

# Dziecięca kinofilia

RAFAŁ KOSCHANY

W filmie *Hugo i jego wynalazek* Martina Scorsese (*Hugo*, 2011) została opowiedziana, oprócz samej fantastycznej anegdoty, historia relacji dziecka i kina – jako dorastających wspólnie, w tajemniczy sposób przystających do siebie, sobą zafascynowanych<sup>1</sup>. Takich reżyserskich wyznań wiary w kino i obrazów nasyconych nostalgią za dzieckiem w sobie można odnaleźć wiele, jednak na wstępie ograniczyłbym się do przykładu bardziej wieloznacznego. W prologu do *Holy Motors* (2012), w którym Leos Carax jako Śpiący (oraz: *as himself?*) przebija się z sypialni przez fototapetę przedstawiającą las wprost do sali kinowej, pojawia się symboliczny obraz. Otóż podczas tego seansu kinowego spośród unieruchomionej, uśpionej, jakby nieludzkiej widowni zostają wyróżnione (patrzmy na to oczami Śpiącego) postaci nagiego dziecka i psa (właściwie dwóch psów). Jeśli *Holy Motors* to rzeczywiście jedna z najnowszych i najważniejszych prób podsumowania historii kina oraz diagnozy jego stanu dziś (jak zdążyli już na wiele sposobów przekonać o tym krytycy i interpretatorzy filmu), to dziecko i pies w tym podsumowaniu będą mieć szczególne znaczenie. (Przypomnę jeszcze, że pan Oscar, główny bohater *Holy Motors*, wychodząc rano do pracy, żegna się ze swymi dziećmi, a gdy wraca do domu, już innego, a właściwie gdy udaje się na ostatnie, dziewiąte w tym dniu spotkanie-zadanie, wita go rodzina małp; w ostatniej scenie z jego udziałem bohater patrzy przez okno na świat z małpim dzieckiem na ręce).

*Wydaje się, że stuletni żywot kina ułożył się w cykl przypominający życie ludzkie: nieuniknione narodziny, równomierne wznoszenie się ku doskonałości, a mniej więcej od dziesięciu lat – stopniowe, nieodwracalne opadanie z sił*<sup>2</sup>. W cytacie rozpoczynającym słynny esej Susan Sontag (*The Decay of Cinema*) z 1996 r. pojawia się sugestywne porównanie historii kina do życia ludzkiego także dlatego, że to, co dziecięce, wiąże się jednocześnie z wieloma pozytywnie wartościowanymi kategoriami, takimi jak szczerłość, otwarcie, inwencja, wyobraźnia, prawda. Właściwy temat eseju Sontag, czyli zmierzch kinofilii, oraz motyw bezpowrotnie utraconego dzieciństwa pozwala najogólniej zapowiedzieć problematykę dziecięcej kinofilii jako nostalgicznie traktowanej przeszłości, do której wprawdzie nie ma dostępu, ale istnieje ciągła potrzeba, by tę niemożliwość pokonać.

Można pokusić się o stwierdzenie, że „pożegnalny” tekst Sontag przyniósł dość nieoczekiwany skutek: nie wskrzesił, rzecz jasna, dawnych praktyk, ale zainicjował poważną debatę nad nimi. Eksplozja artykułów, książek oraz dyskusji poświęconych kinofilii w ciągu ostatnich kilkunastu lat przyczyniła się właściwie do ukonstytuowania subdyscypliny refleksji filmoznawczej. Jonathan Rosenbaum, jeden z ważniejszych uczestników owej debaty, stwierdza wręcz, że Sontag dla myśli filmowej więcej zrobiła (choćby przez bezpośredni wpływ na ludzi z branży filmoznawczej, na przykład na autora cytowanego wspomnienia) swoim stylem bycia

i myślenia niż samymi tekstami krytycznofilmowymi<sup>3</sup>. Zapewne trzeba by uwzględnić oba te wątki jednocześnie i podkreślić wagę – możliwie najprościej i najszerzej rzecz ujmując – dzieła życia autorki *O fotografii*, w którym film zawsze był ujmowany w kontekście rozwoju kultury w ogóle (i we wzajemnym z nią sprzężeniu) oraz w kontekście intelektualnej i emocjonalnej biografii odbiorcy. Niezależnie więc od tego, jaką rolę w historii myśli filmowej II połowy XX w. przyznamy Sontag, równie istotne okażą się w tej refleksji irytujące niektórych czytelników zapiski z dzienników: *7. Zastanowić się, czemu obgryzam paznokcie w kinie*<sup>4</sup>.

### Wiek kina, zmierzch kinofilii

Właściwie pewien rodzaj utożsamienia historii prywatnych doświadczeń z rozwojem kina, o czym pisała Sontag, a potem Rosenbaum we wspomnieniu o niej, pojawia się w większości wyznań kinofilów z lat 50. i 60. XX w., głównie osób skupionych wokół środowiska „Cahiers du cinéma” i Nowej Fali, z emblematiczną wręcz postacią François Truffauta na czele. Krótko mówiąc, kinofilia ta wiązała się z wieloma praktykami kulturowymi, takimi jak „chodzenie do kina”, dyskusje i wszelkie pisarstwo „filmowe”, od dyskursu krytycznego do akademickiego (pomiędzy tu stronę samych twórców, ich szczególny udział w tych praktykach oraz zaangażowanie po stronie kina autorskiego). Swoiste podsumowanie tego wątku znajdujemy u Georges’a Pereca w *Rzeczach* z roku 1965: *Nade wszystko pasjonowali się kinem. I niewątpliwie była to jedyna dziedzina, gdzie kształtowali swą wrażliwość. Nie zawdzięczali tu niczego żadnym wzorom. Z racji swego wieku i odebranej edukacji należeli do pierwszego pokolenia, dla którego kino jest czymś więcej niż sztuką, jest oczywistością; znali je od początku swego istnienia, i to nie jako bełkotliwy stwór, ale od razu z jego arcydziełami, z jego mitologią. Zdawało im się czasem, że dorastali wraz z nim i że rozumieją je lepiej niż ktokolwiek przed nimi. Byli kinomanami. To była ich pierwsza namiętność; oddawali się jej co wieczora albo prawie. Kochali obrazy, byle były piękne, wciągały ich, zachwycały, urzekały. (...) Rzadko chodzili na koncerty, jeszcze rzadziej do teatru. Ale nie potrzebowali się umawiać, by spotkać się w „Cinémathèque”, w „Passy”, w „Napoleonie” albo w małych kinach dzielnicowych (...)*<sup>5</sup>.

I jeszcze fragment, który w języku fenomenologów recepcji można by określić jako bolesne rozminięcie się z horyzontem oczekiwań (w tym przypadku: oczekiwań widzów w stosunku do planowanego seansu czy raczej samego dzieła filmowego) lub – w języku Rolanda Barthes’a – jako wytrącenie z *pre-hipnotycznej* sytuacji *przed wejściem widza na salę*<sup>6</sup>: *Od razu pierwszego wieczoru odnajdowali się w komplecie na sali. Ekran rozbłyskiwał, a oni drżeli z rozkoszy. Ale barwy wyblakły, obraz skakał, kobiety postarzały się niemiłosiernie; wychodzili smutni. Nie o takim filmie marzyli. Nie był to ów film nad filmy, który każdy z nich piastował w duszy, ów film doskonały, którym nie mogliby się przesyścić, film, jaki sami chcieliby nakręcić. Albo – jeśli sięgnąć głębiej – jaki sami chcieliby przeżyć*<sup>7</sup>.

W teoretycznych poszukiwaniach definicji kinofilii jako *nader specyficznego rodzaju miłości inspirowanej kinem*<sup>8</sup> pojawiają się najczęściej dwa sposoby uprawiania owej miłości: zainteresowanie kinem w ogóle (w różnych jego przejawach) oraz przeżycie filmowe (związane z jednostkowym i wspólnotowym – w kinie –

odbiorem dzieła filmowego). Z jednej strony chodziłoby zatem o intelektualną fascynację, zwyczaj „chodzenia do kina” czy wreszcie – w nowszym ujęciu – specjalny stosunek do jego fizycznych nośników. Natomiast z drugiej strony wydobyć tu trzeba jakby podskórny nurt owych praktyk, wymykający się wszelkiemu definiowaniu, ale często zyskujący wymiar intersubiektywny, a nawet społeczny. Otóż kinofilia to także rodzaj emocji, które pojawiają się w procesie odbioru filmu – emocji rozpoznanych jako swego rodzaju przyjemność (także wstydliva, także perwersyjna), uznawanych za warte powtórzenia (poziom projekcji) lub wspomnienia (poziom pamięci). Zwłaszcza w tym ostatnim kontekście, gdy mowa o prywatnych doświadczeniach kinofिल्skich, pojawia się często wątek nostalgiczny. Z perspektywy czasu bowiem dwie kwestie wydają się szczególnie wyraziste: pamięć siły pierwotnego doświadczenia filmowego oraz niemożność powtórzenia go. *Przeżycie estetyczno-duchowe*, jak sformułowała to Sontag, bardzo często jest porównywane do udziału w nabożeństwie, także ze względu na wspólnotowość doświadczenia. Oba te wątki zbiegają się w słynnej formule Truffauta: *Życie było ekranem*, określanej przez Antoine’a de Baecque’a, monografistę zajmującego się historią środowiska i samego czasopisma „Cahiers du cinéma”<sup>9</sup>, jako *najdoskonalsza definicja klasycznej kinofilii*. Zmierch tak opisywanej („starej”) kinofilii miał nastąpić – dodaje – w maju 1968 r. Od tego momentu filmy ogląda się samotnie<sup>10</sup>.

Jednocześnie cały czas trwają poszukiwania nowych form fascynacji – jej współczesnej reinkarnacji bądź reinterpretacji „starej” wersji, mimo że – jak jeszcze w latach 90. twierdził de Baecque – dzisiejsza kinofilia to *praktyka niestabilna i całkowicie indywidualna*<sup>11</sup>. Jak jednak przekonuje Barbara Klinger, *udomowienie kina nie uśmierciło kinomanii*<sup>12</sup>, przyjęła ona tylko inne wymiary, takie jak kolekcjonerstwo (począwszy od kaset VHS do dzisiejszych płyt DVD dołączanych do czasopism, ale także kosztownych, ekskluzywnych, „kinofिल्skich” ich wydań), wtajemniczenie (gdzie zdobycie specjalnego wydania filmu może być porównane z poszukiwaniem książkowych białych kruków), możliwość stosowania coraz doskonalszej technologii odtwarzania filmu (kina domowe), a także profesjonalna, wynikająca z komercyjnych, ale przede wszystkim osobistych, hobbystycznych pobudek archiwizacja starych filmów (emblematyczny przypadek Martina Scorsese).

Do tego przeglądu można dodać odmianę kinofilii możliwą dzięki upowszechnianiu i rozprzestrzenianiu się filmowych serwisów społecznościowych, takich jak YouTube, ale także – dodajmy – chodziłoby o wszelkie pasje związane z filmem czy historią kina, które znajdują ujście w Internecie. W ten sposób na przykład charakteryzuje przedmiot swoich badań Iwona Kurz: *Tu interesują mnie przede wszystkim te z tych działań, które odnoszą się do dzieł kinowych, wtórnice przywoływanych na YouTube, ulegających tam remediacji, czyli wyjęciu z pierwotnego kontekstu sali kinowej i włożeniu w nową medialną ramę*<sup>13</sup>. Spośród innych internetowych form kinofilii na uwagę zasługują także wszelkie bazy danych, rozrastające się czasem w bogate kompendia wiedzy i fora dyskusyjne, prywatne blogi filmoznawców, krytyków filmowych oraz amatorów kina, a także – często jako odpowiedniki przed chwilą wymienionych – profile na Facebooku czy innych portalach społecznościowych. Wiąże się to wszystko ze zmianą modelu oglądania filmów – po okresie „chodzenia do kina”, po telewizji, wreszcie po epoce VHS, a nawet DVD, rozpoczęła się era śledzenia nowości filmowych oraz dzieł klasycznych w Internecie oraz gromadzenia ich na twardych dyskach prywatnych komputerów.



*Kino Paradiso*, reż. Giuseppe Tornatore (1988)

Z perspektywy czasu wydaje się zatem, że diagnozę Sontag o zaniku kinofilii można porównać do słynnego tekstu Benjamina na temat zmierzchu aury<sup>14</sup>. Oba eseje są olśniewającymi diagnozami współczesności, proroczymi w podstawowych rozpoznaniach, jednak – w konfrontacji z przewidywaną w nich przyszłością – nie dość, że nie sprawdziły się w stu procentach, to okazało się, że nostalgicznie ujmowane kategorie estetyczne (i aurę, i kinofilie można przecież potraktować jako specyficzne formy odbioru dzieła sztuki) odrodziły się w nowych postaciach. Zmiana w modelach odbiorczych filmu jest więc ogromna, ale – mimo głosów krytycznych na temat takiego kształtu kinofilii – przede wszystkim trzeba podkreślić, że przestała ona być elitarną formą praktyk kulturowych, a w konsekwencji – być może – przestała być kinofiliją. Również ze względu na wspomnianą już samotność. Podstawowy problem leży zatem w uznaniu granic pojęcia – węższych lub szerszych, i odpowiednio dodając w charakterystyce element czasu, dawniejszych lub całkiem współczesnych. Niesprzeczna z tym jest również konstatacja, że obok współczesnych form miłości do kina, a właściwie wypadałoby stwierdzić, że wprost proporcjonalnie do ich rozprzestrzeniania się, wzrastają tendencje nostalgiczno-filmowe, związane (jednak!) z tradycyjnym odbiorem filmu.

### **Dziecko – ikona zakinienia**

Lektura tekstów poświęconych kinofilii, zarówno naukowych czy popularno-naukowych, jak i „źródłowych”, do których można zaliczyć wszelkie świadectwa *uwiedzionych przez kino*<sup>15</sup>, prowadzi do z pozoru zaskakującej obserwacji na temat obecności w nich figury dziecka. Stwierdzeniem tym nawiązuję do uwag wstępnych artykułu, w których była mowa o kilku reżyserskich pomysłach odwołujących się do tego właśnie skojarzenia, w którym nie chodzi, rzecz jasna, o dawny czy współczesny zwyczaj „chodzenia do kina”, ale o charakter sytuacji odbioru filmu w kinie. Dziecko w kinie jest swego rodzaju ikoną – by użyć sformułowania Gał-



*Duch roju*, reż. Víctor Erice (1973)

czyńskiego – *zakinienia*<sup>16</sup>. Filmowym przykładem takiej dziecięcej bohaterki może być Ana z obrazu *Duch roju* Victora Erice (*El espíritu de la colmena / The Spirit of the Beehive*, 1973), w przypadku której wiara w rzeczywistość filmową jest połączona z dziecięcą żarliwością religijną. Dziewczynka doświadcza inicjacji w najważniejsze sytuacje graniczne przy znacznym udziale kina silniejszego niż rzeczywistość<sup>17</sup>.

Jeden z aspektów dziecięcej kinofilii poruszył już Edgar Morin w książce z 1958 r.: *Dotknąć i wziąć do ust: takie są elementarne gesty, w których wyraża się pragnienie dziecka włączenia się w krąg otaczających go rzeczy. Pieszczoty i pocałunki – to są elementarne gesty miłosego uczestnictwa. Są to także środki, zbliżone do tych, jakimi posługuje się kino, aby wprowadzić widza w stan uczestnictwa: oczarowanie ruchem i zbliżenie*<sup>18</sup>. Pozostawiając na uboczu kwestię „pocałunków”, chociaż i do niej przyjdzie się jeszcze odwołać, trzeba wyraźnie podkreślić charakter dziecięcego odbioru filmu – uczestnictwo. To kluczowe pojęcie z antropologii filmu Morina staje się uniwersalnym argumentem w charakterystyce kontaktu widza z kinem w ogóle. Autor *Kina i wyobraźni* powtórzy ten gest także w uwagach dotyczących filmu jako „esperanto naturalnego” i przywoła znów dziecko, dla którego film jest – właśnie – czymś naturalnym. *Rzadko kiedy [dzieci] czują się tak bardzo obecne, osadzone w rzeczywistości, jak kiedy oglądają obrazy filmowe*<sup>19</sup>.

W refleksji filmoznawczej najwięcej uwagi poświęciła dziecku psychoanaliza. Przede wszystkim jednak trzeba zaznaczyć, że owo dziecko (lub szerzej: dzieciństwo w rozumieniu pewnego stanu) jest przywoływane w koncepcjach psychoanalitycznych jako swego rodzaju przemawiająca do wyobraźni część porównania: zachowujemy się w kinie jak dziecko. Wprawdzie *psychoanalicy zakładają* – jak pisał Wiesław Godzic – że *odbior filmu w specyficzny sposób cofa widza do okresu dzieciństwa i uruchamia typ relacji podmiotowo-przedmiotowej charakterystycznej dla wczesnej fazy w rozwoju podmiotu*<sup>20</sup>, jednak nie można zapominać, że w założeniu tym jest implicytnie zawarte działanie paraleli.

Proces budowy wskazanego porównania rozpoczyna się od analizy przestrzeni. Na przykład Jean-Louis Baudry, używając metafory kina jako „jaskini Platona”, wyznaczał kolejne elementy tej przestrzeni: ciemna sala, rząd foteli, delikatne i pulsujące światło wejścia i wyjścia. *Dobrowolne umieszczenie w krześle i wymuszona*

*nieruchomość* widza, podobna do sytuacji śpiącego lub narodzonego dziecka (tu pojawia się porównanie kina z macierzyńskim łonem), są sugestywnym dopełnieniem metafory: *To sytuacja dziecka po urodzeniu, pozbawionego możliwości poruszania się, sytuacja śpiącego, który – jak wiemy – powtarza fazę postnatalną czy nawet sprzed urodzenia* <sup>21</sup>.

Korzystające z tych podstawowych skojarzeń niektóre bardziej szczegółowe koncepcje również wykorzystują figurę dziecka. I tak na przykład w teorii identyfikacji podkreśla się bierność widza, przewagę (przynajmniej w początkowej fazie odbioru) zmysłów (uczestnictwo emocjonalne) nad intelektem, a więc stany zbliżone do regresji, hipnozy czy snu. Oczywiście trzeba zaznaczyć, że w różnych ujęciach opisanego mechanizmu wyznacza się rozmaite role podmiotu w tym procesie: od całkowitej bezwolności do postawy świadomie poddawanej refleksji <sup>22</sup>. W podsumowaniu swej syntezy pojęcia Alicja Helman przyznaje, że identyfikacja niekoniecznie jest zjawiskiem przemożnym, że podlega gradacji, że nie wszyscy w równym stopniu jej podlegamy, że różne – gatunkowe i historyczne – etapy w rozwoju filmu przyczyniają się (jeśli w ogóle) do różnych form identyfikacji, a wreszcie: *Identyfikacje są szczególnie silne u dzieci i młodocianych widzów, później słabną. Podobnie można powiedzieć o publiczności kinowej, iż „wyrosła” z okresu „dzieciństwa”, jest mniej lub bardziej świadoma tego, na czym polega efekt kina* <sup>23</sup>. Trudno nie zgodzić się z tym stwierdzeniem, ale właśnie wobec tej zgody, czyli wraz z „dojrzewaniem” widza filmowego (by pozostać w konwencji porównania), pojawia się natychmiastowa reakcja. Otóż w opisie dziecięcej kinofilii, który powstaje na podstawie wypowiedzi lub twórczości reżyserów filmowych, a więc ich subiektywnych przekonań, sytuacja jest pozbawiona niuansów teorii: widz filmowy dąży do osiągnięcia stanu nieświadomości, do cofnięcia się w okres dziecięcego odbioru. To stąd w opowieściach filmowych pojawia się ów nostalgiczny wątek: być dzieckiem w kinie. Na pytanie, jak sprawić, by powrócić do stanu „dzieciństwa” w kontakcie ze sztuką filmową, kolejni reżyserzy odpowiadają tak, jakby snuli opowieść o jakimś mitycznym czasie, w którym wszystko było możliwe.

Podobne skojarzenia pojawiają się w opisach specyficznego mechanizmu odbioru filmów określanego jako wrażenie realności. Poszczególne elementy składowe, jak w pełni zaangażowane uczestnictwo, fascynacja oglądanymi obrazami, wreszcie podobieństwo tego aktu z marzeniem sennym i halucynacją, składają się na swoisty akt wiary, naturalny dla dziecka, zaś dorosłego prowadzący do stanu „bycia jak dziecko”. *W pożądaniu kina i przyjemności – pisze Łucja Demby – jaką widz znajduje w oglądaniu filmu, ukrywałoby się zatem nieświadome pragnienie form satysfakcji właściwych wczesnemu stadium rozwoju: pierwotnego narcyzmu i – przede wszystkim – pewnego rodzaju relacji z rzeczywistością, w której nie istnieje jeszcze dokładny podział na to, co należy do ciała, i na to, co jest wobec niego zewnętrzne* <sup>24</sup>. Sytuacja dorosłego widza w kinie, który dąży – świadomie lub nie – do stania się dzieckiem, czyli do uzyskania pierwotnej łączności z doświadczanym światem, przypomina więc odwieczne marzenie dotyczące języka: pierwszego, uniwersalnego, sprzed wieży Babel, języka, w którym – zgodnie z kratylejskim marzeniem <sup>25</sup> – słowa w „naturalny” sposób łączą się z otoczeniem przedmiotowym. Zatem jeśli założymy, że jest jeszcze dzisiaj możliwe znalezienie form działania wrażenia realności, a wydaje się, że w procesie rozwoju dziecka

można wziąć pod uwagę także telewizję, to nadal aktualna okaże się konstatacja Sontag: *Narodzinom kina towarzyszyło zdumienie – zdumienie, że rzeczywistość może być odtwarzana z taką dokładnością. Całe kino jest dążeniem do utrwalenia i do odnalezienia uczucia zdumienia*<sup>26</sup>.

W próbie rekonstrukcji dziecięcej kinofilii, nawet jeśli w tej chwili wydaje się ona tylko hipotezą naukową potrzebną do analizy mechanizmów odbiorczych dorosłego widza, warto powrócić na marginesie do teorii odbioru baśni<sup>27</sup>. Jakiś czas temu zasugerowałem potencjał tkwiący w porównaniu roli baśni w życiu dziecka, określony za Brunonem Bettelheimem jako *nieoceniona wartość*, do roli filmu. W wyniku zestawienia stwierdziłem, zapożyczając formułę od autora *Cudowne i pożyteczne*, że i film, i baśń *ofiarowują [dziecku] takie obszary wyobrazeniowe, których nie odkryłoby samo*<sup>28</sup>. Dodatkowo analogia między baśnią a kinem (między światem baśni a przestrzenią kina) stanowi tu swoistą kłamrę – ze względu na światy przedstawione (baśni i filmu: zawieszenie wszelkich praw) oraz specyficzną sytuację komunikacyjną (akt opowiadania). *Tertium comparationis* okazuje się sen spokrewniony z baśnią (Bettelheim, Fromm) i zarazem filmem (Morin, Eberhardt), zatem używanie w tym kontekście takich pojęć, jak *język symboliczny*<sup>29</sup> czy *system magiczny*<sup>30</sup> wydaje się całkowicie uzasadnione.

Szczególnie ciekawa zależność pojawia się między koncepcjami psychoanalitycznymi a potocznym odczuciem stanu *zakinienia* jako powrotu do krainy dzieciństwa. Mniej ważne jest, czy potraktujemy tę zależność jako zbieg okoliczności, czy jako relację, w której opracowanie naukowe odnosi się z respektem do potocznych skojarzeń, czy wreszcie owe prywatnie czynione spostrzeżenia uznamy za swoiste dowody słuszności koncepcji psychoanalitycznych. W każdym razie stwierdzenia Siegfrieda Kracauera na temat widza, który *staje się znowu dzieckiem w tym sensie, że magicznie kształtuje sobie świat podług marzeń, którymi przysłania uparte fakty*<sup>31</sup>, czy Christiana Metzsa odnośnie do kina, które budzi w nas *dziecko, zauroczone książkami z obrazkami i domagające się, by wieczorem opowiadać mu bajki*<sup>32</sup>, znajdują odzwierciedlenie w potocznej świadomości. W 1921 r. zapisał Hugo von Hofmannsthal (do tej wypowiedzi odnosi się właśnie Kracauer): *Oddaje się [śniący/widz – R. K.] temu widowisku w całym swoim człowieczeństwie, ze wszystkim, każdy jego sen z najwcześniejszego nawet dzieciństwa ma tu swój udział*<sup>33</sup>. Dużo później Stanisław Dygat określił kino jako *czarodziejski świat bajek dla dorosłych, świat marzeń dla dorosłych, świat marzeń możliwych do spełnienia dla szarego człowieka, marzeń, które spełniały się przynajmniej na dwie godziny w ciemnej i tajemniczej sali*<sup>34</sup>. Z pewnością można by ułożyć pokaźną antologię podobnych cytatów, które – zebrane – tym mocniej wskazują, że wiek kina to także wiek powrotu do dzieciństwa i pierwotnej sytuacji estetycznej.

### Paradiso i Popielawy

Jeśli kinofilie potraktujemy jako swoistą subdyscyplinę filmoznawstwa, okaże się, że konstytutywne dla niej będzie zdefiniowanie przedmiotu badań: filmu i praktyk kulturowych wokół niego skupionych, włączając w to wszelkie formy doświadczania kina (od fizjologicznych i psychosomatycznych, przez emocjonalne, do intelektualnych). Zachodzi tu swoiste sprzężenie zwrotne polegające na dwupoziomowości refleksji i relacji obu poziomów: poszukiwania teoretyczne znajdują od-

zwierciedlenie w poszukiwaniach artystycznych czy w autorskich wypowiedziach reżyserów filmowych na temat dziecięcego odbioru filmu. Pomijam wątek filmów kinofilskich, które można oglądać jako osobiste wyznania wiary w kino w ogóle <sup>35</sup>, ale kilka wzmiankowanych poniżej przykładów okazuje się szczególnie ważnych, gdyż łączą perspektywę erudycyjną (intertekstualną) z poszukiwaną tu figurą dziecka traktowanego zapewne jako *alter ego* dorosłego już przecież reżysera.

Nie będzie przesady w stwierdzeniu, że najbardziej rozpoznawalna ikona *zakinięcia* ma twarz chłopca o imieniu Toto (Salvatore), bohatera *Kina Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso*, 1988). Film Giuseppe Tornatore słusznie jest uważany za jeden z piękniejszych hołdów złożonych kinu, tu jednak zostaje przywołany na prawach niemalże argumentu w sprawie dziecięcej kinofilii. Opowiedziana w nim historia jest bowiem emblematiczna: dorosły reżyser powraca do miejsca swego dzieciństwa, ale przede wszystkim powraca do siebie jako dziecka zafascynowanego kinem. Zamiast interpretacji (ten gest zaniechania będą usprawiedliwiać konkluzje) nawiązę tylko do pocałunków przywołanych wcześniej w cytacie z Morina. Pocałunki, jako *elementarne gesty miłosnego uczestnictwa* oraz jako symbol haptycznej w istocie formy dziecięcego odbioru filmu <sup>36</sup>, znajdują tu wyraz w pożądaniu przez publiczność kinową miasteczka filmowych scen „erotycznych”, skrupulatnie cenzurowanych przez kostywnego proboszcza, zaś potem w słynnej scenie projekcji filmu złożonego ze zmontowanych fragmentów, które dorosły reżyser otrzymał w darze od zmarłego Alfredo – kinooperatora i przewodnika chłopca po świecie filmu i rzeczywistości. Na marginesie uwag o pocałunkach i konfrontacji dorosłego Salvatore z dziecięcym Toto można przytoczyć wypowiedź Andy’ego Warhola, bezwzględna i kinofilską zarazem: *Seks jest bardziej ekscytujący na ekranie i pomiędzy stronami książek niż w pościeli. Pozwalaj dzieciom niecierpliwic się i dużo czytać o seksie, a w chwili, gdy już będą o krok od wejścia w tę sferę, nagle oznajmij, że to, co najbardziej ekscytujące w seksie, mają już za sobą* <sup>37</sup>.

Z kolei film Jana Jakuba Kolskiego *Historia kina w Popielawach* (1998) jest uważany za polski – mimo całej oryginalności – odpowiednik dzieła Tornatore. Łączy te dwa obrazy dziecięcy kinoman: jego reakcje na przedstawianą rzeczywistość, jego oczy, w których odbija się światło z ekranu. Jednak o ile *Kino Paradiso* można oglądać jak film o mechanizmach pamięci, która bywa zwodnicza, o tyle *Historia kina w Popielawach* to już całkiem śmiała prywatna mitologia. Kolski opowiedział bowiem alternatywną historię początków kina, umieszczając w niej dziecięcego bohatera, na którym miała ona zaważyć w sposób decydujący dla dalszego życia <sup>38</sup>. Sam reżyser, bez wątpienia kinofil, od dawna – oprócz twórczości filmowej – próbujący przemycać także refleksję o kinie, nazywa siebie *narkomanem kina*, a seans filmowy – modlitwą <sup>39</sup>. Jego książka *Pamięć podróżna. Fragmento-zbiór filmowy* to swoiste wyznanie wiary, świadectwo *umiłowania kina* (*cinephilia*) <sup>40</sup>. Na temat omawianego filmu pisał w niej jak o projekcie tożsamościowym: *„Historia kina w Popielawach”, mój ulubiony film. Wróciłem nim w objęcia sensu. Rzecz była znów o mnie, ale uczyniona z dystansem, z rozrzewnieniem i zasmarkaniem. Z dziecięcym sercem. Ten film zawrócił mnie do Ojczyzny szczerości, odległych horyzontów i pytań zadawanych z gorączką. Zawrócił mnie do... mnie* <sup>41</sup>.

Już na podstawie tych dwóch przykładów można zaakcentować pewien paradoks związany z dziecięcą kinofilią. To, co o niej wiemy, wiemy pośrednio – dzięki kolejnym próbom opisanania mechanizmów, które zachodzą w „dorosłej” sy-





*Kres długiego dnia*, reż. Terence Davies (1992)

tuacji estetycznej, oraz dzięki tym dorosłym twórcom, którzy pamiętają ów stan i rozpoznają go jako inicjacyjny i decydujący w procesie scalającym tożsamość. W zupełnie wyjątkowy sposób, ponieważ bez owej klamry narracyjnej osoby wspominającej, a więc pośrednio i głównie za pomocą rozwiązań formalnych, mówi o tym paradoksie film Terence'a Daviesa *Kres długiego dnia* (*The Long Day Closes*, 1992).

Sam twórca wspominał przy tej okazji źródłową zależność: *Kiedy byłem dzieckiem, w pobliżu mojego domu było osiem kin. Naprawdę pokochałem kino. Kreowało ono wielki świat, do którego bardzo chciałem należeć. Wysiadywałem w kinie co wieczór i czasami, gdy zdarzyło mi się zobaczyć dobry angielski film, trudno mi nawet przekazać, jak cudowne było to przeżycie*<sup>42</sup>. Michał Oleszczyk drobniawo interpretuje w swej książce sens przywołanych w diegezie (czasem tylko sugerowanych fragmentami ścieżki dźwiękowej bądź jeszcze inaczej grających swą intertekstualną rolę) konkretnych filmów, które ogląda dziecięcy bohater, Bud, i które z pewnością stanowią ważny punkt odniesienia w kształtowaniu się jego tożsamości<sup>43</sup>. Dorosły reżyser, rzecz jasna, tak te interteksty zapamiętał albo też na zasadzie hipotezy możemy je włączyć w interpretacyjną, sensowną całość. Pozostaje do rozpatrzenia jeden, najprostsz obraz: dziecka wpatzonego w ekran – jego twarz, błyszczące oczy, roześmiana buzia, snop światła padający na głowę. Warto zwrócić uwagę, że ten sposób przedstawienia, powielany w wielu filmach, tworzy pewien układ ikonograficzny rzutujący swoje znaczenie również na widza. Po pierwsze, także na nas spływa więc światło projektora, które – już nie tylko w psychoanalitycznych przywołaniach kina jako jaskini Platona – jest tajemniczym impulsem prawdy. Po drugie, oglądając twarz dziecka podczas seansu kinowego, a zatem patrząc na patrzącego, w zasadzie przeglądamy się w lustrze, które jest zdolne przenieść nas do przeszłości, kiedy byliśmy dziećmi. W interpretacji słów matki odpowiadającej na pytanie o miejsce pobytu Buda: *W kinie, gdzieżby indziej...* (tylko tam warto być lub tylko tam może być jego miejsce – jako potwierdzenie odmienności bohatera<sup>44</sup>), trzeba też uruchomić pewien sygnał nierozzerwalnej re-

lacji – dziecka i kina. Właśnie tam staje się ono kimś innym, by w konsekwencji stać się sobą samym – dorosłym, który – zdarza się – już wiecznie będzie tęsknić do stanu dziecięcej fascynacji ruchomymi obrazami. Kinofilia dorosłych reżyserów tu często bierze początek. W tym sensie z dziecięcej kinofilii – wbrew przywołanym wcześniej koncepcjom – często się nie wyrasta.

### Przed interpretacją

Cytowany już Antoine de Baecque mówił z nutą rozrzewnienia: (...) *tego nie da się przeżyć na nowo. Ogląda się tamte filmy, ale na kasetach video, a to zupełnie co innego. Spotyka się dawnych kinofilów, ale się postarzelili o 40 lat... Jedyne rozwiązanie to stać się historykiem tej dawnej kultury: odnajdywać ślady dawnej kinofilii jak archeolog odkrywa zaginioną cywilizację*<sup>45</sup>. To jest właśnie perspektywa podobna do reżyserskiej, kinofilskiej nostalgii: opowieść o sobie samym jako dziecku, które podlega filmowej inicjacji, ważącej często – co wiemy z późniejszych wspomnień reżyserów – na całym dalszym życiu. Spośród wielu wypowiedzi na ten temat można przytoczyć na przykład cytaty z książki Luisa Buñuela: *Nie mogę zapomnieć uczucia strachu, podzielanego zresztą przez całą salę, kiedy po raz pierwszy w życiu zobaczyłem najazd. Na ekranie zbliża się do nas głowa, stawała się coraz większa, jakby miała nas połknąć. Było rzeczą zupełnie niemożliwą, by widzowie nie wyobrazili sobie choć przez chwilę, że to kamera zbliża się do głowy albo że rośnie ona przez zastosowanie trików tak jak w filmach Mélièsa. My widzieliśmy głowę, która pędziła na nas i rosła ponad miarę. I, podobnie jak święty Tomasz apostoł, wierzyliśmy w to, co widzieliśmy*<sup>46</sup>. Ingmar Bergman natomiast pisze we wspomnieniach o swoim pierwszym pobycie w kinie. Od tego momentu zresztą rozpoczyna się czas *pragnienia kinematografu* opisany na kartach *Laterna magica* (niemal tożsamy z tym, co znalazło się w kluczowych scenach filmu *Fanny i Alexander*<sup>47</sup>): (...) *siedzieliśmy w pierwszym rzędzie na balkonie. Dla mnie był to początek. Ogarnęła mnie gorączka, która nigdy mi nie przeszła. Bezgłośnie cienie zwracają ku mnie blade twarze i przemawiają niesłyszalnymi głosami do moich najtajniejszych uczuć*<sup>48</sup>.

Z pewnością więc wydobyć sensu paraleli widza i dziecka – i z zaznaczeniem, że w subiektywnym odczuciu – możliwe jest tylko *ex post*. Tylko dorosły widz jest w stanie autorefleksyjnie stwierdzić, że odbiór filmu nie przypomina już owego stanu absolutnego zachwycenia dziecka patrzącego (przede wszystkim patrzącego) na migające obrazy. I tylko on może podjąć próbę przywołania tego stanu, uwzględniając przy tym wszelkie niedoskonałości pamięci oraz niebezpieczeństwa narracji o sobie samym polegające chociażby na podstępym działaniu fikcji. Jednocześnie w rozważaniach nie można zatrzymać się na tym uwodzącym porównaniu. Jeśli bowiem *ex post* uruchomimy w sobie (metaforyczne) dziecko, automatycznie włączamy w ten odbiór zupełnie inne predyspozycje interpretacyjne, być może nawet – w czym upatruję najistotniejszej konkluzji – przedinterpretacyjne. Wracamy tym samym do skojarzeń psychoanalitycznych, do utopijnych koncepcji, w których obrazy (jak słowa) łączą się ze światem, wreszcie do Susan Sontag i jej słynnego „przeciw interpretacji”. W dziecięcej kinofilii (której obraz jest najczęściej efektem działania pamięci dorosłych widzów) zbiegają się wszystkie te elementy: absolutna wiara w oglądaną rzeczywistość, nieprzyjmowanie do wiadomości faktu, że słowo

czy obraz (jakikolwiek zapośredniczenie) jest tej rzeczywistości interpretacją, a także tęsknota do „czystej”, bezpośredniej, quasi-erotycznej formy kontaktu ze sztuką. Dziecięca kinofilia – jak ją widzą teoretycy i reżyserzy – to jedna z form przederudycyjnej fascynacji kinem.

Nie bez powodu na początku szkicu pojawiły się skojarzenia zwierzęce. Nawet nawiązanie do słynnego wiersza Gałczyńskiego *Koń w kinie* (1930)<sup>49</sup> okaże się pomocne, zwłaszcza w zestawieniu z baśniową i symboliczną sceną z filmu *Historia kina w Popielawach*, w której zmarznięte zwierzęta, omamione projekcją wiosennej przyrody, lgną do ekranu. Otóż zwierzę w kinie, śmiejące się (jak koń z wiersza) czy zwiedzone obrazem, bezpośrednio reagujące na to, co widzi, jest sygnałem pewnej sytuacji estetycznej, która w pierwszych dekadach kina była rozpoznawana jako charakterystyczna i zupełnie nowa: film jest sztuką zdolną uruchomić percepcję pozaintelektualną. W latach 60. Sontag diagnozowała jednak pewne przesilenie, widoczne – jej zdaniem – w sposobach obcowania ze sztuką, także filmową, które można by nazwać nakazem interpretacji. Jako odtrutka pojawia się w tym słynnym manifestie sformułowanie potrzeby *erotyzmu w kontakcie ze sztuką*<sup>50</sup>. W mniej ekstrawaganckich spostrzeżeniach sygnałem owego źródłowego pierwiastka, który budzi się w widzu filmowym, jest dziecko. Porównywane do świadomościowej czystej karty czy też do bytu przedintelektualnego, pozostaje ono symbolem najczystszej odbioru sztuki, który tylko w kinie mógłby się jeszcze odrodzić. Wystarczy przypomnieć sobie małych bohaterów z etiudy *Oglądając film* w reżyserii Zhanga Yimou (fragment zbiorowego dzieła *Kocham kino / Chacun son cinéma*, 2007/), by jak w soczewce ujrzeć wszystkie możliwe reakcje (nie tylko dziecięce) na sztukę ruchomych obrazów. Co prawda w naszym kontekście kulturowym, a także w kontekście dzisiaj dorastających dzieci, kiedy seans filmowy (nawet telewizyjny) jest często jedną z ostatnich form wtajemniczenia w wizualne reprezentacje rzeczywistości, sytuacja ta wydaje się zapomnianym mitem, ale właśnie dlatego tym silniej przemawiają do nas usiłowania reżyserów w próbach jego odtworzenia.

RAFAŁ KOSCHANY

<sup>1</sup> Paralela dorastania dziecka i kina stała się osobnym tematem artykułu R. Waksmunda, *Historia dzieciństwa – historia kina*, „Studia Filmoznawcze” 2012, nr 33 (temat tomu: *Film dziecięcy, dziecko w filmie*), s. 171-185.

<sup>2</sup> S. Sontag, *Wiek kina*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 1995/1996, nr 12-13, s. 20 (*The Decay of Cinema*, „The New York Times”, 25 lutego 1996).

<sup>3</sup> Por. J. Rosenbaum, *Goodbye, Susan, Goodbye: Sontag and Movies*, w: tenże, *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia. Film Culture in Transition*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2010, s. 285-291.

<sup>4</sup> S. Sontag, *Odrodzona. Dzienniki, tom 1. 1947-1963*, przedm. D. Rieff, tłum. D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2012, s. 342.

<sup>5</sup> G. Perec, *Rzeczy*, tłum. A. Tatarkiewicz, Książka i Wiedza, Warszawa 1982, s. 56 i 57.

<sup>6</sup> R. Barthes, *Wychodząc z kina*, tłum. Ł. Demby, *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. W. Godzic, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1993, s. 157.

<sup>7</sup> G. Perec, dz. cyt., s. 58.

<sup>8</sup> S. Sontag, *Wiek kina*, dz. cyt., s. 20. Por. także: P. Mirski, M. Stasiowski, *Moje noce są piękniejsze niż dni. Czyli czym jest dziś kinofilia?* „Ekran” 2011, nr 1-2. Spośród ogromnej literatury obcojęzycznej zob. m.in.: *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*, red. J. Rosenbaum, A. Martin, British Film Institute, London 2003; *Cinephilia: Movies, Love And Memory*, red.

- M. de Valck, M. Hagener, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005; C. Keathley, *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*, Indiana University Press, Bloomington 2006.
- <sup>9</sup> Por. A. de Baecque, *Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*, t. 1-2, Cahiers du cinéma, Paris 1991; tenże (przy współpracy G. Lucantonio), *Petite anthologie des „Cahiers du cinéma”*, Cahiers du cinéma, Paris 2001 (cz. 6 ukazała się pod tytułem *Critique et cinéphilie*). A. de Baecque jest również autorem książki *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Fayard, Paris 2003.
- <sup>10</sup> Por. *Stara i nowa kinofilia*, z Antoinem de Baecque rozmawia Tadeusz Lubelski, „Kino” 1994, nr 10, s. 26.
- <sup>11</sup> Tamże (cytat pojawia się w pytaniu T. Lubelskiego).
- <sup>12</sup> B. Klinger, *Współczesny kinofil: kolekcjonowanie filmów w erze post-wideo*, tłum. A. Lyda, „Kultura Współczesna” 2008, nr 4, s. 130.
- <sup>13</sup> I. Kurz, „I got you tube”. *Kino a serwis You.Tube.com – odmiany kinofilii*, w: *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2010, s. 417.
- <sup>14</sup> Por. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, w: tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
- <sup>15</sup> S. Sontag, *Wiek kina*, dz. cyt., s. 21.
- <sup>16</sup> K. I. Gałczyński, *Małe kina*, w: tenże, *Liryka. 1926-1953*, wybór i wstęp A. Międzyrzecki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 130-131 (pierwodruk: „Przekrój” 1947, nr 99); przytaczam tylko odpowiedni fragment tego znanego wiersza: *Wychodzisz zatumaniony, / zasnuty, zakiniony, / przez wietrzne peryferie / wędrujesz (...)*.
- <sup>17</sup> Por. C. Darke, „Les Enfants et les Cinéphiles”: *The Moment of Epiphany in „The Spirit of the Beehive”*, „Cinema Journal” 2010, t. 49, nr 2, s. 152-158; A. Garbicz, *Duch roju*, w: tenże, *Kino, hehikul magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż czwarta 1967-1973*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 517-519.
- <sup>18</sup> E. Morin, *Kino i wyobrażenia*, tłum. K. Eberhardt, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 134.
- <sup>19</sup> Tamże, s. 249.
- <sup>20</sup> W. Godzic, *Benjamin, Baudrillard i my*, w: *Kino według Alicji*, red. W. Godzic, T. Lubelski, Universitas, Kraków 1995, s. 81. Por. tenże: *Psychoanalityczne spojrzenie na film*, w: *Interpretacja dzieła*, red. M. Czerwiński, Wrocław 1987 oraz tenże, *Film i psychoanaliza. Problem widza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1991.
- <sup>21</sup> J.-L. Baudry, *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 73, 77.
- <sup>22</sup> Na temat krytyki pojęcia identyfikacji jako formy regresji do stanu dzieciństwa por. A. Helman, *Identyfikacja*, w: tenże, *Słownik pojęć filmowych*, t. 1, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991, s. 146.
- <sup>23</sup> Tamże, s. 149.
- <sup>24</sup> Ł. Demby, *Wrażenie realności*, w: *Słownik pojęć filmowych*, t. 7, red. A. Helman, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1994, s. 74.
- <sup>25</sup> Por. Z. Mítósek, *Artykulacje mimesis*, w: tenże, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 286 i n.
- <sup>26</sup> S. Sontag, *Wiek kina*, dz. cyt., s. 21.
- <sup>27</sup> Szerzej na ten temat: R. Koschany, *Baśniowe małe kina*, w: *Bajki dla Janki*, red. K. Kuczyńska-Koschany, J. Małczyńska, J. Szczęsna, Sorus, Poznań 2003.
- <sup>28</sup> B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. D. Danek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, t. I, s. 45.
- <sup>29</sup> E. Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, tłum. J. Marzęcki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 29.
- <sup>30</sup> E. Morin, dz. cyt., s. 104.
- <sup>31</sup> S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 192.
- <sup>32</sup> Cyt za: Ł. Demby, *Kino w zwierciadle psychoanalizy. Lacanowska faza „lustra” jako fundament wrażenia realności w kinie*, „Estetyka i Krytyka” 2000, nr 1, s. 47.
- <sup>33</sup> H. von Hofmannsthal, *Zamiast snów*, w: tenże, *Księga przyjaciół i szkice wybrane*, tłum. P. Hertz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 188.
- <sup>34</sup> Cyt. za: M. Maniewski, *Sny o pozorach prawdy, prawda o pozorach snu*, „Kino” 1998, nr 2, s. 14.
- <sup>35</sup> Por. P. Kletowski, *Kino z kina*, „Dialog” 2012, nr 11.
- <sup>36</sup> Kiedy Barthes pisze o ekranie – obrazie, z którym *identyfikuje się narcystycznie* – dodaje w nawiasie: *mówi się, że widzowie, którzy wybierają miejsce najbliższe ekranu, są dziećmi*

- i kinomanami* (R. Barthes, *Wychodząc z kina*, dz. cyt., s. 159).
- <sup>37</sup> Cyt. za: M. Kosińska, *Ciało filmu. Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2012, s. 100.
- <sup>38</sup> *Celebrowane wizyty w kinie objazdowym, które cyklicznie odwiedza Popielawy* – pisał Piotr Zawojcki – *zamieniają się w uczestnictwo w sakralnym obrzędzie. Rytualność i powtarzalność, fascynacja i uczestnictwo, spektakl i przeżycie to nic innego jak wyznaczniki mitu* (P. Zawojcki, *Z miłości do kina /czyli do remizy/*, w: tenże, *Wielkie filmy przelomu wieków. Subiektywny przewodnik*, Rabid, Kraków 2007, s. 82).
- <sup>39</sup> J. J. Kolski, *Pamięć podróżna. Fragmentozbiór filmowy*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź 2010, s. 14 i 13.
- <sup>40</sup> Jedna z propozycji translatorskich T. Rutkowskiej w tłumaczeniu eseju Sontag (*Wiek kina*, dz. cyt., s. 25).
- <sup>41</sup> J. J. Kolski, dz. cyt. s. 15.
- <sup>42</sup> *Dziecięce sacrum Terence'a Daviesa* (oprac.), „Kino” 1992, nr 8, s. 22.
- <sup>43</sup> Por. M. Oleszczyk, „*W kinie, gdzieżby indziej...?*” *Kres długiego dnia*, w: tenże, *Gorycz wygnania. Kino Terence'a Daviesa*, korporacja ha!art, Kraków 2008, s. 106.
- <sup>44</sup> Por. tamże, s. 142.
- <sup>45</sup> *Stara i nowa kinofilia*, dz. cyt., s. 26.
- <sup>46</sup> L. Buñuel, *Ostatnie tchnienie*, tłum. M. Braunstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 32.
- <sup>47</sup> Por. także odpowiednie fragmenty w scenariuszu: I. Bergman, *Fanny i Alexander. Z życia marionetek*, tłum. Z. Łanowski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 43-45.
- <sup>48</sup> I. Bergman, *Laterna magica*, tłum. Z. Łanowski, Czytelnik, Warszawa 1991, s. 18.
- <sup>49</sup> K. I. Gałczyński, *Koń w kinie*, w: tenże, *Dziela w pięciu tomach*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 167.
- <sup>50</sup> S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, tłum. M. Olejniczak, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 305.



*Kino Paradiso*, reż. Giuseppe Tornatore (1988)