

Stare i nowe

Wprowadzenie do mitologii historiografii filmowej

MICHAŁ PABIŚ-ORZESZYNA

Przechodząc od historii do natury, mit robi oszczędności: usuwa złożoność ludzkich działań, nadaje im prostotę esencji, likwiduje wszelką dialektykę, wszelkie wykroczenie poza bezpośrednią widzialność, organizuje świat bez sprzeczności, bo pozbawiony głębi, świat wystawiony na widok; mit ustanawia radosną jasność: rzeczy sprawiają wrażenie, że znaczą same przez się¹.

Roland Barthes

To był najszcześniejszy moment mojego życia².

John Fell o 34. Kongresie Międzynarodowego Stowarzyszenia Archiwów Filmowych, który odbył się w Brighton w 1978 r.

1.

Teza mojego eseju brzmi: przeszłość historiografii filmowej stanowi obecnie domenę mitu i domaga się pracy przywracającej świadomość różnorodności materialnych warunków wytwarzania wiedzy, ich ideologicznego zaplecza, wewnętrznych sprzeczności, konfliktów interesów, a w konsekwencji wielości miejsc, z których mówiono – i nadal się mówi – o kinie.

Nawet pobieżny ogląd głównego nurtu publikacji filmoznawczych budzi podejrzenia, iż mało kogo interesuje rzetelne badanie tego, jak – biorąc pod uwagę zmienne geograficzne, kulturowe oraz złożone konteksty instytucjonalne i biograficzne – przez ostatnich sto lat badano historię kina³. Co znamienne, do dziś nie powstało żadne systematyczne opracowanie tego tematu⁴. Historycy i historyczki filmu niechętnie piszą o meandrach metodologii i genealogii własnej praktyki badawczej, a jeśli to czynią, ich refleksje lądują na ogół w rytualnych – często nieczytanych – wstępach, przypisach, ewentualnie na marginesach głównego wywodu. Trzeba tu jednak podkreślić, że badacze ci nie są w swoim podejściu odosobnieni – alergią na autorefleksję to znak rozpoznawczy dużej części tak zwanych profesjonalnych historyków. Za wyraz postrzegania ich zawodu jako dyscypliny o antyteoretycznej naturze może służyć choćby nie tak dawno opublikowana *Recenzja dorobku naukowego doktora Jana Sowy* autorstwa Andrzeja Chwalby, dotycząca w głównej mierze książki *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*. Chwalba zarzuca Sowie błędy faktograficzne, ignorancję i nieznamość najnowszych opracowań, przede wszystkim jednak krytykuje – rzekomo

nieobecne u, jak ich nazywa, „historyków zawodowych” dokrajanie historycznej materii do gotowych założeń o charakterze czysto teoretycznym. Mimo to ten miazdzący, zdawać by się mogło, wywód kończy autor zaskakującą puentą: *Szczęśliwie dla autora książka habilitacyjna nie jest z zakresu historii, gdyż jej ocena mogła być tylko negatywna. Ponieważ jest z zakresu kulturoznawstwa, jej zalety przeważają nad jej słabościami*⁵. Teoretycy – a więc dyletanci – zasługują, jak widać, na taryfę ulgową: *kulturoznawcy można wybaczyć tę grę faktami i teoriami*⁶.

Protekcjonalny stosunek historiograficznych „zawodowców” do teoretyzujących „nuworzyszy” nie jest specjalnością polską. Aby poczuć temperaturę sporu i zrozumieć jego wagę, warto przywołać dyskusję Arthura Marwicka z Alunem Munsłowem wokół czwartego wydania znanej antypostmodernistycznej książki pierwszego z nich *The New Nature of History: Knowledge, Evidence, Language*, w której czytamy między innymi, że: *filozofowie ze względu na swoje aprioryczne podejście, sztywne konwencje i hermetyczny język, ale też przez brak doświadczenia praktycznego, mają olbrzymie trudności w zrozumieniu, na czym polega praca historyków*⁷. Nie pozostając dłużnym, reprezentujący filozofów Munsłow zrecenzował książkę Marwicka jako przejaw „rekonstrukcjonizmu”, a więc naiwnej wiary w moc obiektywnego rekonstruowania przeszłości⁸. W odpowiedzi na te zarzuty – i *de facto* kończąc rozmowę – Marwick skonstatował, że konstruktywiści w rodzaju Keitha Jenkinsa, Haydena White’a czy Munsłowa *nigdy nie praktykowali poważnej historii, nie mają więc żadnych kwalifikacji, aby mówić, co historycy czynią lub powinni zrobić*⁹.

Debatę Marwicka z Munsłowem przywołuje również Richard Maltby, pisząc o tak zwanej Nowej Historii Filmu. W eseju *How Can Cinema History Matter More* autor zwraca uwagę na intrygujące *désintéressment*, jakim współczesna historia filmu obdarza metahistoryczne (auto)refleksje spod znaku White’a czy właśnie Munsłowa¹⁰. Na przykład cytowana przez niego Sumiko Higashi wprost wzywa do uprawiania „porządnej historii”, a historyków z zapleczem teoretycznym pośadza o skłonność do dedukcji (*sic!*)¹¹. Zdaniem Maltby’ego, początkowo taki stan rzeczy istotnie zaskakuje, szczególnie jeśli pamiętamy o wpływie, jaki myśl strukturalna i poststrukturalna wywarła na filmoznawstwo akademickie. Można było wszak oczekiwać, że nie tylko analiza i teoria, ale również filmowa historiografia nasiąknie zwątpieniem w przezroczystość figury badacza. Autor sugeruje jednak, że warto pomyśleć o tej sytuacji niejako odwrotnie. Otóż to właśnie wszechobecność „praktycznego postmodernizmu”, jak go nazywa, w analizach filmowych lat 60. i 70. spowodowała odwrót od teorii w stronę Kuhnowskiej „normalnej nauki”. Archiwa dały schronienie tym, którzy nie chcieli już dłużej badać „podmiotu ideologii”, woleli natomiast, jak to ujął cytowany przez Maltby’ego Jeffrey Klenotic, „zakasać rękawy” i zabrać się do prawdziwej pracy przy źródłach¹².

Istotnie, przesycenie językoznawstwem w różnych jego odmianach (od Ferdinanda de Saussure’a przez Christiana Metz’a po Jacques’a Lacana) mogło spowodować, że zwrot, *nomen omen*, lingwistyczny proklamowany przez White’a w „historiografii zawodowej” nie przyjął się na gruncie historiografii filmowej¹³. Ktoś mógłby więc powiedzieć, że nie tylko profesjonalści z zakresu historii politycznej, ale również historycy oraz historyczki filmu mają ważniejsze rzeczy do zrobienia niż jałowe spekulowanie. Teoria i badanie własnych korzeni mogą zająć, co innego film. W końcu *nitrate won’t wait*¹⁴.

Z drugiej strony warto zapytać, czy alergia na teorię oraz amnezja dotycząca perypetii dyscypliny nie są elementami retorycznego kamuflażu skrywającego realne zaplecze wiedzy o przeszłości, a więc to, co Michel de Certeau nazywał „operacją historiograficzną”?¹⁵ Ostatecznie ujawnianie dyskursywnych i materialnych warunków produkcji akademickiej nie musi odbywać się pod egidą postmodernizmu czy różnych odmian socjologii wiedzy. Wręcz przeciwnie: będąca dziś tak bardzo *en vogue* teoria ANT (Actor-Network Theory) Bruno Latoura i powiązana z nią „etnografia laboratorium” bywają nazywane neopozytywizmem, a są zorientowane właśnie na pieczołowite śledzenie powiązań, które umożliwiają działanie – także w ramach rozmaitych instytucji (np. akademii). Wydaje się zatem, że niechęć do przyglądania się własnej praktyce badawczej oraz jej przeszłości nie musi wynikać ze zrozumiałego strachu przed mieliznami teorii SLAB¹⁶.

Dociekliwi czytelnicy, którzy sięgną do cytowanego przez Maltby’ego Klenotica, prędko zorientują się, że owego „zakasania rękawów” nie traktuje on afirmatywnie. Przejście filmoznawców na stronę empiryzmu i „normalnej nauki” autor opisuje zgoła inaczej – jako chwyt retoryczny stosowany przez badaczy identyfikowanych z Nową Historią Filmu, którzy w ten sposób budują swoją pozycję na właściwym polu produkcji. Klenotic polemizuje z zamaskowaną retoryką wpływowej do dziś publikacji *Film History: Theory and Practice*. Jej autorzy, Robert C. Allen i Douglas Gomery, starali się poniekąd sfabrykować iluzję, iż rewizjonistycznie nastawieni historycy – do których sami się zaliczają – badają jedynie źródła, przemawiają w imieniu bezosobowej nauki i unieważniają tym samym współrzędne własnej pozycji enuncjatywnej. Krytyk ma sporo racji, gdyż rzeczywistość najczęstszą linię ataku, jaki Allen i Gomery przypuszczają na tzw. tradycyjną historiografię (*nota bene*: ich ulubionym oponentem jest Robert Grau i książka *Theatre of Science* z 1914 r.), stanowi ujawnianie instytucjonalnego uwikłania autora i jego retorycznych strategii. W tym samym czasie retoryczny charakter oraz instytucjonalne warunki ich własnego dyskursu pozostają ukryte, a raczej przykryte wizerunkiem „porządnej historii”. Takie unieważnianie partykularnych uwarunkowań (historycznych, geograficznych itd.) miejsca, w którym produkuje się wiedzę, to zabieg charakterystyczny nie tylko dla nowożytnej nauki spod znaku Kartezjusza, ale również dla logiki mitów dematerializujących swoich narratorów¹⁷. W kontekście Nowej Historii Filmu chciałbym zwrócić uwagę właśnie na mityczny obraz przejścia od „tradycyjnej historiografii” do Nowej Historii.

2.

W recenzji książki *Inventing Film Studies* pod redakcją Lee Grievesona¹⁸ Michael Sicinski zauważa, że w odróżnieniu od dyscyplin o ugruntowanej pozycji akademickiej filmoznawcy do niedawna nie podejmowali się przemyślenia swojej własnej historii instytucjonalnej¹⁹. Zdaniem autora *Inventing Film Studies* to publikacja odpowiadająca na ten brak, będąca *materialistyczną korektą idealistycznych tendencji*²⁰. Ponad pięć lat po pojawieniu się *Inventing Film Studies* (2008) można dostrzec pewne zwiastuny zmian. W 2007 r., jeszcze przed publikacją wspomnianego tomu, ukazała się monografia Dany Polana *Scenes of Instruction. The Beginnings of the U.S. Study of Film*²¹, rekonstruująca ścieżki amerykańskiego filmoznawstwa od 1915 do 1937 r. Również w 2007 r. turyńskie Museo Nazionale del Cinema uruchomiło Permanentne Seminarium Historii Teorii Filmu, zaś od 2010 r. na Uniwersytecie

Concordia w Montrealu działa prowadzony przez Martina Lefebvre'a Advanced Research Team on the History and Epistemology of Moving Image Studies (ARTHEMIS)²². Globalny ARTHEMIS (zespół organizuje cykliczne konferencje międzynarodowe) oraz jego instytucjonalne umocowanie mogą sugerować, że (auto)refleksja filmoznawstwa jako dyscypliny przestaje być prowadzona na marginesach i w ramach polityki historycznej poszczególnych ośrodków.

Nieco inaczej sytuacja przedstawia się, jeśli chodzi o historiografię. Choć w ciągu ostatnich czterdziestu lat można zaobserwować znaczący przyływ świadomości zarówno w badaniach nad przeszłością kina, jak i w sferze opracowań ich zaplecza metodologicznego²³, to jednak deklaratywnej autorefleksji w zakresie rozmaitych trendów towarzyszy milczenie na temat zniuansowanej genealogii własnej dyscypliny. Ciekawą hipotezę stawia w tym kontekście Philippe Gauthier. W eseju *L'histoire amateur et l'histoire universitaire: paradigmes de l'historiographie du cinéma* przekonuje on, że *względna nieobecność opracowań historycznych różnych dyskursów historiografii filmowej wynika przede wszystkim z faktu, iż badacze zaadoptowali skróconą, choć bardzo wygodną, wersję historii historii kina*²⁴.

Gauthier stanowczo krytykuje sposób, w jaki historycy i historyczki kina opisują własną pozycję enuncjatywną²⁵. Obecnie dominująca narracja opiera się, jego zdaniem, na opozycji Nowa Historia Filmu – „tradycyjna historiografia”. Przecistawianie sobie tych dwóch – mitycznych w istocie – formacji jako następujących po sobie pokoleń przemycia uproszczony obraz postępu metodologicznego. Niedoskonałą i wiekową opcję badawczą w pewnym historycznym momencie rewolucyjnego zwrotu miała zastąpić nowa, lepsza perspektywa. Jest ona po akademickim zdyscyplinowaniu, samoświadoma oraz aktualna i metodologicznie wyrafinowana. W diachronicznym wymiarze stanowi też fundament pewnej wyobrazonej wspólnoty, pokolenia niewierzącego już w legendy opowiadane przez Georges'a Sadoula, Jeana Mitry'ego, Roberta Graua i innych „tradycyjnych historyków”. „Nowa generacja badaczy” nie popełnia błędów swoich przodków, gdyż w oświeceniowym geście zerwała z praktyką niesamodzielnego powtarzania zasłyszanych mitów o historii kina. Naczelny hasłem stał się empiryczny rewizjonizm.

Gauthier słusznie podważa mało subtelny teleologiczny schemat kryjący się za tą genealogią. Opowieść o tym, jak Nowa Historia Filmu zwyciężyła z „tradycyjną historiografią”, niewiele mówi o przeszłości, kreuje natomiast wygodne wyobrażenie terażniejszości jako czasu, w którym uprawia się wspomnianą już „porządną historiografię”. Co więcej, w wyniku ujednocniającej pracy wielkich kwantyfikatorów historia ulatednia się z filmoznawczej przeszłości. *Pojęcie „tradycyjnej historiografii” – zauważa Gauthier – nie zważając na różnice, zbiera pięćdziesiąt lat prac historyograficznych w jedno pojęcie, wykluczając zarazem wszystkie te, które do niego nie pasują. Ostatecznie wytwarza fałszywe wyobrażenie ciągłości i jedności*²⁶. Istotnie, karkołomnym zadaniem jest przecież poszukiwanie jednej etykiety dla *Theatre of Science* Roberta Graua (książki napisanej w 1914 r., a sfinansowanej z subskrypcji reprezentantów amerykańskiego przemysłu filmowego)²⁷ i lewicowej monografii *French Film* Georges'a Sadoula z roku 1953²⁸. Równie problematyczne wydaje się porównanie analiz ekonomicznych drugiej z tych publikacji z biografią Charliego Chaplina tego samego autora²⁹, a jeszcze ciekawiej w tym zestawieniu przedstawia się książka *The Great Goldwyn*, w której Alva Johnston, ciepło wypowiadając się o Samuelu Goldwynie, posługuje się jedynie jego imieniem: Sam³⁰.

Za wszystkimi tymi publikacjami kryją się rozmaite – mniej lub bardziej uświadamiane – metodologie, odległe światopoglądy i nieporównywalne style literackie, a frapujące sprzeczności częstokroć dochodzą do głosu w ramach *oeuvre* jednego autora, czego przykładem jest Sadoul³¹. W rezultacie niemożliwe do przeoczenia nieciągłości skłaniają do zastanowienia się nad kategorią „tradycyjnej historii filmu”, która przede wszystkim prokuruje „radosną jasność” kosztem historycznych antynomii. Co więcej, również bliższe przyjrzenie się Nowej Historii Filmu każe zweryfikować przekonanie o wspólnocie poglądów i metod „nowej generacji badaczy”. Dialektyczne napięcia dają o sobie znać nie tylko podczas „dziewiętnastowiecznych bitew historiograficznych” (określenie Richarda Maltby’ego)³² i licznych debat (częstokroć dość gwałtownych, jak na przykład spory Charlesa Mussera z Robertem C. Allenem o kwestię popularności kina w pierwszych paru latach XX w. lub Toma Gunninga z Davidem Bordwellem o związki wczesnego kina z nowoczesnością)³³. Bywa, że różnice w metodologiach i obszarach zainteresowań są tak olbrzymie, że trudno sobie wyobrazić jakikolwiek dialog między badaczami, którzy szerokim gestem są zapraszani do wspólnoty Nowych Historyków. Trudno na przykład dostrzec, co wspólnego mają erudycyjne eseje Thomasa Elsaessera z analizami Johna Sedgwicka, opartymi na metodzie ilościowej i skomplikowanych narzędziach statystycznych³⁴. Przy czym nie jest to, jak sądzę, jedynie ilustracja Wittgensteinowskiego „podobieństwa rodzinnego”. Badacze unifikowani za pomocą etykiety Nowej Historii Filmu reprezentują niejednokrotnie wykluczające się perspektywy, co wynika z różnaitości ich doświadczeń, interesów, jakie reprezentują, pytań, które stawiają i politycznych stawek, o jakie walczą.

Należy pozwolić wybrzmieć tym sprzecznościom – heterogenii i kontyngencji, determinujących miejsca, z których historycy ostatecznie się wypowiadają. Iluzja homogenii oraz konsensusu nie tylko bowiem kamufluje rzeczywistość niejednolitość obu formacji. Czarująca prostota diachronii monolitów „tradycyjnej historiografii” i Nowej Historii Filmu przykrywa przede wszystkim materialne oraz dyskursywne warunki wytwarzania wiedzy. Wracając do przytoczonych przykładów, można zauważyć, że zredukowanie Graua i Sadoula do kategorii „tradycyjnych historyków” maskuje całkowicie różne konteksty powstawania ich prac (w przypadku Graua: uwikłanie w relacje biznesowe i finansowe zależności, zaś w przypadku Sadoula rozrachunek z kolaboracyjną historiografią Maurice’a Bardèche’a i Roberta Brasilliacha, jak też dogmatyczny antyamerykanizm). Podobnie znaczące jest zapomnienie o tym, co oprócz deklarowanej „naukowej rzetelności” determinuje produkcję Nowej Historii Filmu. Podkreślając wagę warunków wytwarzania wiedzy, Gauthier powołuje się na wspomnianego Michela de Certeau i jego szczególną wrażliwość na ukrywanie miejsc, z których wypowiada się historyk. Cytuje też mediewistę Hervé’a Martina przekonującego, że lekcja z de Certeau jest w swojej istocie zarazem prosta i arcyważna: (...) *za każdym tekstem kryje się jakiś kontrakt. Może on dotyczyć uznanego i dobrze opłacanego historyografa albo wymagań stawianych przez przełożonego czy też przez grupę badawczą, która poszukuje uznania; może też wynikać ze zobowiązań wobec wydawcy, jak również z oczekiwań, jakie stowarzyszenie historyków kieruje wobec swoich członków pnących się po szczeblach kariery*³⁵. Innymi słowy: jakie znaczenie ma to, że Robert C. Allen swoją karierę naukową rozwijał na University of Ohio?

Nie chodzi więc jedynie o to, że dominująca terminologia jest niedoskonała, ale o to, iż służy przede wszystkim legitymizowaniu teraźniejszej praktyki badawczej przez specyficzny zabieg przemilczenia jej rozmaitych uwikłań i podpisanych cyrografów. Gauthier słusznie przekonuje, że zatajenie miejsca, z którego dochodzi głos historyka, jest możliwe właśnie dzięki wysoce niejasnym pojęciom „tradycyjne” i „nowe”. Terminy te nie zawierają żadnych wskazówek dotyczących historycznego kontekstu wypowiedzi i jej materialnych czy ideologicznych korzeni. Są względne i rozmyte, a zarazem nieuchronnie wartościujące³⁶.

Czy w takim razie Nowa Historia Filmu oraz jej „tradycyjna” poprzedniczka istnieją jedynie jako kategorie dyskursu maskującego historyczne sprzeczności i naturalizującego teraźniejszość? Właśnie taki wniosek wynika poniekąd z rozumowania Gauthiera, który ostatecznie proponuje porzucenie modelu następujących po sobie generacji na rzecz myślenia o różnych paradygmatach historiograficznych, bowiem: *Wykorzystanie pojęcia paradygmatu pozwala wyzwolić się z imperatywu periodyzacji i uwalnia nas z pewnych ograniczeń czasowych*³⁷. Warto przy tym podkreślić, że autor rozumie paradygmat nieco inaczej niż Thomas Kuhn w *Strukturze rewolucji naukowych* i zamiast skokowości oraz sekwencyjności zmian podkreśla ewentualność współistnienia, a czasem też zaskakującego przenikania się różnych kategoryzacji świata. *Nic nie stoi na przeszkodzie – czytamy – aby odnaleźć elementy paradygmatu X (...) w tekście napisanym w paradygmacie Y*³⁸. Oddalona zostaje również Kuhnowska opozycja „normalnej nauki” i „okresu przedparadygmatycznego” (jako poprzedzającego ją czasu gwałtownego ścierania się niedojrzałych szkół), która zdaniem Gauthiera służy krytykowanej narracji o nieprofesjonalnych „tradycyjnych historykach” oraz ich następach spod znaku Nowej Historii Filmu³⁹.

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

3.

Terminologia zaproponowana przez Gauthiera na pewno zasługuje na uwagę (choć należy też pamiętać o jej słabościach), zaś fundujący ją sposób myślenia warto kontynuować z co najmniej trzech istotnych względów. Po pierwsze, krytyka dominującego odczytania pierwszych ośmiu dekad historiografii filmowej to w istocie zaproszenie do rzetelnych, wyczulonych na heterogenię i heteronomię badań tego olbrzymiego pola produkcji. Innymi słowy: zanim umieścimy Terry’ego Ramsaye’a i Mitry’ego w jednej kategorii, należy ich książki po prostu przeczytać i zastanowić się nad warunkami, w których autorzy wytwarzali wiedzę. Wspólnie napisany esej Gauthiera i André Gaudreault pt. *Le Discours historique de Jacobs/Sadoul/Mitry: canon de l’, historiographie traditionnelle” du cinéma za-*

myka stanowcza konkluzja: *W przyszłości, zamiast generalizować na temat „pokolenia tradycyjnych historyków”, powinniśmy szczegółowo analizować fundamentalne więzi i nieciągłości, które wytyczały szlak w danym okresie historiografii filmowej (...) aby zrelatywizować domniemane cięcie między „tradycyjną” i „nową historią” kina. Podobnie oczywiście jest dla nas to, że generacja historyków określanych jako „tradycyjni” nie pozwoli sprowadzić się do pojedynczej jednostki intelektualnej, opartej na wspólnym horyzoncie teoretycznym i metodologicznym, pozostającym we względnym bezruchu przez niemal pięćdziesiąt lat. Historiografia uznawana za tradycyjną nie jest wcale monolityczna, podobnie zresztą jak nie jest monolityczną – i należy to otwarcie powiedzieć – „nowa historia” kina*⁴⁰. Gauthier i Gaudreault podważają „radosną jasność” narracji dominującej oraz wskazują konkretną historiograficzną pracę do wykonania – należy wnikliwie czytywać się w „kanon historiografii”, w pęknięcia tego przeszłego dyskursu oraz rekonstruować niejednorodne warunki, w których był on produkowany.

Po drugie, świadomość kluczowej roli miejsca, z którego przemawia historyk, jest cenna nie tylko ze względu na dostrzeżenie, że indywidualne oraz kolektywne doświadczenia determinowały sposoby wytwarzania wiedzy i wpływały na rozmaitość pozycji enuncjatywnych. Apel Gaudreault i Gauthiera może być rozumiany jako zaproszenie do wejścia na pewien poziom autorefleksji, widać bowiem wyraźnie, że celem rewizji jest tu również – a może przede wszystkim – Nowa Historia Filmu i mitologie przez nią pisane. Po trzecie, propozycja Gauthiera, aby odejść od teleologicznej sekwencji pokoleń, a zwrócić się ku paradygmatom historiografii „amatorskiej” i „akademickiej”, współgra z intuicjami badaczy, którzy podkreślają wciąż obecne w filmoznawstwie napięcie między kinofilską intymnością bezpośredniego doświadczenia i chłodnym profesjonalizmem zdystansowanego badania⁴¹. Sądzę, że rozmaite – zależne od indywidualnych i kolektywnych doświadczeń – drogi przepracowywania konfliktu między „miłością kina” a „naukową obiektywizacją” w sposób decydujący wpływają na miejsca, z których historycy formułują swoje wypowiedzi. Aby umożliwić właściwie zrozumienie tej hipotezy, należy jednak sformułować pewne istotne zastrzeżenia do koncepcji Gauthiera.

Patrząc z perspektywy przemian dyskursu historiograficznego po tzw. zwrocie historycznym, czyli po przełomie lat 70. i 80., nie wydaje mi się najlepszym rozwiązaniem zastosowanie brzytwy Ockhama i wykluczenie terminów „tradycyjnej historiografii” oraz Nowej Historii Filmu (jakkolwiek byłyby one mgliste i podejrzane). Trudno przecież zakwestionować fakt, że badacze posługują się nimi od prawie czterech dekad⁴². Tradycja i powszechność nie stanowią tu oczywiście argumentu za adekwatnością, ale za tym, iż pojęcia te konstytuują przedrefleksyjną wiedzę historyków kina⁴³. Materialistyczna korekta powinna zostać wzbogacona o analizę wypowiedzi badaczy spod znaku Nowej Historii, ponieważ są oni usytuowani nie tylko na uczelniach, w redakcjach, radach programowych, archiwach, przed ekranami kinowymi oraz komputerowymi, opłacani lub nie, zawsze związani jakimś kontraktem. Zamieszkują również swój własny język. Jedynie uważne przyjrzenie się językowi, którym operują Nowi Historycy, pozwoli zniuansować obraz paradygmatu akademickiego, wprowadzić do gry kolejne możliwości i uniknąć tym samym pułapek myślenia dychotomicznego.

Ostatecznie też zaproponowane w zastępstwie pokoleń paradygmaty mogą budzić wątpliwości same w sobie i z różnych powodów. Warto na przykład zastanowić się,

czy terminologia Gauthiera istotnie jest zdolna umknąć wartościowaniu (niezależnie od etymologii i definicji słownikowej, przynajmniej epitet „amatorski” ma dość ambiwalentne konotacje). Zwodnicze może też się wydawać stwierdzenie, iż ostatnie trzydzieści lat to okres dominacji paradygmatu akademickiego. Zastrzeżenia dotyczą przede wszystkim ogólności takiego sformułowania. Nasuwa się przecież pytanie: czy jeden paradygmat musi dominować zarazem we wszystkich kręgach kulturowych, językowych itd.? Trzeba też zapytać, jaką metodę przyjęto podczas orzekania przewagi: czy perspektywa ilościowa jest tutaj najlepszym rozwiązaniem? Jeśli tak, to które wartości nas interesują: liczba publikacji, czytelników czy może współczynnik wpływu? W tym ostatnim kryterium jak w soczewce skupiają się problemy dominacji paradygmatów. Trudno przecież porównywać pod względem wpływu historiografię amatorską publikowaną na portalu IMDb z akademickimi esejami, których znaczenie mierzy się narzędziami w rodzaju Indeksu Hirscha. Sądzę jednak, że problemy te można łatwo rozwiązać, rezygnując ze źle postawionych pytań o kwestie tożsamościowe. Pojawiają się one przede wszystkim w wyniku pokusy potraktowania paradygmatów jako etykiet, porządkowania za ich pomocą pola produkcji oraz orzekania o przynależności konkretnych historyków do jednej lub drugiej drużyny (najlepiej na podstawie o podpisanych kontraktów lub afiliacji). Taka unifikacja jest siłą rzeczy redukcjonistyczna, a więc reprodukuje część słabości diachronicznej opozycji „tradycyjnej historiografii” i Nowej Historii.

Thomas Elsaesser w eseju *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów* zauważał, że: *jeśli spojrzeć na Louisa Lumière'a i Andy'ego Warhola z perspektywy tego rodzaju Nachträglichkeit, a więc z perspektywy retroaktywnej przyczynowości, to okazuje się, że mają oni dużo więcej ze sobą wspólnego nawzajem niż odpowiednio z Georges'em Mélièsem i Stanem Brakhage'em*⁴⁴. Trudno nie odnieść wrażenia, że w ujęciu odpowiednio wyczulonym na synchroniczne antynomie i diachroniczne analogie Tom Gunning i Siegfried Kracauer częściej zgadzają się ze sobą niż odpowiednio z Robertem C. Allenem oraz Emilie Altenloh. Wskazywanie takich anachronicznych podobieństw oraz wybrzmienie heterogeniczności minionych praktyk badawczych przywraca im ich zanikającą historyczność, nam zaś uświadamia stopień zadłużenia wobec przeszłości oraz własne uwikłanie w teraźniejsze konteksty kulturowe, społeczne i polityczne. W wymiarze badawczym wiedza ta przynosi zysk czynienia bardziej świadomych wyborów metodologicznych oraz uwrażliwia na różne pokusy redukcjonizmu w badaniach historycznych. Natomiast w kontekście nieco ogólniejszym wyczula na sposoby działania mitu, który, wedle znanego *dictum* Rolanda Barthesa: (...) *pozbawia przedmiot, o którym mówi, wszelkiej Historii. W miecie historia wyparowuje; jest to rodzaj idealnej służby domowej: przygotowuje, przynosi, rozkłada, przychodzi pan, a służba po cichu znika – pozostaje tylko się cieszyć, nie zastanawiając się nawet, skąd pochodzi ten piękny przedmiot. (...) Nic nie zostało wytworzone, nic nie zostało wybrane: wystarczy tylko pojąć te nowe przedmioty, z których usunięto wszelkie ślady zabrudzeń wynikających z pochodzenia lub wyboru. Owo cudowne wyparowanie historii stanowi inną formę pojęcia wspólnego dla większości mitów mieszczańskich: jest to nieodpowiedzialność człowieka*⁴⁵.

- ¹ R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 278.
- ² Za: transkrypt wywiadu z Eileen Bowser, http://www.moma.org/pdfs/docs/learn/archives/transcript_bowser.pdf (dostęp: 20.12.2013).
- ³ Dość powiedzieć, że jeden z moich akademickich kolegów określa wiedzę wynikającą z tego rodzaju dociekań mianem „akademickiego Pudelka”.
- ⁴ W polskim kontekście interesującym wyjątkiem jest antologia *Polskie piśmiennictwo filmowe*, red. P. Zwierchowski, B. Giza, Bydgoszcz 2013. Zawarte tam eseje – choć niezwykle wartościowe – z reguły identyfikują „piśmiennictwo filmowe” z krytyką filmową zorientowaną na aktualny repertuar. Co więcej, autorzy i autorki na ogół są bardziej zainteresowani prasową recepcją filmów niż analizą zaplecza dyskursywnego i materialnego, które tę recepcję umożliwiało. Podkreślam: nic w tym złego. Nie są to jednak próby systematycznego zbadania realnych warunków wytwarzania wiedzy o przeszłości kina. Z nieco innego powodu, gdy piszę o względnej nieobecności autorefleksji historiograficznej, nie mam na myśli publikacji, które poszczególne ośrodki akademickie wydają w ramach partykularystycznej polityki historycznej. Opracowania takie są cennym źródłem informacji, siłą rzeczy nie zawierają jednak pewnej dozy podejrzliwości, nieodzownej przy analizie instytucjonalnej przeszłości akademii. Zob. np. E. Nurczyńska-Fidelska, *Z dziejów Zakładu Mediów i Kultury Audiowizualnej (d. Zakładu Wiedzy o Filmie) Uniwersytetu Łódzkiego*, Łódź 2000 lub B.W. Lewicki, E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, *Wiesz jak jest. Szkic monograficzny. Bolesław Włodzimierz Lewicki – Bibliografia*, Łódź 2012. Jeszcze innym gatunkiem historiograficznym jest zbiór autobiograficznych esejów *Pamięć kina*, red. A. Gwóźdź, B. Kita, Katowice 2013. Sądzę, że można by je potraktować jako rodzaj źródeł „historii mówionej”, stanowiących punkt wyjścia dalszych, bardziej syntetycznych refleksji, ale już nie tyle o „pamięci kina”, ile o „pamięci filmoznawstwa”.
- ⁵ A. Chwałba, *Recenzja dorobku naukowego doktora Jana Sowy*, <http://www.ck.gov.pl/images/PDF/Awanse/SowaJan/za4.pdf> (dostęp: 20.12.2013). Autor nie jest oczywiście jedynym „historykiem zawodowym” zbulwersowanym historycznym pisarstwem Sowy. Por. S. Adamkiewicz, *Baniałuki Pana Sowy*, <http://www.histmag.org/8713> (dostęp: 20.12.2013). Dla kontrastu oraz po to, by dostrzec problem
- sporu stron, które poruszają się w kompletnie odmiennych paradygmatach, warto zapoznać się z metodologicznymi uwagami samego autora oraz pochlebnymi recenzjami Łukasza Biskupskiego, Przemysława Czaplińskiego i Anny Zeidler-Janiszewskiej: J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011; Ł. Biskupski, *Projekt materialistyczno-fantazmatycznej krytyki historii Polski*, „Przegląd Humanistyczny” 2012, nr 6; P. Czapliński, *Recenzja monografii habilitacyjnej dra Jana Sowy „Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą” oraz opinia na temat całościowego dorobku*, <http://www.ck.gov.pl/images/PDF/Awanse/SowaJan/za5.pdf> (dostęp: 20.12.2013); A. Zeidler-Janiszewska, *Recenzja monografii habilitacyjnej „Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą” oraz pozostałego dorobku Jana Sowy po doktoracie*, <http://www.ck.gov.pl/images/PDF/Awanse/SowaJan/za3.pdf> (dostęp: 20.12.2013).
- ⁶ Tamże.
- ⁷ A. Marwick, *The New Nature of History: Knowledge, Evidence, Language*, London 2001, s. X.
- ⁸ Zob. A. Munslow, *Book review: The New Nature of History: Knowledge, Evidence, Language*, „History in Focus” 2001, nr 2, <http://www.history.ac.uk/ihr/Focus/Whatishistory/munslow5.html> (dostęp: 20.12.2013).
- ⁹ A. Marwick, *Author's Response to a Review by Alan Munslow (of Arthur Marwick, „The New Nature of History: Knowledge, Evidence, Language”, London 2001)*, „History in Focus” 2001, nr 2, <http://www.history.ac.uk/ihr/Focus/Whatishistory/munslow5.html> (dostęp: 20.12.2013).
- ¹⁰ Zob. R. Maltby, *How Can Cinema History Matter More*, <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/22/board-richard-maltby.html> (dostęp: 20.12.2013). Esej dostępny na wskazanej stronie internetowej jest rozszerzoną wersją artykułu *On the Prospect of Writing Cinema History from Below*, „Tijdschrift voor Media-geschiedenis” 2006, nr 9.
- ¹¹ Zob. S. Higashi, *Introduction. In Focus: Film History, or a Baedeker Guide to the Historical Turn*, „Cinema Journal” 2004, nr 1, s. 95.
- ¹² Zob. J. F. Klenotic, *The Place of Rhetoric in 'New' Film Historiography: The Discourse of Corrective Revisionism*, „Film History” 1994, nr 6, s. 51.
- ¹³ Odrębnym przypadkiem jest, naturalnie, polskie filmoznawstwo. W tym kontekście ciekawi

- fakt, że choć sceptycyzm epistemologiczny i metodologiczna autorefleksyjność „zwrotu lingwistycznego” nie spowodowały rewizji metod badawczych historii kina, to nazwiska takie jak Ankersmit, Domańska, Topolski czy White znalazły stałe miejsce w badaniach dotyczących historii w filmie. Doświadczamy tu intrygującego paradoksu. Można odnieść wrażenie, że historycy i historyczki kina, rehabilitując filmowe reprezentacje historii, w dużej mierze zaakceptowali krytykę tzw. tradycyjnej historiografii. Z drugiej strony rzadko kierują oni ostrze tej krytyki w stronę własnej praktyki badawczej. Zob. np. *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008; N. Korczarowska-Różycka, *Inne spojrzenie. Wyobrażenia historii w filmach Wojciecha Jerzego Hasa, Jana Jakuba Kolskiego, Filipa Bajona i Anny Jadowskiej – studium przypadków*, Łódź 2013.
- ¹⁴ „Taśma nie zaczeka” to hasło wymyślone w latach 60. przez amerykańskich archiwistów i archiwistki filmowe. Kampania z nim związana miała nagłośnić problem niedostatecznego wsparcia finansowego dla instytucji zajmujących się zachowaniem dziedzictwa filmowego. Slogan nawiązywał do krótkiego życia taśmy nitrocelulozowej, która niekonserwowana bezpowrotnie niszcze po około 60 latach. Zdaniem Thomasa Elsaessera świadomość tych procesów fizycznych była jednym z impulsów prowadzących do zacieśnienia współpracy między archiwami filmowymi i filmoznawcami, czego rezultatem był m.in. 34. Kongres Międzynarodowego Stowarzyszenia Archiwów Filmowych w Brighton w 1978 r. Zob. T. Elsaesser, *Is Nothing New? Turn-of-the-Century Epistemes in Film History*, w: *A Companion to Early Cinema*, red. A. Gaudreault, N. Dulac, S. Hidalgo, Chichester 2012, s. 592-595; A. Slide, *Nitrate Won't Wait: A History of Film Preservation in the United States*, London 2000.
- ¹⁵ Zob. M. de Certeau, *L'opération historique*, w: tegoż, *L'écriture de l'histoire*, Paris 1975.
- ¹⁶ Termin SLAB, ukuty przez Davida Bordwella, odnosi się do teorii filmu spod znaku refleksji Ferdinanda de Saussure'a, Jacques'a Lacana, Louisa Althussera i Rolanda Barthes'a (przypr. red.).
- ¹⁷ Zob. H. Schnädelbach, *Rozumieć coś, to rozumieć, jak to coś powstało*, w: tegoż, *Rozum i historia*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2001.
- ¹⁸ Zob. *Inventing Film Studies*, red. L. Grieveson, H. Wasson, Durham 2008.
- ¹⁹ Zob. M. Siciński, *Inventing Film Studies*, „International Journal of Communication” 2010, nr 4, s. 607.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ Zob. D. Polan, *Scenes of Instruction. The Beginnings of the U.S. Study of Film*, Berkeley 2007.
- ²² Zob. www.museonazionaledelcinema.it/filmtheories/ (dostęp: 20.12.2013); www.artemis-cinema.ca (dostęp: 20.12.2013).
- ²³ Zob. omówienia tego procesu: Ł. Biskupski, *Od ciekawostki do dyscypliny. Historia teorii badań nad wczesnym kinem*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68; M. Pabiś-Orzeszyzna, *Dawno temu przed Nanookiem. Czy wczesne kino niefikcjonalne to „przeszłość podrzędna” historiografii filmowej?*, w: *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2013.
- ²⁴ P. Gauthier, *L'histoire amateur et l'histoire universitaire: paradigmes de l'historiographie du cinéma*, „Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies” 2011, nr 2-3, s. 90.
- ²⁵ Gauthier nie wymienia historyków ani historyczek, którzy wyznają ową upraszczającą wersję historii. Nie analizuje też żadnych konkretnych wypowiedzi. Skupia się na teoretycznych i praktycznych implikacjach opozycji kategorialnej, która jego zdaniem funduje dyskurs o przeszłości historiografii filmowej.
- ²⁶ Tamże, s. 90.
- ²⁷ Zob. R. Grau, *Theatre of Science: A Volume of Progress and Achievement in the Motion Picture Industry*, New York 1914. Na biznesowy kontekst powstawania tej książki, który podważa jej wiarygodność, zwracali uwagę Allen i Gomery oraz John Belton. Zob. R. C. Allen, D. Gomery, *Film History: Theory and Practice*, New York 1985, s. 59-60; J. Belton, *American Cinema and Film History*, w: *Oxford Guide to Film Studies*, red. J. Hill, P. Church-Gibson, New York 1998, s. 228.
- ²⁸ Zob. G. Sadoul, *French Film*, London 1953.
- ²⁹ Zob. G. Sadoul, *Charlie Chaplin*, tłum. Z. Bieńkowski, Warszawa 1955.
- ³⁰ Zob. A. Johnston, *The Great Goldwyn*, New York 1937.
- ³¹ Por. F. Albera, 1945: trois „intrigues” de Georges Sadoul, „Cinemas: revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies” 2011, nr 2-3.
- ³² Zob. R. Maltby, *On the prospect of writing...* dz. cyt., s. 75.
- ³³ Na temat sporu Allena z Musserem zob. J. F. Klenotic, dz. cyt. Na temat sporu Bordwella z Gunningiem zob. D. Bordwell, *On the History of Film Style*, London 1997, s. 139-149 oraz B. Singer, *Melodrama and modernity: early sensational cinema and its contexts*,

New York 2001, rozdział *Making Sense of the Modernity Thesis*.

³⁴ Warto porównać choćby następujące, powstałe mniej więcej w tym samym czasie, eseje: Th. Elsaesser, *Discipline through Diegesis: The Rube Film between „Attractions” and „Narrative Integration”*, w: *The Cinema of Attraction Reloaded*, red. W. Strauven, Amsterdam 2006; J. Sedgwick, M. Pokorny, *The Film Business in the United States and Britain during the 1930s*, „The Economic History Review” 2005, nr 1.

³⁵ Za: P. Gauthier, dz. cyt., s. 94.

³⁶ Relacyjne znaczenie tego, co tradycyjne i tego, co nowe, współgra z podstawową charakterystyką mitycznych wydarzeń, które również nie podlegają datowaniu – są wiecznie aktualne i powtarzane w ramach rozmaitych rytuałów. Ciągła teraźniejszość przejścia ze strony „tradycyjnej historiografii” do drużyny „nowych historyków” umożliwia retoryczne wykorzystanie tej opozycji w każdym momencie historycznym jako czegoś w rodzaju rytualnie odgrywanego mitu początku, niezależnie, czy chodzi o Allena dystansującego się w 1979 r. od „tradycyjnej historiografii” *Theatre of Science* (1914) Graua, czy o Łukasza Biskupskiego przepędzającego w 2013 r. „widmo X muzy” straszące u Małgorzaty Hendrykowskiej w „tradycyjnej” monografii *Śladami tamtych cieni* (1993). O ile można te rytualne gesty zrozumieć jako rezultat potrzeby generacyjnego samookreślenia, o tyle w obliczu pytań stawianych przez Gauthiera należałoby też zastanowić się, czy zakwalifikowanie Graua i Hendrykowskiej do jednej drużyny mówi nam coś o historyczności ich perspektywy badawczych, czy też może raczej ustanawia Barthes’owską „radosną jasność” i sytuuje nas po stronie zwycięzców. Zob. R.C. Allen, *Contra Chaser Theory*, „Wide Angle” 1979, nr 1; Ł. Biskupski, *Przepędzić widmo X muzy: kilka refleksji na temat kulturowej historii kina w kontekście polskim*, www.filmkulturaspołeczeństwo.pl/publicystyka/przepedzić-widmo-x-muzy-kilka-refleksji-na-temat-kulturowej-historii-kina-w-kontekście-polskim, dostępn.: 20.12.2013).

³⁷ P. Gauthier, dz. cyt., s. 88.

³⁸ Tamże, s. 99.

³⁹ Zob. tamże, s. 101. Należy odnotować, że Kuhn z czasem zweryfikował swoje stanowisko, uznając szkoły sprzed okresu paradygmatycznego za paradygmaty. Por. T. Kuhn, *Raz jeszcze o paradygmatach*, w: tegoż, *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1985, s. 408.

⁴⁰ A. Gaudreault, P. Gauthier, *Le Discours historique de Jacobs/Sadoul/Mitry canon de l’„historiographie traditionnelle” du cinéma*, w: *The Film Canon*, red. P. Bianchi, G. Bursi, S. Venturini, Udine 2011, s. 69.

⁴¹ Zob. artykuły pomieszczone w tomie *Inventing Film Studies*: D. Andrew, *The Core and the Flow of Film Studies*; L. Mulvey, P. Wollen, *From Cinephilia to Film Studies*; M. Betz, *Little Books*; A. Trope, *Footstool Film School: Home Entertainment as Home Education*.

⁴² Gaudreault i Gauthier twierdzą, że termin ten pojawił się po raz pierwszy na początku lat 80. u autorów takich, jak Dana Polan, Richard Allen czy Elsaesser. W latach 70. stosowano natomiast określenie „historiografii rewizjonistycznej” (czynili tak na przykład Gomery czy Rick Altman). Z moich ustaleń wynika, że choć szersze zastosowanie Nowej Historii Filmu należy istotnie sytuować w latach 80., to pojęcie *new film history* można odnaleźć w tekście Jaya Leydy *Toward a New Film History* opublikowanym w 1974 r., w numerze „Cinema Journal” podsumowującym 30. Kongres FIAF w Montrealu i Ottawie. Zob. A. Gaudreault, P. Gauthier, dz. cyt. s. 70; P. Gauthier, dz. cyt., s. 101-102; J. Leyda, *Toward a New Film History*, „Cinema Journal” 1974-1975, nr 2.

⁴³ Zob. M. Pabiś-Orzeszyna, *Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina*, „EKRAŃY” 2013, nr 6.

⁴⁴ T. Elsaesser, *Nowa Historia Filmu jako archeologia mediów*, tłum. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68, s. 20.

⁴⁵ R. Barthes, dz. cyt., s. 287.