

Thomas Elsaesser a studia filmoznawcze¹

Mirosław Przyłipiak

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-7552-8112vv

Abstract

Thomas Elsaesser and film studies

Mirosław Przyłipiak in his essay paints a comprehensive picture of Thomas Elsaesser's professional development as a scholar of film and media studies. The paper also concentrates on his organizational activities, focused on promoting audiovisual culture, which unveil his broad intellectual pursuits. Przyłipiak investigates Elsaesser's academic background, drawing attention to his major areas of contribution to film studies: the history of German cinema, classical and post-classical American cinema, and film theory. With regard to the latter, the essay discusses Elsaesser's original, multidisciplinary approach that combines various scholarly orientations in order to situate film within broader discussions in philosophy, anthropology, art history, media studies, and cultural studies. It highlights that Elsaesser creatively draws from many methods without fully subscribing to any of them, and in doing so he manages not to fall into theoretical

Mirosław Przyłipiak – prof. dr hab., filmoznawca w Zakładzie Filmu i Mediów na Uniwersytecie Gdańskim. Autor książek: *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego* (1994; poszerzone wydanie drugie – 2016), *Kino najnowsze* (1999, wraz z Jerzym Szyłakiem), *Poetyka kina dokumentalnego* (2000; Nagroda im. Bolesława Michałka dla najlepszej książki filmowej roku), *Kino bezpośrednio 1960–1963* (t. I, 2008), *Kino bezpośrednio 1963–1970. Czas autorów* (t. II, 2014) oraz *Kino bezpośrednio 1963–1970. Między obserwacją a ideologią* (t. III, 2014). Jest też autorem stu kilkudziesięciu studiów z zakresu historii i teorii kina oraz komunikowania audiowizualnego, a ponadto kilkuset recenzji filmowych. Przetłumaczył kilkadziesiąt książek, przede wszystkim z dziedziny psychologii, filmu oraz kultury audiowizualnej. Wśród nich znalazły się takie pozycje jak: *Dustin Hoffman* Ronalda Bergana (1992), *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć* Noëla Carrola (2004) i *Filozofia sztuki masowej* tegoż autora (2011). Tłumacz, dyrektor Instytutu

¹ Redakcja „Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media” dziękuje Autorowi artykułu za pozwolenie na przedruk. Pierwotnie tekst ukazał się w tomie *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej* (2018).

contradictions. The article navigates the reader toward Elsaesser's numerous organizational activities. It focuses on his institutional work which led to the establishment of several educational programmes and the creation of a book series dedicated to film and media at the University of Amsterdam. The paper then outlines Elsaesser's contribution to the ongoing discussion on contemporary complex film narratives, which he called mind-game films. In this context, Przyłipiak focuses on the issue of agency, as one of the dominant and recurring issues explored by Elsaesser in his large body of work on films, particularly with regard to his studies on mind-game films. The essay ends with reflections on Elsaesser's philosophical understanding of film's ontological status and his reflections on film studies as academic discipline.

Keywords: Thomas Elsaesser, film studies, media studies, *mind-game films*

Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego. Stypendysta Fundacji Fulbrighta na Uniwersytecie Harvarda (1998–1999) oraz Fundacji Rockefellera (2002). Założyciel Akademickiej Telewizji Edukacyjnej przy Uniwersytecie Gdańskim, autor kilku filmów dokumentalnych, między innymi. *Legenda o Janku Wiśniewskim* (1994) oraz *Czy było kiedyś tylu wspaniałych chłopców i dziewcząt* (1997). W kręgu jego zainteresowań znajduje się estetyka filmu fabularnego i dokumentalnego, teoria kina oraz zagadnienia narratologii.

mirosław.przyłipiak@ug.edu.pl

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*



„Give chance a chance”

6 marca 2008 roku w Filadelfii Thomas Elsaesser odebrał nagrodę Stowarzyszenia Badań nad Filmem i Mediami (Society for Film and Media Studies) za wybitne osiągnięcia naukowe (Distinguished Career Achievements). Mowa, którą z tej okazji wygłosił, będąca formą refleksji nad całą jego drogą zawodową, zatytułowana znacząco – *Krocząc bokiem* (Elsaesser 2009a: 121-127) – jest właściwie jedną wielką pochwałą przypadku. Swoją karierę akademicką charakteryzuje jako serię kroków w bok, a raczej nieporozumień, „działań zazwyczaj produktywnych, bez wątpienia, ale (na sposób prawdziwie melodramatyczny) niezsynchronizowanych, przedwczesnych, zbyt późnych, słusznych, lecz podejmowanych w złym miejscu, lub też odwrotnie” (Elsaesser 2009a: 121-127). Elsaesser podkreśla przy tym, że nie chodzi mu o nieporozumienia związane z nazwiskiem: nie o to więc, że nie bez złośliwości ciągle zestawiano je z Althusserem; nie o to, że mógł wynająć mieszkanie w Londynie tylko dlatego, że jego właściciel, chasyd, był przekonany, że to nazwisko żydowskie; ani też nie o to, że w książce telefonicznej poprzedzał doktora El-Sayedą oraz panią El-Saway, więc dostawał listy adresowane do doktora El-Sassera, przypominające mu o jego obowiązkach względem Allaha i proszące o hojny datek na rzecz meczetu Finsbury. Nie chodzi mu wreszcie również o nieporozumienia związane z narodowością, wskutek których Holendrzy brali go za Anglika, Niemcy za Holendra, a jedynie Amerykanie trafiali w punkt, stwierdzając, że jest z „Europy”. Mówiąc o „produktywnych nieporozumieniach” (zastanawiająco przypominających „produktywne patologie”, o których pisze w niniejszej książce), ma na myśli zdarzenia poważniejsze. Oto przełomowy dla jego kariery badacza filmu stał się esej o melodramacie, opublikowany po raz pierwszy w niszowym, nikomu niemal nieznanym piśmie o nazwie „Monogram”, później wielokrotnie przedrukowywany i tłumaczony na wiele języków (Elsaesser 1972: 2-15). Miał to być:

głos w gorąco dyskutowanej wówczas kwestii autorstwa i gatunku [...], ale powrócił do mnie w roku 1975 jako „doniosły” artykuł z zakresu feministycznej teorii filmu. Co robić? Wyrzec się go? Nienajlepsze rozwiązanie. Kiedy patrzę wstecz widzę, że uczyniłem z nieporozumień swoją metodę na życie, czy też, mówiąc inaczej, uprawiałem politykę i poetykę czynności pomyłkowych (*parapraxis*), nie tyle w sensie freudowskich przejęzyczeń, ile w sensie wiary w szczęśliwe przypadki i doniosłe pomyłki (Elsaesser 2009a: 122).

Innym takim nieporozumieniem było zaproszenie go do pracy na amerykańskim Uniwersytecie Iowa w 1977 roku. Przeświadczony, że zapraszają go jako uznanego filmoznawcę, na miejscu przekonał się, że co najmniej równie ważna była jego narodowość (jednak ją jakoś ustalili).

Można sobie wyobrazić moją urażoną ambicję, kiedy okazało się, że mam uczyć na temat kina niemieckiego, w tym ekspresjonizmu (o którym nie wiedziałem prawie nic) oraz „nowego kina niemieckiego”, o którym wiedziałem tylko nieco więcej, głównie dlatego, że kilka lat wcześniej przetłumaczyłem esej Rainera Wernera Fassbindera o Douglasie Sirku (Elsaesser 2009a: 122).

Nieporozumienie okazało się jednak prawdziwie produktywne, ponieważ musiał to kino niemieckie poznać, czego dalekosiężnym efektem będzie cała seria niezwykle doniosłych książek i artykułów, zmieniających wizerunek kina niemieckiego. Tego typu przypadków wymienia Elsaesser w swojej mowie dziękczynnej jeszcze kilka. Za każdym razem odległym skutkiem przypadku, nieporozumienia, zbiegu okoliczności, będą znaczące osiągnięcia naukowe. Stwierdza więc:

Moja kariera jest prawdopodobnie niczym innym jak jedną rozbudowaną czynnością pomyłkową, naśladującą kraba idącego bokiem wzdłuż plaży, co i rusz przenoszonego niespodziewaną falą kawałek dalej i znowu pozostawianego na piasku [...]. Podczas gdy starsi zazwyczaj radzą młodym, by nie powtarzali tych samych błędów, ja mógłbym doradzić coś wręcz przeciwnego. Możecie, powtarzając błędy, radzić sobie całkiem dobrze, jeżeli tylko będziecie trwali w nich odpowiednio długo. Roland Barthes nazwałby to wyzwajającym skutkiem metonimii. Lub też, parafrazując slogan spopularyzowany przez Yoko Ono i Johna Lennona podczas ich „łóżkowej” sesji w Amsterdamie w marcu 1969 roku: „Mówię tylko: dajcie przypadkowi szansę”¹ (Elsaesser 2009a: 123-124).

Przytaczam fragmenty tej mowy nie tylko dlatego, że jest zabawnym

¹ W oryginale John Lennon i Yoko Ono śpiewali *Give peace a chance*, co stało się hymnem ruchów antywojennych. Ostatnie zdanie w oryginale brzmi: „All that I’m saying is give chance a chance”.

przykładem zawsze dobrze robiącego Akademii dystansu do samej siebie. Powód ważniejszy jest inny: zastanawiająca zbieżność między spojrzeniem Elsaessera na siebie a jego wizją. Wyczulony na absurd rzeczywistości, kładzie nacisk na oswobadzającą siłę przypadkowości, wewnętrznych sprzeczności, „produktywnych patologii” jako konstytutywnych właściwości współczesnego kina.

W służbie Akademii

Trudno jednak uznać za przypadek, że to właśnie Elsaessera uhonorowało wówczas Stowarzyszenie Badań nad Filmem i Mediami. Należy on bowiem niewątpliwie do najwybitniejszych przedstawicieli współczesnego filmoznawstwa. Gruntownie wykształcony (Uniwersytet w Heidelbergu, paryska Sorbona, Uniwersytet w Sussex, gdzie w 1971 roku obronił doktorat z literatury porównawczej), zaczyna pisać o filmie w połowie lat sześćdziesiątych. Jego pierwsze artykuły, publikowane w lokalnych magazynach filmowych, takich jak „Sussex Outlook” czy „Brighton Film Review”, poświęcone są głów – nie sylwetkom europejskich (Jean-Luc Godard (Elsaesser 1965), Luis Buñuel (Elsaesser 1966), Jean Renoir ; Elsaesser 1969: 19-24) i amerykańskich (King Vidor (Elsaesser 1969: 22-27), Vincente Minnelli (Gledhill 1987: 217-222), Nicholas Ray; Elsaesser 1970: 13-16) reżyserów filmowych. Jego kariera filmoznawcza nabiera tempa mniej więcej w połowie lat siedemdziesiątych, po opublikowaniu wspomnianego powyżej artykułu o melodramacie, będącego zresztą częścią, jak to sam nazywa, „trylogii” (Elsaesser 1971: 4-10; Elsaesser 1975: 13-19) artykułów wyrażających „wiarę w Hollywood w czasie, gdy o Hollywood trudno było usłyszeć dobre słowo” (Elsaesser 2009a: 122). W chwili obecnej jego bogaty i nadzwyczaj różnorodny dorobek naukowy obejmuje czternaście monografii autorskich, dziesięć pozycji redagowanych i współredagowanych, a także około trzystu artykułów naukowych publikowanych w tomach zbiorowych oraz najbardziej prestiżowych periodykach na całym świecie. Jego publikacje zostały przetłumaczone na ponad dwadzieścia języków, w tym między innymi chiński, węgierski, hiszpański, turecki i polski.

Jednym z wiodących tematów naukowej aktywności Elsaessera jest niewątpliwie wspomniane już w żartobliwym tonie kino niemieckie. Spośród licznych poświęconych mu publikacji najbardziej wyróżniają się takie pozycje jak: pierwsza książka Elsaessera, *New German Cinema* (1989), poświęcona niezwykle ważnemu nurtowi kina zachodnioniemieckiego (był to czas podziąu Niemiec na wschodnie i zachodnie) zapoczątkowanemu Manifestem w Oberhausen (1961), z którego wyrosli tacy twórcy, jak Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Rainer Fassbinder, Peter Handke i inni; *Weimar Cinema*

and After: Germany's Historical Imaginary (Elsaesser 2000) weryfikująca wiele utartych poglądów na temat może najbardziej znanego w historii filmu nurtu kina niemieckiego, czyli ekspresjonizmu filmowego; *Terror and Trauma: German Cinema after 1945* (Elsaesser 2013) śledząca wpływ epoki nazizmu na kino niemieckie po II wojnie światowej. Do tego trzeba dodać takie pozycje jak monografie wybitnych niemieckich reżyserów, Rainera Wernera Fassbindera (Elsaesser 1996) i Haruna Farockiego (Elsaesser 2004), a także książki i artykuły poświęcone rozmaitym epizodom, zjawiskom i aspektom kina niemieckiego².

Innym ważnym obszarem zainteresowań Elsaessera jest kino amerykańskie, a zwłaszcza – przemiany kina hollywoodzkiego w ostatnich latach, ujmowane z szerokiej perspektywy kulturowej. Spośród licznych pozycji poświęconych tej tematyce wymienimy takie książki, jak *Studying Contemporary American Film* (Elsaesser & Buckland 2002), *Hollywood Heute: Geschichte, Gender und Nation* (Elsaesser 2009b) czy *The Persistence of Hollywood* (Elsaesser 2011). We wszystkich tych książkach Elsaesser odnosi współczesne kino amerykańskie – zwane niekiedy postklasycznym – do kina klasycznego, opisuje i analizuje zmiany, wskazuje, w jaki sposób Hollywood reaguje na wyzwania związane z nowymi technologiami (cyfryzacja), nowymi nawykami odbiorczymi (odbiór indywidualny, możliwość wielokrotnego obejrzenia, aktywne formy uczestnictwa w kulturze filmowej), nową geografią produkcji filmowej, charakteryzującą się rozwojem licznych rynków konkurencyjnych. O nastawieniu autora wiele mówi tytuł ostatniej z wymienionych książek, *The Persistence of Hollywood*, podkreślający trwanie i wytrwałość, pokazujący, jak kino hollywoodzkie w znakomity sposób potrafi łączyć elementy ciągłości i tradycji z innowacjami, będącymi wynikiem reagowania na to, co niesie rzeczywistość. Zarazem kino hollywoodzkie stanowi dla niego płaszczyznę odniesienia, pozwalającą wyraźniej naświetlić zjawiska do samego kina hollywoodzkiego nienależące, a nawet postrzegane jako opozycyjne. Doskonałym tego przykładem jest książka poświęcona kinu europejskiemu, *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Elsaesser 2005), laureatka prestiżowej nagrody Premio Limina – Carnica z 2006 roku dla najlepszej książki filmowej w obiegu międzynarodowym.

Thomas Elsaesser jest również wytrawnym teoretykiem kina. Jednym z tego przejawów jest napisana wraz z jego wychowankiem, Malte Hagenerem, książka *Film Theory: An Introduction Through the Senses*³ (Elsaesser &

² Na przykład: Michael Wedel, Thomas Elsaesser, *The BFI Companion to German Cinema* (Wedel & Elsaesser 1999); Thomas Elsaesser, *Metropolis* (Elsaesser 2001).

³ Była to do momentu ukazania się *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej* jedyna książka Elsaessera przetłumaczona na język polski. Jednak w rodzimych czasopismach akademickich ukazywały się artykuły Elsaessera, tłumaczone zarówno na polski, jak i w języku oryginału.

Hagener 2015). Jej punktem wyjścia był cykl wykładów wygłoszony przez Elsaessera w latach 2005–2006 na Uniwersytecie w Amsterdamie. Można by więc oczekiwać, że będzie to pozycja czysto użytkowa, skrypt z zakresu historii myśli filmowej jakich wiele. Stało się jednak inaczej, a przesądził o tym oryginalny pomysł kompozycyjny, o którym w tonie nieco humorystycznym sam autor mówił tak:

[...] miał to być przeznaczony dla młodych ludzi wykład na temat czegoś, co młodych ludzi zazwyczaj nie za bardzo interesuje, czyli teorii kina. Kiedy zastanawialiśmy się, jak zainteresować odbiorcę, przyszło nam do głowy, by spojrzeć na teorię kina przez pryzmat ciała, bo przecież ciało jest tym, co młodych ludzi interesuje najbardziej. I nagle, kiedy zaczęliśmy o tym myśleć, okazało się, że jest to znakomita metafora, doskonale porządkująca całą historię myśli filmowej (Elsaesser 2017)⁴.

Rzeczywiście, Elsaesser i Hagener uniknęli w ten sposób wywodu czysto historycznego, referującego chronologicznie kolejne etapy rozwoju myśli filmowej – a tak zazwyczaj są tego typu książki pisane (Andrew 1995; Stam 2000; Helman 2007) – nadali książce porządek problemowy, pokazując teorię filmu jako formę refleksji nad różnymi wariantami relacji między człowiekiem i światem: relacji opartej na dystansie (*Kino jako okno i rama*); odzwierciedleniu (*Kino jako lustro*), przekraczaniu granicy (*Kino jako drzwi*), bezpośrednim kontakcie (*Kino jako skóra i dotyk*), odbieraniu bodźców (*Kino jako oko; Kino jako ucho*) oraz uwewnętrznieniu (*Kino jako mózg i umysł*). Choć jednak Elsaesser jest wytrawnym teoretykiem kina, to nie jest teoretykiem typowym. Po pierwsze dlatego, że w swojej refleksji teoretycznej rzadko kiedy koncentruje się na samym kinie. Woli postrzegać je w szerszym kontekście, teorii czy też – by odwołać się do bliskiego mu prądu myślowego – archeologii mediów. Dobrym tego wyrazem jest tytuł niedawno wydanej książki: *Film History as Media Archaeology* (Elsaesser 2016). Jest to jedna z kilku w jego dorobku pozycji poświęconych teorii mediów, obok na przykład współredagowanych przez niego książek *Writing for the Medium: Television in Transition* (Elsaesser 1994) czy też *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable?* (Elsaesser & Hoffmann 1998). Intrygujący tytuł tej ostatniej pozycji sugeruje myśl, że pojawie – nie się kina było niefortunnym przypadkiem, bo w istocie rzeczy świat czekał na telewizję, a kino – wynalezione u progu XX wieku nieszczęśliwe skrzyżowanie dziewiętnastowiecznej mechaniki z dziewiętnastowieczną literaturą – odrzuciło nadejście telewizji o kilkadziesiąt lat. Elsaesser nie jest typowym

⁴ Cytat pochodzi z nieopublikowanego wykładu Thomasa Elsaessera wygłoszonego na Uniwersytecie Gdańskim 15 października 2017 roku.

teoretykiem kina również dlatego, że w mniejszym stopniu prowadzi klasyczne rozważania teoretycznofilmowe, a w większym – teorii kina używa jako narzędzia, zresztą jednego z kilku, oprócz filozofii, historii sztuki czy też teorii kultury. Z tego też powodu zasugerowany powyżej podział dorobku Thomasa Elsaessera na różne obszary tematyczne w niemałym stopniu jest iluzoryczny, bowiem jego piśmiennictwo, nie zawsze łatwe w odbiorze ze względu na ogromny bagaż erudycji, swobodnie łączy ze sobą dociekania historyczne, interpretacyjne i teoretyczne, traktując bazę faktograficzną jako punkt wyjścia dla uogólnień, nierzadko śmiałych czy zaskakujących, ale zawsze dobrze osadzonych w materii wywodu.

Choć dorobek naukowy Elsaessera mierzony liczbą i jakością publikacji jest imponujący, to przecież jest on przejawem tylko jednego rodzaju aktywności tego badacza. Innym jest jego działalność organizacyjna, wyrażająca się poprzez inicjatywy, które w sposób trwały wpłynęły na rozwój badań nad filmem i kulturą audiowizualną. I tak, w roku 1976 zainicjował na Uniwersytecie Wschodniej Anglii w Norwich pierwszy kierunek filmoznawczy w Wielkiej Brytanii (Film and Television Studies), oferujący pełny program studiów licencjackich, magisterskich i doktoranckich. Na początku lat dziewięćdziesiątych przeniósł się do Amsterdamu (gdzie mieszka do dzisiaj) i tam, podobnie jak wcześniej w Anglii, założył – również pierwszy w Holandii – Wydział Badań nad Filmem i Telewizją (Department of Film and Television Studies, zmieniony później na Media and Culture) oraz kierunek studiów filmoznawczych (Film and Television Studies). Zainicjował również niezwykle prestiżową serię wydawniczą *Film Culture in Transition* publikowaną przez Amsterdam University Press, którą do dzisiaj kieruje i w ramach której ukazało się do chwili obecnej ponad pięćdziesiąt pozycji. Koordynował wiele programów badawczych we współpracy z Amsterdam School of Cultural Analysis, której jest jednym z pięciu członków-założycieli. Jest członkiem rad naukowych kilku czasopism akademickich, uczestniczy w ponadnarodowych programach badawczych prowadzonych w Anglii, Włoszech, Danii, Portugalii i Niemczech.

Thomas Elsaesser prowadził również niezwykle ożywioną działalność dydaktyczną. Lista uczelni, na których wykładał jako profesor wizytujący, jest naprawdę długa. Znajduje się na niej szereg uniwersytetów amerykańskich (Yale, Columbia, Nowy Jork, uniwersytety stanów Iowa i Kalifornia) i europejskich (Bergen, Sztokholm, Cambridge, Wiedeń, Ferrara, Hamburg, Berlin). Spod skrzydeł Elsaessera wyszło około trzydziestu pięciu doktorów. Wielu z nich to znakomici filmo- i medioznawcy, czołowi badacze współczesnej kultury audiowizualnej, pracujący w wielu krajach na różnych kontynentach. Tytułem przykładu wymienimy tylko: Ginette Vincendeau z King's College w Londynie, Ravię Vasudevana z Sarai Centre w New Delhi, Mal-

te Hagenera z Uniwersytetu w Marburgu, Patricię Pisters z Uniwersytetu w Amsterdamie, Eleftherię Thanouli z Uniwersytetu Arystotelesa w Salonikach, Warrena Bucklanda z Oxford Brookes University, Mehliś Behlil z Kadir Has University w Stambule, Marijkę de Valck z Uniwersytetu w Utrechcie czy Seung-hoon Jeonga z New York University w Abu Dhabi. Wszyscy ci badacze są niezwykle znaczącymi postaciami w świecie badań nad filmem. Elsaesser był również często zapraszany do udziału w publicznych dyskusjach i konferencjach. Liczba wydarzeń akademickich, w których rokrocznie uczestniczył, najczęściej w charakterze *keynote speaker*a bądź specjalnego gościa jest doprawdy imponująca.

A wreszcie, *last but not least*, Thomas Elsaesser wystąpił niedawno w nowej dla siebie roli. Po latach badania filmu i nauczania o nim zrealizował własny film – *The Sun Island*. Punktem wyjścia były materiały filmowe kręcone w latach czterdziestych ubiegłego wieku amatorską kamerą przez jego dziadka, dokumentujące życie rodziny Elsaesserów w domku letniskowym na słonecznej wyspie nieopodal Berlina. W komentarzu spoza kadru, mówionym zresztą przez autora, pada sugestia, że to właśnie te filmy stały się powodem, dla którego zajął się zawodowo kinem. Niezależnie od tego film jest bardzo ciekawą sagą rodzinną, ukazującą Niemcy lat trzydziestych i czterdziestych z nieznanej u nas perspektywy – nie wojny, faszyzmu, polityki, a życia codziennego.

Do długiej listy uczelni, na których wykładał Thomas Elsaesser, trzeba dopisać jeszcze jedną – Uniwersytet Gdański, na którym był profesorem wizytującym w semestrze zimowym roku akademickiego 2017/2018, prowadzącym dwa kursy: ogólnej teorii kina dla studentów studiów licencjackich i magisterskich (w oparciu o wspomnianą powyżej książkę *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*) oraz seminarium *European Cinema and Continental Philosophy* dla doktorantów. Do Gdańska przybywał zazwyczaj z Berlina, gdzie prowadził zajęcia na tamtejszym Wolnym Uniwersytecie, z krótkim, kilkugodzinnym postojem w Amsterdamie. Raz na tym szlaku pojawiła się również Barcelona. Do wykładów zawsze świetnie przygotowany, dokładnie wiedzący, co chce przekazać. Skupiony, dbający o precyzję wywodu, choć doskonale panujący nad żywym słowem, wołał jednak czytać bądź to teksty specjalnie przygotowane na dany wykład, bądź też fragmenty swoich publikacji – zarówno starszych, jak i takich, nad którymi dopiero pracował. Przeczytane fragmenty ilustrował niekiedy materiałem audiowizualnym, a także na bieżąco komentował oraz dyskutował ze słuchaczami. Przy okazji kursu dla doktorantów narodził się pomysł wydania książki *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej*. Choć składa się ona z tekstów już opublikowanych, to liczne jej wątki były przedmiotem dyskusji podczas seminarium doktoranckiego, można więc powie-

dzieć, że odzwierciedla ona tematykę i temperaturę tego seminarium, tym bardziej, że i trudu tłumaczenia podjęli się jego uczestnicy.

W stronę filozofii

Na tom *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej* składa się osiem artykułów publikowanych przez Thomasa Elsaessera w ostatnich latach. Najstarszy z nich ukazał się w roku 2005, zdecydowana większość pochodzi z lat 2014–2018. Choć wydane przy rozmaitych okazjach, w różnych czasopismach akademickich i tomach zbiorowych, tworzą jednak spójną całość, zespoloną jednolitym stylem językowym (z predylekcją do długich, wielokrotnie złożonych zdań, które bywały przekleństwem tłumaczy), charakterystycznym sposobem myślenia sytuującym omawiane filmowe zjawisko na szerokiej mapie odniesień filozoficznych i kulturowych, nade wszystko zaś – jednolitą tematyką: wszystkie poświęcone są przemianom kultury filmowej, głównie filmu fabularnego, mniej więcej w ostatnich dwóch dekadach, postrzeganych jako efekt, ale poniekąd również symptom, rewolucyjnych przemian cywilizacyjnych, które zachodzą wokół nas.

Tytuł książki, wiążący kino z myśleniem, sytuuje ją w obrębie jeszcze innej tendencji, charakterystycznej dla filmoznawstwa ostatnich lat: zacieśniające – go się związku kina z filozofią. Przez większą część istnienia kinematografii filozofowie nie znajdowali w kinie niczego, co by ich zawodowo interesowało. Wprawdzie początkowe odium kina jako sztuki jarmarcznej, którą zajmować się po prostu nie wypada, dawno przeminęło, ale przez wiele lat ścieżki kina i filozofii biegły oddzielnie, przecinając się tylko niekiedy, rzadko i incydentalnie. Pierwszy kontakt filozofii z kinem, Bergsonowskie wywody o kinematograficznym mechanizmie myślenia (Bergson 1907), nie dotyczył tak naprawdę kina, lecz pracy umysłu i był zresztą dla kina niepochlebny. Jego główne znaczenie dla myśli filmowej polega na tym, że po latach powróci doń Gilles Deleuze. Później z rzadka tylko filozofowie spoglądali w stronę kina, odbywając krótkie wycieczki na obcy łódź, jak w przypadku Romana Ingardena (1972: 201-222) czy Maurice’a Merleau-Ponty’ego (1972: 184-200).

Ta sytuacja zmieniła się pod koniec XX wieku. Impuls dał niewątpliwie jeden z największych współczesnych filozofów, wspomniany już Gilles Deleuze, swoją monumentalną książką o kinie, wydaną w połowie lat osiemdziesiątych. Nie bez kozery uważa się ją za przełomową, otwierającą nowy rozdział w historii myśli filmowej (Deleuze 1983; Deleuze 1985; Deleuze 2008). Można też powiedzieć, że zapoczątkowała ona modę na kino wśród filozofów, bo nad kinem pochyliły się – poświęcając mu całe książki, nie zaś skromne artykuły – takie tuzy współczesnej filozofii jak Alain Badiou (2013), Jean-Luc Nancy (2001) czy Jacques Rancière (2008; Rancière 2013),

o Slavoju Žižku (2001; Žižek 2007), notorycznie i od dawna piszącym o filmie, nie wspominając. Mnożą się też książki łączące, już w samym tytule, film i filozofię: *Thinking Through Cinema. Film as Philosophy* (Smith 2006); *Film as Philosophy. Essays on Cinema after Wittgenstein and Cavell* (Read 2005); *Film, Theory and Philosophy* (Allen & Smith 1999) i niemal identyczna w tytule *Film, Theory and Philosophy. Key Thinkers* (Colman 2009). Wszystko to prace zbiorowe, antologie. Są też autorskie monografie: *Film as Philosophy* Berndta Herzogenratha (2017), *New Philosophies of Film. Thinking Images* Roberta Sinnerbrinka (2011), *Supercinema. Film-Philosophy for the Digital Age* Williama Browna (2013) czy też monografia o symbolicznym wręcz tytule – *Filmosophy* Daniela Framptona (2006). Omawiana książka Thomasa Elsaessera, tyleż tytułem, co zawartością, do tej tendencji nawiązuje, podobnie zresztą jak pozycja jego autorstwa, która ma się ukazać niebawem: *European Cinema and Continental Philosophy*, zapowiadana na koniec listopada 2018 roku. Widać wyraźnie, że myśl Elsaessera podąża w tym kierunku⁵.

Napisałem powyżej o modzie na kino wśród filozofów. Pewnie coś w tym jest, ale prawdziwa przyczyna tkwi głębiej. Kinematografia bardzo się zmieniła. Współczesne kino daje pożywkę filozofom, a nawet więcej: stawia pytania filozoficzne lub wręcz wkracza na teren dotąd zarezerwowany dla filozofów. Symptomatyczne pod tym względem są przytoczone powyżej tytuły. Nie ma w nich przyimka „o”: filozofia (filozofowie) o **kinie**; dominuje „jako”: film **jako filozofia**. Kino staje się formą filozofowania – filmozofia to filozoficzna (czyli sięgająca pierwszych zasad) refleksja nad bytem prowadzona w ścisłym powiązaniu z kinem. Oczywiście, ostatnia granica nie zostaje jak dotąd przekroczona: filozofię uprawia się przy pomocy słów, nie obrazów, choćby i gadających. Może się to zmienić, ale jak na razie filmozofowie zapełniają tę lukę, stają się niejako formą protezy, umożliwiającej filmom przejście z formy narracji i historii w formę filozoficznego dyskursu.

Jest coś więcej. Mówimy „film”, mówimy „kino”, ale są to terminy czysto umowne, które dawno już oderwały się od swych pierwotnych znaczeń. „Film”, czyli oryginalnie seria obrazów na kliszy, został wyparty przez zapis cyfrowy na dyskach; kino stało się tylko jednym z możliwych miejsc oglądania filmów. Ruchome obrazy wyrwały się z „filmów” i „kin” i ruszyły na podbój świata tak skutecznie, że wyrażona ongiś przez Bergsona w *Materii i pamięci* (2006), a ochoczo podchwycona przez Deleuze’a, myśl, że świat jest obrazem, przestaje zaskakiwać, ponieważ stała się oczywistością. Związki między światem i obrazami są obecnie tak głębokie, tak wielostronne, tak trudne do rozdzielenia, że nie sposób pytać o jedno, nie pytając zarazem o drugie. Refleksja nad obrazami staje się nierozdzielna od refleksji nad by-

⁵ Więcej o filmozofii: (Pepliński 2017).

tem, a refleksji nad bytem nie sposób prowadzić bez uwzględnienia obrazów. Odnotowuje to zresztą sam Elsaesser w przytaczanej na wstępie „mowie dziękczynnej”, stwierdzając:

[...] warto zauważyć, że z chwilą pojawienia się książek o kinie Gillesa Deleuze’a, głównych prac Davida Bordwella oraz kognitywizmu (wszystko to zdarzyło się w tym samym czasie, około roku 1985) kino, a raczej „film”, wkroczyło w zupełnie nową fazę refleksji i konceptualizacji [...]. Można to nazwać „zwrotem filozoficznym” w badaniach nad filmem, tym bardziej, że towarzyszyło temu odnowienie zainteresowania pracami Stanleya Cavella. W tym zwrocie filozoficznym ważniejszy od ewentualnego wyczerpania paradygmatów „reprezentacji” oraz pytań o „tożsamość” (centralne kwestie badań kulturowych, których zarówno Deleuze, jak kognitywiści starannie unikali) wydaje się kryzys, w który kino zostało wtrącone przez digitalizację. Pozbawiając je materialno-indeksalnej podstawy fotograficznej – słyszymy każdego dnia – obraz cyfrowy miał zmienić fundamentalne cechy kina jako medium technicznego oraz formy artystycznej, czyli „projekcję” oraz „fotografię”. Kiedy jednak badania nad filmem zawierają pakt z filozofią (przez całe jej spektrum, od filozofii kontynentalnej do analitycznej, od angloamerykańskiego pragmatyzmu do odnowienia fenomenologii), pojawiają się liczne zagadnienia niedające się sprowadzić do technologii, takie jak kwestie rozumu i świadomości, percepcji i rozumienia, epistemologii, ontologii, „ujawniania” i „świadczenia”, ale również zmysłów i cielesności, a także nowych sposobów doceniania estetyki zjawiania się, obecności, a nawet iluzjonizmu. Można żywić nadzieję, że teoria filmu wymyśli się na nowo, nawet jeśli (lub właśnie dlatego że) kino, jakim je znaliśmy przez pierwsze sto lat jego istnienia zarazem pozostało takie samo i całkowicie się zmieniło (Elsaesser 2009a).

Kino gier umysłowych

Spośród zjawisk filmowych z ostatniego okresu wyzwających ferment myślowy, przyciągających ogromną uwagę komentatorów, nie tylko zresztą z kręgu filmoznawców, na szczególną uwagę zasługuje nurt rozmaicie nazywany, dla którego autor niniejszej książki zarezerwował swoją własną, starannie dobraną nazwę – *mind-game films* – co tłumaczymy jako filmy (bądź kino) gier umysłowych. Literatura na ten temat jest doprawdy obszerna i ciągle przybywają nowe pozycje (wykaz nazw, filmów oraz litera – tury znajdzie czytelnik w książce). Nurt filmów gier umysłowych jest chyba najżywiej dyskutowanym zjawiskiem filmowym ostatnich lat co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, filmy te, trudne, zawiłe, niejednoznaczne, wprawiające widza w stan niepewności w obszarach, w których do niedawna zrozumiałość i oczywistość były zasadami niepodważalnymi, zaczęły być produkowane nieomal masowo i to nie na użytek jakichś wąskich grup miłośników

ezoterycznego „kina artystycznego”, ale na użytek powszechny, gdzie w dodatku znajdują niemałą liczbę zwolenników, a nawet zaprzysięgłych fanów. Coś to mówi i o kondycji kina współczesnego, i o współczesnej widowni, ale co dokładnie – to właśnie jest przedmiotem dociekań. Po drugie, filmy te stawiają pytania klasycznie należące do obszarów zainteresowania filozofii. Spośród nich na czoło wysuwają się pytania o czas, przyczynę i skutek, naturę świata, wiarygodność poznania, wyznaczniki człowieczeństwa. Pytania o naturę i status czasu, obecne u takich choćby filozofów jak Kant czy Bergson, a także w kontekście ustaleń dwudziestowiecznej fizyki, powracają z całą mocą przy okazji filmów odwracających porządek czasu (*Memento*, *Nieodwracalne*, *Matka Teresa od kotów*, *Dziwny przypadek Benjamina Butta*), filmów relatywizujących czas, zawierających zróżnicowane linie czasu (*Interstellar*, *Dunkierka*), filmów zawierających niezwykle w ostatnim okresie popularną strukturę pętli, w rodzaju *Dnia świstaka* czy *Piątego wymiaru*⁶, a także licznej grupy filmów eksploatujących motyw podróży w czasie (oprócz serii *Powrotu do przyszłości* czy *Terminatora* także takie tytuły jak *Dwanaście małp*, *Looper – pętla czasu* czy *Zakłęci w czasie*). Relacja przyczyny i skutku, rozważana na przykład przez Davida Hume’a, występuje również we wspomnianych powyżej filmach, ponieważ zazwyczaj skutek pojawia się w nich przed przyczyną, co wyzwała pytanie o filozoficzne implikacje takiej sytuacji. Oprócz tego jednak, w kinie współczesnym oszałamiającą karierę robi tak zwany „efekt motyla”, sprowadzający się do tego, że nie sposób przewidzieć skutku jakiegokolwiek działania, czego przykładem są choćby trzy kolejne filmy o tym właśnie tytule. Do tej grupy należą również narracje zwane niekiedy sieciowymi („trylogia śmierci” Alejandra Gonzáleza Inárritu, *Na skróty*, *Zero* i inne), ukazujące kilka niezależnych od siebie historii, które się w pewnym nieoczekiwanym punkcie przecinają. Pytania o naturę świata, trapiące na przykład gnostyków (czy świat nie jest wymysłem złego ducha?), ale i Kartezjusza, pojawiają się przy okazji filmów prezentujących „multiwersy”, czyli światy równoległe, jak choćby produkcje Wachowskich (seria *Matrix*, *Atlas chmur*), filmy eksplorujące światy wirtualne (*eXistenZ*), ale również, w pewnym sensie, filmy pokazujące alternatywne wersje historii, w rodzaju *Przypadku* czy *Przypadkowej dziewczyny*. Centralne pytanie epistemologiczne o wiarygodność poznania, a w związku z tym o kategorię prawdy (nie ma chyba filozofa, który by się o nie przynajmniej nie otarł, a wielu się na nim skoncentrowało), stawiają liczne filmy zamazujące granicę między obiektywnym a subiektywnym postrzeganiem świata, pokazujące rzeczywistość na pozór istniejącą obiektywnie, która jednak w pewnym momencie okazuje

⁶ Matthias Brüttsch wymienia ponad pięćdziesiąt filmów tego typu, w zdecydowanej większości zrealizowanych w ostatnich dwudziestu latach (Brüttsch maszynopis).

się być zmyśleniem (*Podejrzani*), majakiem chorego umysłu (*Piękny umysł, Pająk*) albo też niemożliwym do rozdzielenia połączeniem/pomieszczeniem różnych porządków, jak w późnych filmach Davida Lyncha. Pytania o naturę człowieczeństwa, o to, co znaczy być człowiekiem, co odróżnia ludzi od innych stworzeń, pojawiają się, z jednej strony, w związku z rozwojem technologii – tutaj mamy niezliczone mutacje ludzkiego ciała i psychiki, w rodzaju androidów, mutantów, maszyn zastępujących ludzi (Konefał 2013), z drugiej zaś – poprzez liczne filmy obrazujące płynność i/ lub rozszczepialność ludzkiej tożsamości (*Split, Podziemny krąg, I Am Not There, Manifesto*). Widać więc, że współczesne kino, w tym zwłaszcza nurt filmów gier umysłowych, dostarczają aż nadto okazji i powodów do podejmowania na nowo, w zmienionych warunkach, klasycznych kwestii filozoficznych.

Nie powinno więc dziwić, że właśnie ten nurt przyciągnął uwagę Thomasa Elsaessera w ostatnich latach. Spośród ośmiu publikowanych w książce *Kino – maszyna myślenia...* szkiców aż połowa z nich jest mu poświęcona: dwa wprost, dwa zaś w sposób pośredni, przy okazji omawiania sylwetek Philipa K. Dicka, przedstawianego jako ojciec chrzestny całego nurtu, oraz Davida Lyncha, jego czołowego i – jak chcą niektórzy – najbardziej skrajnego przedstawiciela. Dwa eseje atakujące wprost zagadnienie filmów gier umysłowych stanowią kompozycyjną klamrę tej książki – jeden, wcześniejszy ją otwiera, drugi – późniejszy – zamyka. Artykuły te, choć w pewnych miejscach na siebie nachodzą, zdecydowaliśmy się opublikować z dwóch powodów. Po pierwsze, dlatego że jednak w zasadniczym zarysie się różnią, inaczej rozkładają akcenty, na inne kwestie zwracają uwagę. Po drugie, są interesującym świadectwem ewolucji myśli ich autora. Pierwszy z nich bowiem (*Kino gier umysłowych*), pierwotnie opublikowany w 2009 roku, stanowiący chyba najwcześniejszą próbę dotknięcia tej tematyki przez Elsaessera, ma charakter socjologizujący, w duchu bliskiego myśleniu Elsaessera Waltera Benjamina. Kino gier umysłowych jest traktowane jako *signum temporis*, znak czasu. Elsaesser stawia w nim tezę, że dwa podstawowe przez ostatnie stulecia systemy reprezentacji – wizualno-mimetyczny, leżący u podłoża malarstwa sztalugowego, a następnie fotografii i filmu, oraz werbalno-symboliczny, uosobiony przez książkę – które „dokonały wielkiego skoku w Europie na przełomie wieku XV i XVI”, wyczerpały swoje możliwości i nie są w stanie oddać współczesnego świata. Podobnie zresztą dominująca przez ostatnie stulecia forma narracyjna: ma swoje zalety, ale „posiada też liczne ograniczenia i do wielu nowych zadań po prostu się nie nadaje” (Elsaesser 2018: 29-56). Jest całkiem możliwe, stwierdza Elsaesser, że żyjemy w okresie kolejnego takiego wielkiego skoku, a w przyszłości:

[...] przełom wieku XX i XXI będzie postrzegany jako moment podobnego, epokowego zwrotu w zakresie systemów reprezentacji, tym razem oplecionego wokół komputera, telefonii komórkowej i digitalizacji. Nawet jeśli implikacje filozoficzne i konsekwencje polityczne tego zwrotu nie są jeszcze tak jasne jak te z okresu renesansu czy oświecenia, można bezpiecznie po – wiedzieć, że stała perspektywa czyniąca z obrazu malarskiego (i kina) rodzaj „okna na świat” rywalizuje z wieloma ekranami/monitorami/interfejsami (z charakterystycznymi dla nich wirtualnymi oknami, odświeżanymi obrazami, wbudowanymi linkami, a także różnymi rodzajami grafiki, tomografii i wizualizacji) i że książka, w której napisany tekst staje się zmienny i przeszukiwalny, a do tego dynamicznie powiązany z obrazami, diagramami czy grafikami, znajduje się również w fazie przeobrażeń. W konsekwencji opowiadanie (jako tradycyjnie najsukcesowniejsza forma łączenia różnych informacji) musi rywalizować z archiwum i bazą danych, ich formami organizacji i kontaktu z użytkownikiem (Elsaesser 2018: 40).

Filmy gier umysłowych byłyby w tej perspektywie formami przejściowymi: jeszcze są narracyjne, ale komplikują tradycyjną narrację do tego stopnia, że właściwie ją opuszczają.

W drugim tekście na temat filmów gier umysłowych, opublikowanym w 2018 roku pod znaczącym tytułem *Sprawstwo, przyczyna, przypadek: jeszcze o filmach gier umysłowych*, Elsaesser do pewnego stopnia kwestionuje perspektywę czysto socjologiczną. Wskazuje bowiem na to, że podobne filmy pojawiały się już wcześniej, zwłaszcza w nurcie tak zwanego modernistycznego kina europejskiego.

Ta genealogia poddaje w wątpliwość nazbyt prosty argument, zgodnie z którym filmy gier umysłowych są reakcją na zmiany zewnętrzne [...]. Bardziej trafne wydaje się wskazanie odwiecznych pytań filozoficznych, które tradycyjnie dotyczą takich kwestii jak: realność innych umysłów, natura percepcji i ludzkiej świadomości, różnica między symulakrum a fałszem (Elsaesser 2018: 206).

Elsaesser w artykule nie tyle jednak porzuca perspektywę socjologizującą, ile ją uzupełnia o nowe podejście. Jak sam stwierdza: „Zadaniem niniejszego eseju jest [...] uzupełnienie mojego wcześniejszego symptomatycznego, socjologicznego i ekonomicznego odczytania filmów gier umysłowych o ich opis [...] z perspektywy filozoficznej” (Elsaesser 2018: 209).

Wydaje się jednak, że w całym tomie, we wszystkich zamieszczonych w nim artykułach, oba te punkty widzenia są obecne, ścierają się, z pewną jednak nadrzędną rolą perspektywy, którą dla uproszczenia nazwałem socjologiczną (on sam zresztą tak ją nazywa), co jednak domaga się teraz rozwinięcia i objaśnienia. Metodologiczna pozycja Elsaessera nie jest łatwa do uchwycenia, gdyż wymyka się on jednoznacznym klasyfikacjom. Nie jest ani

zdeklarowanym kognitywistą, ani psychoanalitykiem, ani semiotykiem, ani też fenomenologiem; nie należy też do badaczy postzależnościowych ani genderowych, choć prawdopodobnie obie te orientacje są mu bliskie. Z każdej z nich czerpie, z żadną się w pełni nie utożsamia, posiadając znakomitą umiejętność wykorzystywania ustaleń pochodzących z rozmaitych szkół, bez popadania w metodologiczne sprzeczności i niekonsekwencje. Symptomatyczna pod tym względem jest deklaracja otwierająca drugi w kolejności esej z tego tomu (*Za późno, za wcześnie: ciało, czas i moc sprawcza*), w której obiecuje pogodzić ze sobą myśl Waltera Benjamina, psychoanalizę, studia kulturowe, Deleuze'a i kognitywizm (Elsaesser 2018: 57-76). Gdybym jednak musiał gdzieś Elsaessera zakwalifikować, to powiedziałbym, że jego pisaniu – przynajmniej jeśli chodzi o eseje zebrane w omawianym tomie – przyświeca jakiś daleki derywat Marksowskiej tezy o bazie określającej nadbudowę, przeformułowany w duchu Benjaminowskiego spojrzenia na kulturę i przyprowadzony szczyptą determinizmu technologicznego *à la* Marshall McLuhan, choć na niego się akurat nigdy nie powołuje, wybierając zamiast tego jako źródło inspiracji pisma Friedricha Kittlera. W największym uproszczeniu, przy takim podejściu, dzieła sztuki, czy może bardziej neutralnie – teksty kultury – samą swoją strukturą odzwierciedlają przemiany, które zachodzą w „siłach wytwórczych”, a więc – zarówno strukturze społecznej, jak i „środkach produkcji”, czyli technologii. Mówiąc więc ogólnie, Elsaesser stara się dociec, jak współczesne przemiany cywilizacyjno-technologiczne odzwierciedlają się w kinie i to na poziomie formy oraz struktury, nie zaś „treści”. Jako że jednym z wymiarów zmiany jest odwrócenie i ogólne skomplikowanie relacji przyczyny i skutku, kino nie jest zwykłym odzwierciedleniem tych zmian, lecz również ich przyczyną oraz substancją. Dopiero w takiej strukturze pojawiają się rozważania ogólne. Elsaesser rozważa kwestie, takie jak: realność innych umysłów, natura percepcji i ludzkiej świadomości, różnica między symulakrum a fałszem, a także czas czy przyczynowość, nie w sposób abstrakcyjny, na drodze analizy logicznej, lecz poprzez osadzenie tych pojęć w konkretnej sytuacji historycznej, społecznej i kulturowej. Nie zastanawia się więc nad realnością innych umysłów czy naturą percepcji *per se*, lecz badając, w jaki sposób są one portretowane w wybranych filmach i co mówi to o naszym świecie i naszych czasach.

Sprawczość

Jak już wynika z powyższego, Elsaesser pisze o wielu różnych rzeczach, łącząc w spójny wywód różne orientacje i punkty widzenia. Dodajmy, w sposób zaj-

mujący i pozbawiony uprzedzeń pisze o bardzo różnych filmach: megahicie *Avatar*, ezoterycznym i artystowskim *Inland Empire*, zaangażowanym w bieżącą politykę *Wrogu numer jeden*, a oprócz tego o licznych filmach gier umysłowych, melodramatach czy klasykach filmu modernistycznego. Dodatkowo, nie koncentruje się wyłącznie na filmach, w co najmniej równym stopniu zajmują go konteksty, takie jak miejsce reżysera w kulturze filmowej czy polityka wytwórni filmowych. Znać tu oddziaływanie tak zwanej „nowej historii kina” (która, mówiąc nawiasem, zdążyła się już trochę zestarzeć), z którą Thomas Elsaesser bywa utożsamiany (Hendrykowski 2015: 311; Elsaesser 2009c: 8-41). Choć jednak autor tego tomu z wielką swobodą łączy ze sobą różnorodną tematykę, punkty widzenia i metody, to da się, moim zdaniem, wyłowić kwestię wiodącą, określaną przez niemające, niestety, dokładnego polskiego odpowiednika, a bardzo intensywnie przez autora eksploatowane słowo *agency*, które tłumaczyliśmy najczęściej jako „sprawczość”, czasami jako „moc sprawcza”, a niekiedy – zgodnie z zaleceniami słownikowymi – jako „działanie”. Mówiąc najogólniej, chodzi o wskazanie instancji mającej decydujący wpływ na przebieg zdarzeń i kształt spraw zarówno wewnątrz filmów, w obrębie ich światów przedstawionych, jak i na zewnątrz, w obrębie kultury filmowej. Zdaniem Elsaessera, w obu tych sferach obserwujemy zasadniczą przemianę w sposobie pojmowania i funkcjonowania sprawczości, a kino współczesne z jednej strony tę przemianę dokumentuje i odzwierciedla, z drugiej zaś – promuje, utrwała oraz instruuje odbiorców, jak sobie w nowych warunkach radzić.

Ryzykując pewne uproszczenie, uzasadnione jednak, mam nadzieję, troską o jasność wyводу, można przedstawić rzecz następująco: dla kina klasycznego charakterystyczna była daleko posunięta prostota w funkcjonowaniu sprawczości. W obrębie świata przedstawionego przebieg zdarzeń był wynikiem woli działania głównych postaci, nie przez przypadek zwanych „bohaterami”. W modelu idealnym bohater po prostu realizował swoją wolę, swoje zamiary, na przekór przeszkodom i przeciwnościom losu. W sytuacjach bardziej złożonych zamiarów nie udawało się zrealizować w pełni ani nawet wcale, przebieg wydarzeń był wypadkową ścierania się różnych protagonistów, ale w dalszym ciągu można było oddziałujące siły wskazać palcem, nazwać, wyliczyć. W tym sensie kino klasyczne było niezamierzonym, ale potężnym narzędziem propagowania ideologii indywidualizmu, a ponieważ także sprzężonej z nią ideologii humanizmu. Nieprzypadkowo w centrum niemal każdego kadru, niezależnie od tego, czego by dany film dotyczył, pojawiała się działająca postać ludzka. Trudno o bardziej dobitny, wizualny symbol „czynienia sobie ziemi poddaną”, przeświadczenia, że w centrum świata znajduje się ludzkość jako rasa i człowiek jako jednostka. Podobna prostota charakteryzowała dominujące sposoby opisywania świata na zewnątrz filmu

i funkcjonowania kultury filmowej. Tutaj o palmę pierwszeństwa rywalizowali reżyser oraz instytucja producencka. Moc sprawczą przypisywano jemu (najczęściej w obrębie kina artystycznego), bądź jej (zazwyczaj w obrębie kina komercyjnego), albo też przedstawiano gotowy produkt, czyli film, jako efekt ścierania się tych dwóch wektorów, w kategoriach bądź to konfliktu, bądź to współpracy i synergii, ale zawsze z przeświadczeniem, że działające siły da się wyodrębnić. Wyodrębniony sprawca zaś przekazywał czytelny i spójny komunikat, zwany już to przesłaniem (w wypadku reżysera), już to ideologią (w przypadku instytucji producenckiej).

Opis ten jest oczywiście mocno uproszczony, również w odniesieniu do kina klasycznego, i sam Elsaesser prawdopodobnie nie byłby nim zachwycony. Nie jest jednak naszym zadaniem dokładne opisywanie funkcjonowania kina klasycznego, lecz nakreślenie tła, które pozwoliłoby uchwycić przemiany kina współczesnego. Nakreślony powyżej model można nazwać linearnym, jednokierunkowym, dualistycznym: od przyczyny do skutku, od zamiaru do realizacji, od podmiotu do przedmiotu, od obserwatora do obserwowanego, od człowieka do świata. I oto taki właśnie prosty zestaw relacji, odzwierciedlający mechanistyczny sposób pojmowania świata, został, zdaniem Elsaessera, zakwestionowany tyleż przez współczesną cywilizację, co i przez kino, które będąc nieodłączną częścią świata, współuczestniczy w jego przemianach.

[...] nasza idea autonomiczności – to jest pojedynczego źródła i racjonalnego działania – ulega komplikacji poprzez wzorce pośrednictwa, przypadkowości oraz obopólnej współzależności. Te mające kształt „kłącza” tendencje są wzmocnione poprzez elektroniczną komunikację i Internet, którego architektura jest właśnie miejscem symultanicznych, wielokierunkowych, rekurencyjnych i zapętionych interakcji (Elsaesser 2018: 182).

Jeżeli chodzi o postacie filmowe, to „kino gier umysłowych w zakresie sprawstwa kwestionuje nie tylko klasyczną figurę hollywoodzkiego bohatera, kierującego się dewizą »zrób to«, ale także samą ideę w pełni świadomej i autonomicznej jednostki” (Elsaesser 2018: 227). Jednym z tego przejawów jest duża liczba schorzeń umysłowych wśród protagonistów tego nurtu filmowego. Elsaesser wymienia zwłaszcza trzy: amnezję, paranoję i schizofrenię. Oczywiście, bohaterowie chorzy umysłowo z definicji niejako nie są w pełni świadomymi, autonomicznymi jednostkami, a ich relacje ze światem są mocno zaburzone. Zdarza się, że świat, w którym funkcjonują bohaterowie, noszący wszelkie znamiona świata obiektywnie istniejącego, okazuje się być projekcją chorego umysłu (*Piękny umysł*, *Pająk*), o czym nie wie nie tylko bohater, ale również widz. Co ciekawe jednak, Elsaesser nazywa te patologie

„produktywnymi”, gdyż uważa, że są one reakcją na nowe warunki życia we współczesnym społeczeństwie i mogą przyczyniać się do powstawania nowych rozwiązań, połączeń, sposobów myślenia, niezbędnych w nowych warunkach.

Z jednej strony – stwierdza – mamy więc do czynienia z patologiami (subiektywności, świadomości, pamięci i tożsamości), objawami kryzysu i nie – pewności w relacjach podmiotu ze sobą i światem (i dalej: widza z ekranem). Z drugiej zaś, te najwyraźniej uszkodzone umysły i ciała wykazują się czasami niezwykleymi zdolnościami, kontaktując się z istotami z innych światów (*Szósty zmysł*), przeczuwając nadciągającą katastrofę (*Donnie Darko*) czy inicjując masowy ruch protestu (*Podziemny krąg*). Ich „ułomność” przydaje im mocy, a ich umysły, pozornie tracąc kontrolę, zyskują inny rodzaj relacji ze stworzonym przez człowieka, zrutyinizowanym i zautomatyzowanym otoczeniem, a także bardziej „kosmiczną” energię, która zazwyczaj nawiązuje do nowej fizyki podróży w czasie, zakrzywionych przestrzeni, systemów stochastycznych i fałd wszechświata. Innymi słowy, te patologie są przedstawiane odbiorcy jako patologie w pewnym sensie **produktywne** [podkreślenie oryginalne] (Elsaesser 2018: 46-47).

Innym wymiarem kryzysu sprawczości jest widoczna w filmach postklasycznych zmiana sposobu pojmowania relacji przyczynowo-skutkowej. Postrzegana dawniej jako podstawowy sposób łączenia poszczególnych scen i epizodów, prezentowana jako oczywista i bezproblemowa, tutaj traci ten charakter, przestaje być rozwiązaniem, staje się problemem do rozwiązania. Elsaesser wiele miejsca poświęca przyczynowości, którą nazywa retroaktywną (co tłumaczymy niekiedy również jako wsteczną). Chodzi o takie sytuacje, w których to, co klasycznie uchodzi za skutek, wyprzedza przyczynę. Zdarza się to nagminnie w filmach z motywami podróży w czasie, ale również w tych filmach, w których zostaje zaburzona chronologia. Te nowe relacje przyczynowo-skutkowe są przejawem kryzysu klasycznej formy opowiadania, nowe filmy przestają być narracyjne, stając się „po części tekstem, po części archiwum, po części punktem wyjścia, po części węzłem kłaczowatej, elastycznej sieci międzyplemiennej komunikacji” (Elsaesser 2018: 114).

Przeświadczenie o kryzysie sprawczości przejawia się również uporem, z jakim Elsaesser odrzuca rozliczne nazwę najczęściej używaną dla filmów, które go interesują – *puzzle films* – konsekwentnie trzymając się ukutego przez siebie określenia: *mind-game films*, filmy gier umysłowych. Nie jest to zwykła kwestia terminologiczna. Słowo *puzzle*, czyli łamigłówka, albo też po prostu polskie *puzzle*, sugeruje, że zadaniem widza jest rozwiązać zagadkę, znaleźć brakujący kawałek, ułożyć ładny, spójny obrazek. Innymi słowy – przyćnić kanty, wyeliminować niejasności czy sprzeczności. Tymczasem w dzisiejszym świecie, pełnym wielostronnych zależności i uwarunkowań, niebywale skomplikowanym, prawdziwie pluralistycznym, gdzie wiele niezgodnych ze

sobą myśli, idei, poglądów, stanów rzeczy, istnieje obok siebie, równolegle, nie powinniśmy dążyć do wyeliminowania sprzeczności, niejasności, odmienności, lecz nauczyć się z nimi żyć. Gry umysłowe, jak je pojmuje Elsaesser, polegają właśnie na utrzymywaniu tego ciągłego napięcia umysłowego, którego celem jest nie tyle zrozumieć świat, jeśli za zrozumienie uznamy przyjęcie jednej prostej wykładni, eliminującej wszystkie inne możliwości, ile go ogarnąć, w całej jego wielobarwnej złożoności. Kino gier umysłowych wyraża taką właśnie filozofię, uczy takiej właśnie postawy, przedstawiając:

takie rodzaje sprawczości, w których relacja między sposobnością a przypadkiem, między systemami stochastycznymi a predestynacją/predeterminacją zajęła miejsce wolnej woli, indywidualnej decyzji oraz racjonalnego wyboru. Przyjęło więc formę „sprawczości rozproszonej”, często w sieci nie tyle kooperacji i współpracy, ile skonfliktowanych relacji, które jednak dają „rezultaty”, w dynamicznym węzle antagonistycznej wzajemności (Elsaesser 2018: 213-14).

Konsekwencją przyjęcia takiej optyki jest upodobanie do gromadzenia paradoksów i sprzeczności. Szczególnie dobrze jest to widoczne w tekście o Davidzie Lynchu (*Czyny mają swe konsekwencje. Logika filmów gier umysłowych w trylogii Los Angeles Davida Lyncha*; Elsaesser 2018: 101-118). Amerykański reżyser jest tam opisywany przez pryzmat performatywnej sprzeczności wewnętrznej, powstającej, gdy „formułuje się twierdzenie, które zaprzecza wiarygodności środków, jakie zostały użyte do jego sformułowania” (Elsaesser 2018: 101) Kategoria ta pozwala uchwycić rozmaite sprzeczności, określające Lyncha jako reżysera, który funkcjonuje zarazem wewnątrz i na zewnątrz Hollywood, będąc jednocześnie artystą i funkcjonariuszem przemysłu filmowego, jednocześnie wielbicielem autentyzmu i twórcą wirtualnej rzeczywistości, zarazem entuzjastą telewizji i jej najsurowszym krytykiem. Paradoks kłamcy (to inna nazwa performatywnej sprzeczności wewnętrznej) „pomaga wzmocnić status Lyncha jako wtajemniczonego/niewtajemniczonego w arkania przemysłu filmowo-telewizyjnego Hollywood, nadając wewnętrznie sprzecznym aspektom jego filmów [...] zarówno ideolo – giczną, jak i instytucjonalną rację bytu” (Elsaesser 2018: 102) Zasady wyłączonego środka oraz niesprzeczności w myśleniu Elsaessera nie istnieją, dominuje przekonanie o tym, że trzeba nauczyć się żyć pośród sprzeczności i antagonizmów.

Dotyczy to zresztą nie tylko figury reżysera (oprócz Lyncha w podobnym tonie charakteryzuje Elsaesser również Camerona, w niniejszym tomie, czy Hanekego; Elsaesser 2018: 53–74), lecz także funkcjonowania całego przemysłu filmowego. Od – rzucając *a priori* koncepcję jednolitego, spójnego przesłania, zaplanowanego przez centralną instancję nadawczą (czy to pro-

ducenta, czy reżysera), pokazuje, jak filmy współczesnego Hollywood, chcąc trafić do jak największej liczby zróżnicowanych grup odbiorczych („dostęp dla wszystkich”), celowo wkomponowują w swój przekaz niespójność ideologiczną, dzięki której rozmaite grupy widzów, w realnej rzeczywistości nie tylko niemające ze sobą wiele wspólnego, ale nawet niekiedy zantagonizowane, mogą się z filmami hollywoodzkimi utożsamiać, traktować je jako swoje. Sprawowanie kontroli przez nadawcę polegałoby więc – bardzo Elsaesserowski paradoks – na wyzbyciu się jej, przynajmniej częściowym, lub też, inaczej rzecz ujmując, na umiejętnym zarządzaniu obcymi punktami widzenia. Nie chodzi zresztą tylko o kompromisy na linii nadawca (który zazwyczaj zresztą również jest niejednorodnym konglomeratem) – odbiorca (czyli niebywale zróżnicowane grupy widzów), lecz również bardzo ważne dla Elsaessera uwarunkowania technologiczne, mające znaczący wpływ na ostateczny kształt dzieła. Omawiając rozmaite formy sprawczości, wymienia, między innymi, zróżnicowane technologie i formy medialne, rodzaje dystrybucji, różne nośniki i charakterystyczne dla nich materie.

Za konkluzję Elsaesserowskiego wywodu można uznać sposób potraktowania przez niego starej formuły, zaproponowanej onegdaj przez Claude’a Lévi-Straussa do badania mitów: „wyobrażone rozwiązywanie realnych sprzeczności”. Formuła ta, przeniesiona swojego czasu do badań nad filmem przez Ricka Altmana, który traktował gatunki filmowe jako współczesną formę mitów (Altman 2012: 489–513), oznaczała, że sprzeczności, dla których w realnym życiu społecznym nie ma żadnego rozwiązania, zostają kulturowo oswojone, załagodzone, a nawet pogodzone. Taką funkcję przypisywał Altman klasycznym filmom hollywoodzkim. Filmy gier umysłowych tę formułę zakwestionowały i może to jest ich największe osiągnięcie, ważniejsze od spraw technicznych, takich jak zawiłości czy zapętlenia narracyjne. Zamiast bowiem oferowania „wyobrażonych rozwiązań” kładą nacisk na „prawdziwe sprzeczności” (Elsaesser 2018: 228–232). Każdy impas w filmie gier umysłowych – stwierdza Elsaesser – „można rozumieć jako wskazanie na jakieś realne sprzeczności – czy to systemu kapitalistycznego, czy organizacji społeczeństwa, czy też kondycji ludzkiej – dla których nie mamy rozwiązania ani wyobrażonego, ani realnego” (Elsaesser 2018: 224). Nie chodzi więc o to, aby sprzeczności usuwać czy rozwiązywać, choćby i zastępczo, lecz o to, aby nauczyć się z nimi żyć, bo są niezbywalną częścią współczesnego świata.

Poślizgi, szczęśliwe przypadki, fortune pomyłki

Przy tym wszystkim zaś, będąc filozofem kina, postrzegającym je nawet nie jako źródło wiedzy o rzeczywistości, lecz jako samą rzeczywistość („[...]

kino, czy też ogólnie, obraz fotograficzny jest rzeczywistością dwudziestego wieku, czy to się komuś podoba, czy nie [...], jedyną antropologią, która ma jeszcze znaczenie, co zmienia badania nad filmem w pokrzepiający szmer wszechobecnej autoetnografii, akademicki ekwiwalent zbierania danych”; Elsaesser 2009a: 125–126), jest zarazem Thomas Elsaesser filmowym sybarytą, czerpiącym nie tylko intelektualną, ale również czysto zmysłową przyjemność z kontaktu z różnymi rodzajami audiowizualnych przedstawień. Mówił o tym w mowie dziękczynnej, od której się zaczęło i na której się kończy niniejsze wprowadzenie:

Istnieje też inna strona kina: groza i przyjemność „bycia w świecie” uwolnionego od własnej subiektywności, na co pierwszy wskazał André Bazin, zdejmującego ze mnie ciężar skupienia na sobie, egzystencjalnej winy albo po prostu własnego ciała oraz na dwie godziny uwalniającego mnie od potrzeby nadawania sensu własnemu życiu i od obowiązku kształtowania go zgodnie z wymogami autentyczności, prawdy oraz niesłabnącego imperatywu samodoskonalenia. [...] Z racji ich niejako „performatywnej” pozycji w Akademii, w ramach której muskają rozmaite dyscypliny, takie jak literatura, historia sztuki, filozofia, badania genderowe i garść jeszcze innych, studia filmoznavcze można porównać do bąka, który żywi się swoim gospodarzem, zarazem go zapyłając. Stać je (jeśli chcą, jeśli mają dość śmiałości) na eksperymenty, ciekawość, przygodę, a nawet nieodpowiedzialność, czyli, mówiąc krótko, na oportunizm, w tym sensie, że mogą korzystać z okazji, kiedy się pojawia, a także być „parapraktyczne”, czyli mogące sobie pozwolić na poślizgi, szczęśliwe przypadki i fortune pomyłki. Tak właśnie pojmuję badania nad filmem, tak je zawsze uprawiałem, takimi chciałbym je zapamiętać (Elsaesser 2009a: 126).

Źródła cytowań

- ALTMAN, RICK (2012), 'Semantyczno-syntaktyczne podejście do gatunku filmowego' w: Rick Altman, *Gatunki filmowe*, przekł. Maria Zawadzka, Warszawa, ss. 489–513.
- BERGSON, HENRI (2016), *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, przekł. Romuald J. Weksler-Waszkineł, Kraków.
- BRÜTSCH, MATTHIAS [maszynopis], *Loop Structures in Film (and Lit – erature): Experiments with Time Between the Poles of Classical and Complex Narration*, [maszynopis].
- DELEUZE, GILLES (2008), *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przekł. Janusz Margański, Gdańsk.
- ELSAESSER, THOMAS (2009 a), 'Stepping Sideways. SCMS Lifetime Membership Award', *Cinema Journal*: 49, ss. 121–127.
- ELSAESSER, THOMAS (2009), 'Nowa Historia – Koncept Metodologiczny', *Kwartalnik Filmowy*: 67–69.
- ELSAESSER, THOMAS (2010), 'Performative Self-Contradictions in Michael Haneke's Mind Games', w: Roy Grundman (red.), *A Companion to Michael Haneke*, Oxford, ss. 53-74.
- ELSAESSER, THOMAS (2018), *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej*: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- HENDRYKOWSKI, MAREK (2015), 'Metodologia nowej historii filmu', *Images: The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*: 26.
- KONEFAŁ, SEBASTIAN JAKUB (2013), *Corpus futuri. Literackie i filmowe wizerunki postludzi*: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- PEPLIŃSKI, MAREK (2017), 'Myślenie kina. Nowa filozofia filmu', *Ekrany*: 5 (39), ss. 86–91.