmem, niekoniecznie w bezpośrednim związku z miejscem projekcji, jest ona niewątpliwie znacząca. Z jednej strony bowiem wpisuje się w ciąg propozycji nowej nomenklatury dla kinofilii naszych czasów, w których do filmofilii dołącza także z coraz większą mocą serialofilia²⁵; z drugiej – wskazuje na istotny fakt, jakim jest wspomniane tu już powiązanie ruchów kinofilijskich z konkretnymi miejscami internetowymi. Omawiane przez Alquezara przykłady łączenia kinofilii z piractwem filmowym są przypadkiem najbardziej spektakularnym; powstające w obecnym czasie prace naukowe, dotyczące tego problemu, odnoszą się jednak najczęściej do działalności o charakterze całkowicie legalnym, takiej jak platformy VOD²⁶ czy tzw. platformy kinofilijskie (np. MUBI, Uncat)²⁷. Charakterystyczne przy tym jest, że o ile sama „nowa kinofilia” niewiele ma wspólnego z dyskursem naukowym, o tyle jest ona częstym przedmiotem badań akademickich. Świadczą o tym zarówno przywołane tu tytuły, jak i wiele innych możliwych przykładów, odnoszących się nie tylko do konkretnych publikacji, ale także do wszelkiego rodzaju dyskusji, seminariów czy konferencji, które nie zawsze są zwieńczone słowem pisanim. Warto chociażby odnotować konferencję na Université Bordeaux Montaigne w marcu 2022 r. „Qu'est-ce que la cinéphilie aujourd'hui?”, skupioną częściowo wokół jeszcze innego aspektu terminu „nowa kinofilia”, a mianowicie tego, w jaki sposób zmieniła się ona w czasie pandemii. Jednym z deklarowanych przez organizatorów tematów dyskusji była próba *uchwycenia pozytywnych lub negatywnych skutków zdalnego odbioru, jak na przykład podczas zdematerializowanych festiwali filmowych*²⁸.

Terminem „nowa kinofilia” autorzy – naukowcy i krytycy filmowi – posługują się dość swobodnie, dopasowując go nie tylko do zmieniającej się rzeczywistości i warunków funkcjonowania kina w społeczeństwie, ale także – co nieuchronne – do własnych gustów i preferencji. W swoim gniewnym (kontr)manifestie Skorecki w zjadliwym tonie wypowiadał się na przykład o sposobie, w jaki zajmuje się kinem Christian Metz, dopatrując się u autora *Le signifiant imaginaire* „wyniosłego obrzydzenia” o charakterze semiologicznym. Tak naprawdę jednak Metz, który w tym samym czasie pisał o miłości do kina, potraktował to określe-

nie tak, by było ono jak najbardziej adekwatne do przyjętych przez niego założeń teoretycznych: *Użyłem tutaj słów „miłość do kina”. Chciałbym być dobrze zrozumiany. Nie chodzi o to, aby kojarzyły się one tylko ze „szczurami filmoteki” czy „mac-mahonistami”²⁹. Nie chodzi również o to, by popadać w absurd opozycji uczuć i intelektu. Chodzi mi o to, aby zadać sobie pytanie, dlaczego wielu ludzi chodzi dobrowolnie do kina (...), jak to się dzieje, że stają się trybami w maszynie instytucji?³⁰. Podobnie Skorecki, pisząc o „nowej” (w sensie pejoratywnym) kinofilii, za tę właściwą uznał to, co najbliższe było jego własnym wyborom. Adrian Martin napisał: *Skorecki – przez przyjaciół nazywany Loulou – uważa, że istnieje tylko jedna kinofilia: jego kinofilia (...). Dla Skoreckiego nowa kinofilia to każda kinofilia, która pojawia się po jego kinofilii, i jest to zła kinofilia. Skompromitowana, modna, wysilona*³¹.*

Kinofilia ma zatem szansę być ciągle „nową”, odnawiając się wraz z upływem czasu i pojawianiem się kolejnych pokoleń widzów oraz przemianami samego dyspozytywu. *Jedynym sposobem na to, aby kinofilia mogła dzisiaj istnieć, jest więc aktywność, krytycyzm i umiejętność rozszyfrowywania, uważność na świat, a także na różnorodność obrazów, które ona wytwarza we wszystkich swoich formach. Kinofilia – to spojrzenie nastolatków na kino, ale stało się ono spojrzeniem dorosłych na świat – napisał Victor Lopez w cytowanym już artykule. Choć przytoczonej konkluzji trudno odmówić słuszności, jednak – z racji jej popularnonaukowego charakteru – zabrakło w niej, tak istotnych w pracy badawczej, wniosków o charakterze metodologicznym. Konstatacja, że kinofilie (zwłaszcza „nową”) każdy rozumie nieco inaczej, nie prowadzi bowiem zbyt daleko. W związku z tym autorzy wstępu do *Cinéphilies et sériéphilies 2.0* wystąpili z propozycją, która wydaje się bardzo trafna w odniesieniu do współczesnych badań uniwersyteckich nad kinofiliią i której wyrazem jest zróżnicowanie metodologiczne tekstów zawartych w tym tomie (m.in. socjologia, gender, kulturoznawstwo, nauki o informacji i komunikacji). Postulowali oni podejście interdyscyplinarne, tworzenie teorii fragmentarycznych, czyli *zestawu małych narzędzi heurystycznych do uchwycenia istoty tego, co dzieje się przed naszymi oczami*³². Nie ma jednej „nowej kinofilii”, ale próby badania jej nowych aspektów i praktyk przybliżają nas do uchwycenia możliwie pełnego obrazu istoty kina i problemów jego odbioru.*

Interesującą i wartą upowszechniania propozycją wydaje się koncepcja autorstwa Arnauda Guigue’a, zawarta w książce *Pour une cinéphilie grand angle* (2009). Choć od momentu jej wydania minęło już ponad dziesięć lat, nie straciła ona na aktualności. Można by nawet stwierdzić, że dzisiaj jest jeszcze bardziej aktualna, pojawiły się bowiem na szerszą skalę dodatkowe możliwości odbioru filmu (zwłaszcza *streaming*), którym autor nie poświęcił zbyt wiele miejsca. Same tezy Guigue’a i propozycje podejścia do filmu nadal jednak pozostają istotne. Autor wyszedł od konstatacji znanych już od dziesięcioleci, zwłaszcza na obszarze refleksji wywodzącej się z nurtu psychoanalitycznego: doświadczenie kina to wspomnianie filmu, sposób, w jaki zagnieździł się on w naszej pamięci. Dla kinofila i dla krytyka (który także może być kinofilem, niczym tytułowy Jean z pierwszej części filmu Skoreckiego) samo wspomnienie to jednak za mało; w tytułach kolejnych rozdziałów pojawiły się u Guigue’a słowa: „rozmawiać”, „pisać”, „opowiadać”, zawsze w odniesieniu do kina i do konkretnych przykładów dyskursu o kinie (poczesne miejsce zajmuje tu chociażby analiza *Obywatela Kane’a / Citizen*

Kane, reż. Orson Welles, 1941/ autorstwa Jean-Paula Sartre'a). Problem kinofilii, choć zapowiedziany w tytule i we wstępie, poruszony został w tej książce dopiero na koniec, jako konkluzja przytoczonych wcześniej analiz i diagnoz dotyczących stanu współczesnego kina. Francuski uczone polemiczował z dość powszechnym przekonaniem o „śmierci kina”, posługując się przy tym zręczną metaforą „nocy amerykańskiej”. Termin ten, odnoszący się do sztuczki technicznej, dzięki której sceny nocne można kręcić za dnia (i do znanego filmu François Truffauta), równie dobrze opisuje jego zdaniem „noc amerykańską” samego kina; ciemności, w których się ono rzekomo pograżyło, są tylko złudzeniem. Warto podkreślić, że wypowiedź Guigue'a jest nacechowana jego szczególnym przywiązaniem do macierzystego środowiska paryskiej kinofilii (choć – z racji jego wieku: rocznik 1963 – w odmienny sposób niż w wypadku Skoreckiego). Arnaud Guigue – eseista, powieściopisarz, filozof – jest także wykładowcą estetyki kina na uniwersytecie Paris III oraz autorem książek poświęconych François Truffautowi i francuskiej Nowej Fali. On także, w rozdziale *La nuit américaine du cinéma*, napisał o tym, że we współczesnym świecie nie ma już miejsca dla kinofilów w dawnym stylu, uczynił to jednak w zupełnie odmiennym niż Louis Skorecki tonie: *otóż klasyczna kinofilia ze swymi świątyniami, rytuałami, fetyszyzowanymi filmami, swoimi bataliami o „Hernaniego”³³, swymi redakcjami czasopism jest w gruncie rzeczy martwa. W jaki sposób praktykować kinofilię w świecie, który odtąd ją wyklucza? Ponieważ nie są już tym, czym byli, krytycy ci nie popierają aktualnego stanu kina. Ciągłe nawiązywanie do „Obywatela Kane'a” albo do „Nocy myśliwego” jako do niezmiennych i ponadczasowych wzorców jest po części odrzuceniem historii kina. Moneta nie porównywano do Giotta, ale do jego współczesnych, takich jak Pissarro, Manet, Cézanne, Sisley. (...) Tacy krytycy nie potrafią zaakceptować faktu, że kino posługuje się estetyką nowego wieku. W ich mniemaniu kino, osiągnąwszy swój wiek złoty, zatrzymało się w okresie Nowej Fali³⁴.*

Na miejsce starej, bazinowskiej kinofilii Guigue zaproponował zatem inną, skrojoną na miarę naszych czasów; nie nazwał jej jednak „nową”, lecz „szerokokątną”. Słowo „nowa” nic właściwie nie mówi, oprócz tego, że określone w ten sposób zjawisko jest czymś innym niż było „stare”. Termin „kinofilia szerokokątna” ukuty został przez Guigue'a w sposób nad wyraz zręczny: zawiera bowiem nie tylko przyzwolenie na różne, także najnowsze, formy miłości do filmu, ale również dyskretną aluzję do obiektywu szerokokątnego, którego wprowadzeniem na szerszą skalę zasłynął wszak jeden z patronów wywodzącej się od Bazina kinofilii, Orson Welles. W konkluzji książki autor wyliczył wszystkie te aspekty postulowanej przez niego kinofilii, które wyjaśniają i uprawomocniają użyty w tytule termin. Kinofilia szerokokątna miałaby przede wszystkim integrować swoje stare formy z nowymi. Guigue nie odrzucił takiego podejścia do kina, jakiego bronił między innymi Skorecki, ale odebrał mu prawo wyłączności: *Nie ma ona swoich świątyń, dogmatów, nostalgii. Ta nowa kinofilia, o którą apeluję, nie jest jednak pozbawiona wiary w duży ekran. Paradoksalnie, jest w zamierzeniu demokratyczna i obrazoburcza. Odrzuca wiarę w śmierć kina, broni eklektyzmu, różnorodności gatunków i stylów. (...) Nazwanie jej „szerokokątną” oznacza, że nie eliminuje ona kinofilii klasycznej, ale integruje się z nią. (...) Według jej adeptów nie obowiązuje już przywilej dużego ekranu wobec innych nośników obrazu. Jest rzeczą obojętną, czy będzie się oglądać filmy w kinie, przed telewizorem czy na ekranie komputera³⁵.*

„Szerokokątny” charakter proponowanej przez Guigue’a nowej kinofilii nie sprowadza się jedynie do warunków odbioru filmu i rozmiarów ekranu (autor nie wymienił tu jeszcze popularnego w obecnych czasach oglądania filmów lub seriali na smartfonie). Uwzględnia ona także różne powody, dla których ceni się dany film wyżej niż inny. Nie ma już hierarchii wyznaczonej nazwiskiem autora ani bardziej szlachetnych motywów zainteresowania filmem. Pod względem ontologicznym kino jest sztuką „nieczystą”, łączącą w sobie elementy innych sztuk; kocha się często filmy z powodów, które nie są *stricte* kinematograficzne. Kinofile nie powinni także podlegać dyktaturze krytyków i uznanych mistrzów – przyjemność płynąca z obejrzenia filmu niskobudżetowego w niczym nie ustępuje spotkaniu z arcydziełem.

Kinofilia szerokokątna, jaką zaproponował Guigue, ma więc charakter demokratyczny, w przeciwieństwie do elitarnego charakteru „starej” kinofilii z lat 50. i 60. XX w., która przyznając miano autorów tylko niektórym, wybranym reżyserom, jednocześnie na prawach symetrii namaszczała jako wybrańców miłośników (a zarazem znawców) kształtującej się Nowej Fali – tych, których Metz między innymi nazywał „szczurami Filmoteki” i „mac-mahonistami”. Nie oznacza to jednak wcale, by autor *Pour une cinéphilie grand angle* promował amatorskie (w negatywnym znaczeniu tego słowa, to znaczy pozbawione kompetencji) podejście do filmu. W swojej książce wielokrotnie podkreślał różnicę między kinofilską postawą krytyków i badaczy uniwersyteckich a tak zwanym przeciętnym widzem: ten ostatni skupia się najczęściej jedynie na fabule. Kinofilia szerokokątna jest jednakże otwarta dla wszystkich, miłość do kina nie jest bowiem tylko dla wybranych, ma ona charakter wszechogarniający. W ramach nieco ryzykownego porównania nowej kinofilii do Nowego Testamentu i działalności Chrystusa Guigue zauważył, że słowo *philia* powinno zostać w tym wypadku zastąpione przez *agapè*, trudno jednak byłoby utworzyć z tego zρέcznie brzmiący termin (*cinéagapè*?). Dokonując tej konstatacji, w gruncie rzeczy afirmował on tylko stan już istniejący, co w jeszcze większym stopniu można potwierdzić w roku 2022. Dzisiaj o kinie – dzięki Internetowi, portalom społecznościowym, możliwości zamieszczania wideosejów na kanale YouTube itp. – piszą i mówią wszyscy, wykazując się w tej dziedzinie mniejszymi lub większymi kompetencjami. Co więcej, kinofilia szerokokątna zdaje się powiększać swój zakres na obszarach, których w momencie pisania książki autor w ogóle nie brał pod uwagę; mam tutaj na myśli kinofilskie aspekty piractwa filmowego czy nowe, zdalne formy uczestnictwa w życiu filmowym z powodu pandemii. „Kinofilia szerokokątna” wydaje się zatem terminem wyjątkowo adekwatnym do wszelkich przejawów współczesnego zaangażowanego odbioru filmu.

Koncepcji Guigue’a poświęcałam w tym artykule nieco więcej miejsca, gdyż wydaje się ona bardzo interesująca propozycją terminologiczną, podkreślającą złożony charakter współczesnej kinofilii. Nie oznacza to jednak, bym nadała jej charakter absolutny czy też uważała tę perspektywę badawczą za jedynie słuszną. W ciągu ostatnich kilkunastu lat ukazało się we Francji wiele publikacji, których autorzy bądź redaktorzy stawiali sobie za cel opisanie wielorakich form i aspektów „nowej kinofilii”, niezależnie od tego, czy posługiwali się oni tym właśnie terminem. Dla przykładu można tu jeszcze wymienić pracę zbiorową *Les*

*représentations de la cinéphilie*³⁶ czy dwutomowe opracowanie *Du spectateur au créateur. La cinéphilie des cinéastes* i *Du créateur au spectateur. La cinéphilie des cinéastes*³⁷ (charakterystyczne, że są to często książki, na które składają się teksty różnych autorów, zgodnie z postulatem interdyscyplinarnego charakteru badań nad kinofilią). Całościowe (lub przynajmniej zmierzające do syntezy) przedstawienie teorii współczesnej francuskiej kinofilii jest z całą pewnością projektem, któremu warto poświęcić więcej czasu; niniejszy artykuł należy zatem potraktować jako zaledwie wstępny szkic, wskazujący na możliwe drogi badawcze i dylematy terminologiczne. Jestem przekonana, że zarówno badania o charakterze czysto teoretycznym, jak i próby zastosowania pojęcia („nowej”) kinofilii do analizy konkretnych praktyk mają przed sobą niekwestionowaną przyszłość.

Na koniec warto zauważyć, że brak precyzji, jakim odznaczają się niekiedy (nie tylko we Francji) publikacje poświęcone problemowi kinofilii, wynika także z tego, że pojęcie to dotyka zarówno kwestii odbioru filmu, jak i jego funkcjonowania w zmieniających się warunkach dyspozytywu, a w konsekwencji jego statusu ontycznego. Mówiąc o kinofilii, mówimy bardzo często po prostu o kinie – był tego w pełni świadom już Louis Skorecki prawie pół wieku temu. André Bazin pytał, co to jest kino, my dzisiaj pytamy, co to jest kinofilia. Różnica między tymi pytaniami nie jest aż tak wielka, jak mogłoby się wydawać.

¹ D. Gilmour, *Klub filmowy*, tłum. E. Skowrońska, Dobra Literatura, Słupsk 2011, s. 197.

² V. Lopez, *Pour une nouvelle cinéphilie*, „Il était une fois le cinéma”, <https://www.iletaitune-foislecinema.com/pour-une-nouvelle-nouvelle-cinephilie> (dostęp: 11.09.2022). Warto dodać, że wybór artykułu z czasopisma „Il était une fois le cinéma” jest z mojej strony zabiegiem celowym, nie jest to bowiem przypadkowa strona internetowa. Jak piszą sami redaktorzy: „Il était une fois le cinéma” to webzine założony w 2004 r. przez Jean-Michela Deroussenta z zamiarem stworzenia opinotwórczego magazynu internetowego, zdolnego do skupiania utalentowanych autorów. (...) Początkowo stworzona w celu rozpowszechniania prac naukowych i dysertacji na temat kina, w 2006 r. strona otworzyła się na premiery filmów kinowych. W 2008 r. nastąpił powrót do korzeni – powstała sekcja poświęcona kinofilom (...). Kiedyś kino charakteryzowało się całkowitą niezależnością. Odrzucamy wszelkie wpływy z reklam, wszelkie partnerstwo o wymiarze promocyjnym lub dochodowym. O ile nasza strona ewoluowała przez lata, o tyle nasze wartości pozostały takie same.

³ Tamże.

⁴ Gwoli ścisłości należy dodać, że jest to doktorat napisany w Belgii, ale na uniwersytecie francuskojęzycznym.

⁵ Zob. A. De Baecque, *La cinéphilie: Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Fayard, Paris 2003, s. 15.

⁶ J.-P. Voets, *Comment la cinéphilie, précédemment partagée via des canaux traditionnels, est-elle aujourd'hui promue sur des plateformes dites cinéphiles? Étude comparative Uncut – MUBI*. Faculté des Sciences Économiques, Sociales, Politiques et de Communication, Université catholique de Louvain, Louvain 2020, s. 24, <http://hdl.handle.net/2078.1/thesis:24957> (dostęp: 11.09.2022).

⁷ V. Lopez, dz. cyt.

⁸ A. Martin, G. Ollendorff, *Louis Louie*, „Rouge” 2007, nr 10, http://www.rouge.com.au/10/louis_louie.html (dostęp: 11.09.2022).

⁹ F. Guignandon, *Zombies magnifiques: La cinéphilie selon Louis Skorecki*, „Critikat”, <https://www.critikat.com/panorama/analyse/la-cinephilie-selon-louis-skorecki> (dostęp: 11.09.2022).

¹⁰ L. Skorecki, *Contre la nouvelle cinéphilie*, „Vaccarme” 1997, nr 4-5, s. 94-103. Jest to przedruk artykułu Skoreckiego, opublikowanego pierwotnie w „Cahiers du cinéma” 1978, nr 293, s. 31-52.

¹¹ *Kinofile. Pourôt Jeana (Les cinéphiles. Retour de Jean*, reż. L. Skorecki, 1989). Louis Skorecki zrealizował jeszcze dwa sequele tego filmu: *Kinofile 2. Zniknięcie Eryka (Les cinéphiles 2. Eric*

- a disparu, 1989) i *Kinofile 3. Sztuczki Fryderyka (Les cinéphiles 3. Les ruses de Frédéric, 2007)*.
- ¹² F. Guignandon, dz. cyt.
- ¹³ Tamże. Warto zauważyć, że w uderzająco podobny sposób opisuje współczesnych kinofilów Bartosz Żurawiecki w recenzji książki *Nowa kinofilia: przestrzenie i afekty* pod redakcją Karoliny Kosińskiej i Pauliny Kwiatkowskiej: *Pamiętam, że gdy lata temu regularnie odwiedzałem warszawski Iluzjon, prezentujący klasykę kina, spotykałem tam wciąż kilku tych samych widzów. Istoty blade, samotne, lunatyczne. Miałem wrażenie, że nigdy nie opuszczają murów Iluzjonu*. B. Żurawiecki, *Miłość nieodwzajemniona*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7946-milosc-nieodwzajemniona.html> (dostęp: 11.09.2022).
- ¹⁴ V. Lopez, dz. cyt.
- ¹⁵ Tamże.
- ¹⁶ *Kino Paradiso (Nuovo Cinema Paradiso, reż. Giuseppe Tornatore, 1988)*.
- ¹⁷ J. Tulard, *Existe-t-il une nouvelle cinéphilie?* „Le Monde”, 12.05.2005, https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/05/12/existe-t-il-une-nouvelle-cinephilie_649139_3246.html (dostęp: 11.09.2022).
- ¹⁸ Zob. Tamże.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ Na gruncie polskim przykładem tego rodzaju strategii jest książka *Nowa kinofilia: przestrzenie i afekty*, red. K. Kosińska, P. Kwiatkowska, Fundacja Mammal, Warszawa 2018.
- ²¹ Sieć eDonkey2000 (eD2k) – aplikacja stworzona przez MetaMachine w celu umożliwienia użytkownikom współdzielenia się plikami z Internetu. Na podstawie (między innymi) eD2k działa program eMule, umożliwiający wymianę źródeł między klientami, zapewniający autentyczność ściąganych plików i promujący użytkowników, którzy najczęściej udostępniają.
- ²² S. R. Alquezar, *Le piratage comme nouvelle cinéphilie*, „Atlante. Revue d'Études Romanes” 2017, nr 7, s. 64.
- ²³ Por. M. Juan, C. Trebuil, *Deux ou trois choses que nous savons d'eux: publics de cinéma*, „Conserveries Mémoires” 2012, nr 12, s. 1-2.
- ²⁴ L. Jullier, J.-M. Leveratto, *Étudier les usages cinéphiles d'internet*, w: *Les Nouvelles pratiques cinéphiles*, red. J.-P. Aubert, C. Taillibert, L'Harmattan, Paris 2015, s. 250-251.
- ²⁵ Zob. *Cinéphilies et sériephilies 2.0. Les nouvelles formes d'attachements aux images*, red. M. Boissonneau, L. Jullier, Peter Lang, Lausanne 2019.
- ²⁶ Zob. np. S. Gantier, *Construction de pratiques cinéphiles sur une plateforme de vidéo à la demande: enjeu du design des personae*, „Revue Scientifique en Sciences de l'Information et de la Communication” 2020, nr 1, s. 53-70. Jest to wydawnictwo związane z uniwersytetem w Grenoble.
- ²⁷ Zob. J.-P. Voets, dz. cyt.
- ²⁸ *Qu'est-ce que la cinéphilie aujourd'hui?*, <https://www.u-bordeaux-montaigne.fr/fr/ecole-doctorale/diplomes-et-formations/formations-proposees-par-l-ed/les-initiatives-doctorales-1/id-2021-2022/la-cinephilie-aujourd-hui.html> (dostęp: 11.09.2022).
- ²⁹ „Mac-mahonistami” (*mac-mahoniens*) nazywano grupę kinofili skupioną w latach 50. XX w. wokół kina Mac Mahon w Paryżu. Należeli do niej między innymi Bertrand Tavernier, Michel Mourlet, Michel Fabre, Pierre Rissient, Jacques Serguine.
- ³⁰ C. Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Union Générale d'Éditions, Paris 1977, s. 108.
- ³¹ A. Martin, G. Ollendorff, dz. cyt.
- ³² M. Boissonneau, L. Jullier, *Des deux côtés de l'écran: Introduction à Cinéphilies et sériephilies 2.0*, w: *Cinéphilies et sériephilies 2.0...* dz. cyt., s. 32.
- ³³ „Batalia (bądź bitwa) o *Hernaniego*” to dość powszechny w języku francuskim związek frazeologiczny, odnoszący się do burzliwej walki romantyków francuskich ze zwolennikami klasycyzmu na premierze sztuki Victora Hugo o tym tytule w roku 1830; fakt ten, analogicznie do publikacji *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza w Polsce, uważany jest we Francji za początek epoki romantyzmu.
- ³⁴ A. Guigue, *Pour une cinéphilie grand angle*, Séguier, Biarritz 2009, s. 120.
- ³⁵ Tamże, s. 123.
- ³⁶ Zob. *Les représentations de la cinéphilie*, red. J.-P. Aubert, C. Laverger, C. Taillibert, L'Harmattan, Paris 2018.
- ³⁷ Zob. *Du spectateur au créateur. La cinéphilie des cinéastes, tome 1*, red. C. Taillibert, L'Harmattan, Paris 2013 oraz *Du créateur au spectateur. La cinéphilie des cinéastes, tome 2*, red. C. Taillibert, L'Harmattan, Paris 2013.

Lucja Demby

Doktor habilitowana, profesor w Instytucie Sztuk Audio-wizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Interesuje się teorią i analizą filmu, prowadzi także badania interdyscyplinarne z pogranicza filmu, muzyki i teatru. Autorka książki *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej* (2002). Jej książka *Harmonia świata. Twórczość filmowa Nikity Michalkowa* (2009) jest pierwszą naukową monografią dorobku rosyjskiego reżysera. W ostatnich latach przedmiotem jej zainteresowania jest także polski serial telewizyjny.

Bibliografia

- Alquezar, S. R.** (2017). Le piratage comme nouvelle cinéphilie. *Atlante. Revue d'Études Romanes*, (7), ss. 56-77.
- Baccque, A. De** (2003). *La cinéphilie invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*. Paris: Fayard.
- Boissonneau, M., Jullier, L.** (2019). Des deux côtés de l'écran: Introduction à Cinéphilies et sériephilies 2.0. W: M. Boissonneau, L. Jullier (red.), *Cinéphilies et sériephilies 2.0: Les nouvelles formes d'attachements aux images* (ss.9-34). Lausanne: Peter Lang.
- Gantier, S.** (2020). Construction de pratiques cinéphiles sur une plateforme de vidéo à la demande: enjeu du design des personae. *Revue Scientifique en Sciences de l'Information et de la Communication*, (1), ss. 53-73.
- Guigue, A.** (2009). *Pour une cinéphilie grand angle*. Biarritz: Séguier.
- Jullier, L., Leveratto, J.-M.** (2015). Étudier les usages cinéphiles d'internet. W: J.-P. Aubert, C. Taillibert (red.), *Les Nouvelles pratiques cinéphiles* (ss. 250-251). Paris: L'Harmattan.
- Lopez, V.** (2009). Pour une nouvelle cinéphilie. *Il était une fois le cinéma*. <https://www.iletaitunefoislecinema.com/pour-une-nouvelle-nouvelle-cinephilie>
- Martin, A., Ollendorff, G.** (2007). Louis Louie. *Rouge*, (10). http://www.rouge.com.au/10/louis_louie.html
- Metz, C.** (1977). *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- Skorecki, L.** (1978). Contre la nouvelle cinéphilie. *Cahiers du cinéma*, (293), ss. 31-52.
- Skorecki, L.** (1997). Contre la nouvelle cinéphilie. *Vacarme*, (4-5), ss. 94-103. <https://doi.org/10.3917/vaca.004.0094>
- Voets, J.-P.** (2020). *Comment la cinéphilie, précédemment partagée via des canaux traditionnels, est-elle aujourd'hui promue sur des plateformes dites cinéphiles? Étude comparative Uncut – MUBI*. Louvain: Faculté des Sciences Économiques, Sociales, Politiques et de Communication, Université Catholique de Louvain.

Keywords:

cinophilia;
new cinophilia;
film reception;
film theory;
French film theory

Abstract

Lucja Demby

Wide-Angle Cinophilia: Selected Aspects of the “New Cinophilia” in French Texts – Diagnoses and Definitions

The article concerns different understandings of the term “new cinophilia” in selected French theoretical and critical texts. The French perspective seems particularly interesting here, as the term “cinophilia” emerged in France, specifically in Paris, in the 1950s (the period of authorial policy), while nowadays it is also widely used outside France, very often accompanied by the qualifier “new”. This fact is linked to the emergence of other forms of cinophilia and their opposition to the “old” model; however, what is new is not always evaluated as positive. A particularly vivid example, dating back to 1978, is Louis Skorecki’s article “Against the New Cinophilia”. The author of the present article also draws attention to the links between the new cinophilia, the *dispositif*, and the emergence of new forms of film participation. She concludes with a presentation of the concept of Arnaud Guigue, who proposes to replace the problematic term with “wide-angle cinophilia.”