



**MICHAŁ PABIŚ-ORZESZYNA**

---

**ZWROT HISTORYCZNY  
W BADANIACH FILMOZNAWCZYCH**

---

FILMO!ZNAWCY

**ZWROT HISTORYCZNY  
W BADANIACH FILMOZNAWCZYCH**

REDAKCJA SERII WYDAWNICZEJ  
„FILMO!ZNAWCY”

PWSFTviT

*prof. dr hab. Jolanta Dylewska (współprzewodnicząca Komitetu Redakcyjnego)*  
*dr Piotr Mikucki, dr Anna Zarychta*

UNIwersytet Łódzki

*prof. zw. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński (współprzewodniczący Komitetu Redakcyjnego)*  
*prof. dr hab. Tomasz Kłys, prof. dr hab. Piotr Sitarski*

**Państwowa Wyższa Szkoła  
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna  
im. Leona Schillera w Łodzi**



**WYDAWNICTWO**  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

MICHAŁ PABIŚ-ORZESZYNA

---

# ZWROT HISTORYCZNY W BADANIACH FILMOZNAWCZYCH

---

FILMO!ZNAWCY

Państwowa Wyższa Szkoła  
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna  
im. Leona Schillera w Łodzi



Łódź 2020



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

Michał Pabiś-Orzeszyna – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny  
Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych  
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

*Piotr Zwierzchowski*

REDAKTOR INICJUJĄCY

*Urszula Dzieciatkowska*

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

*Maciej Robert*

SKŁAD I ŁAMANIE

*Munda – Maciej Torz*

KOREKTA TECHNICZNA

*Anna Sońta*

PROJEKT OKŁADKI

*Katarzyna Turkowska*

Na okładce wykorzystano kadr z filmu wytwórni Mitchell & Kenyon  
pt. *Alfred Butterworth and Sons, Glebe Mills, Hollinwood* (1901)

© Copyright by Michał Pabiś-Orzeszyna, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2020

© Copyright for this edition by Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna  
i Teatralna im. Leona Schillera, Łódź 2020

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo Państwowej  
Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera  
Wydanie I. W. 07377.16.0.M

Ark. wyd. 10,5; ark. druk. 12,125

ISBN 978-83-8142-735-7

e-ISBN 978-83-8142-736-4

ISBN Wydawnictwa PWSFTviT 978-83-65501-62-2

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

## Spis treści

Wstęp .....	7
<b>Część pierwsza. Tak zwane „zwroty” i inne problemy refleksji o przeszłości humanistyki oraz ich ewentualne rozwiązania .....</b>	<b>11</b>
1. Poza retorykę przełomów – w stronę historii pojęć.....	13
a) Nadpodaż zwrotów .....	13
b) Retoryka i krytyka.....	18
2. Poza rekonstrukcję doktryn – w stronę lokalizowania teorii i historii filmu.....	21
a) Wyjście ze świata streszczeń .....	21
b) Teoriofobia historiografii i jej przewyżczanie.....	24
c) Lokalizowanie teorii i historii.....	33
<b>Część druga. Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina.....</b>	<b>37</b>
1. Mitologie historiografii filmowej – fabularyzacja akademicka .....	39
a) Mit, czyli wyparowanie historii .....	40
b) Stare i nowe, wersja standardowa .....	43
c) Stare i nowe, wersja krytyczna .....	53
2. Walka o akademickie uznanie, czyli antykinofilia naukowa, albo: naukowy rewizjonizm, jego retoryka i teoria.....	63
<b>Część trzecia. W stronę kinofilii alternatywnej i estetyki zdumienia.....</b>	<b>79</b>
1. Kinofilia przeciw fabularnej integralności – bracia Lumière i Méliès pogodzeni ...	81
a) Kino atrakcji i MoMA .....	81
b) Kino atrakcji przeciwko ankiecie „Sight and Sound”.....	92
2. Maksym Gorki w Niżnym Nowogrodzie – metamorfozy, zdumienie i dystrakcja ...	103
<b>Część czwarta. Zastrzeżenia .....</b>	<b>131</b>
1. Sprawa „tez o nowoczesności”, fabuły i lektora .....	133
2. Sprawa kina niefikcyjnego .....	141
<b>Część piąta. Rozwiązania: historie ewentualne i archeologia mediów .....</b>	<b>153</b>
1. Wczesne kino jako wyzwanie dla wiedzy o przeszłości.....	155
2. Pułapki teleologii i hermeneutyka zdumienia.....	171
Zakończenie. Historia przeciw redukcji.....	179
Bibliografia .....	185

## Wstęp

Celem mojej książki jest krytyczna refleksja nad tak zwanym „zwrotem historycznym” w badaniach filmoznawczych. W dyskursie akademickim – przede wszystkim anglosaskim – zwrot ten jest związany ze zmianą myślenia o przeszłości kina w ciągu ostatnich czterech dekad. **Interesuje mnie materialna oraz intelektualna historia owych przemian na tle szeroko rozumianej historiografii filmoznawczej, jak również w świetle pewnych aspektów metodologii filmoznawstwa w ogóle.** Zajmę się zatem nie tyle historią filmu, ile instytucjonalną oraz dyskursywną historią pewnego epizodu historiografii filmowej.

W literaturze przedmiotu „zwrot historyczny” jest zazwyczaj wiązany z konferencją „Cinema 1900–1906” zorganizowaną w maju 1978 roku w Brighton przez Międzynarodowe Stowarzyszenie Archiwów Filmowych FIAF. Sympozjum stanowiło część 34. Kongresu FIAF, którego gospodarzem było brytyjskie National Film Archive (dział British Film Institute), kierowane wówczas przez Davida Francisa. Cały zjazd – projekcje, obrady plenarne etc. – poświęcono stosunkowo najlepiej w tamtym czasie zarchiwizowanej części wczesnej produkcji kinowej, czyli filmom fikcyjnym z lat 1900–1906. Oprócz akademickich sesji program konferencji zawierał projekcje pięciuset czterdziestu ośmiu filmów pochodzących z osiemnastu różnych kolekcji muzealnych z całego świata (od waszyngtońskiej Biblioteki Kongresu po warszawską Filmotekę Narodową)<sup>1</sup>.

W obradach i seansach wzięło udział ponad stu archiwistów, filmowców, teoretyków i historyków z rozmaitych zakątków globu. Wśród nich między innymi: John Barnes, Eileen Bowser, Noël Burch, Michael Chanan, John Fell, John Gartenberg, André Gaudreault, Tom Gunning, David Levy, Charles Musser, Barry Salt, Martin Sopocy oraz Paul Spehr. Różne afiliacje umożliwiły interdyscyplinarną wymianę doświadczeń. Z kolei konfrontacja z olbrzymią ilością materiałów archiwalnych doprowadziła do zrewidowania obiegowych, nierzadko czysto spekulatywnych opinii na temat pierwszych lat funkcjonowania kina.

---

<sup>1</sup> P. Cherchi-Usai, *Early Films in the Age of Content*, [w:] *A Companion to Early Cinema*, eds A. Gaudreault, A. Dulac, S. Hidalgo, Chichester 2012, s. 543.

Przyjmuje się, że właśnie wtedy narodził się nowy sposób patrzenia na przeszłość kultury filmowej, identyfikowany dziś z takimi wymiennie stosowanymi pojęciami, jak Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina czy właśnie „zwrot historyczny”<sup>2</sup>. Konferencja zaowocowała nie tylko wydaniem dwóch publikacji o charakterze czysto historycznym, ale również wykrystalizowaniem się perspektywy, którą Eileen Bowser nazwała „Projektem Brighton”<sup>3</sup>. Na temat związku między „zwrotem historycznym” i Brighton napisano już tak wiele, że rewolucyjny charakter tego wydarzenia rzadko kiedy podawany jest w wątpliwość. W rezultacie Kongres FIAF, jak również spowodowany przezeń „zwrot”, posiada dziś poniekąd mityczny charakter, który choćby ze względu na swoją retoryczną bezapelacyjność wymaga przemyślenia.

**W mojej książce postaram się naświetlić historyczną różnorodność i nieoczywistość perspektyw mechanicznie wiązanych ze „zwrotem historycznym”.** Moim zamiarem jest odnotowanie pęknięć w ramach zwyczaj ujednoliconych praktyk badawczych, które są urealniane przez obraz przeszłości filmoznawczych metodologii. Co jednak istotniejsze, różnorodność częstokroć wykluczających się spojrzeń na historię kina – oraz ich zakorzenienie we własnych historiach – skłania do postawienia hipotezy, iż dialektyczne napięcia „zwrotu historycznego” warto rozumieć w świetle paradygmatycznego dla studiów filmoznawczych konfliktu między kinofilską bliskością i dystansującą obojętnością wobec przedmiotu refleksji.

Swój wywód – mieszczący się na przecięciu historii i metahistorii – podzieliłem na pięć części, każda z nich posiada dwa rozdziały, w niektórych obecne są też podrozdziały.

**W pierwszej części zatytułowanej *Tak zwane „zwroty” i inne problemy refleksji o przeszłości humanistyki oraz ich ewentualne rozwiązania zajmę się niebezpieczeństwami, jakie wiążą się z pisaniem o historii metodologii filmoznawczej.*** Problemy wynikają z obecnej w humanistyce

---

<sup>2</sup> Zob. T. Elsaesser, *Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archeology*, [w:] *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, ed. T. Elsaesser, London 1990; T. Gunning, *Enigmas, Understanding and Further Questions: Early Cinema Research in Its second Decade Since Brighton*, „Persistence of Vision” 1991, nr 9; D. Crafton, *1895–1905: Problemy wczesnego kina*, tłum. P. Sitarski, [w:] *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie*, red. J. Rek, E. Ostrowska, Łódź 1998; D. Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge 1997; R. Abel, *History Can Work for You, You Know How to Use It*, „Cinema Journal” 2004, nr 44; W. Strauven, *Introduction to an Attractive Concept*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. W. Strauven, Amsterdam 2006; G. Fossati, *From Grain to Pixel*, Amsterdam 2009; A. Gaudreault, *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*, Urbana 2011.

<sup>3</sup> Zob. E. Bowser, *The Brighton Project: An Introduction*, „Quarterly Review of Film Studies” 1979, nr 4; *Cinema 1900–1906: An Analytical Study*, eds R. Holman, A. Gaudreault, Brussels 1982; *Film Before Griffith*, ed. J. Fell, Berkeley 1983.



„nadpodaży zwrotów” oraz ze skłonności, aby za pomocą pojęcia „zwrotu” – rozumianego jako pozytywnie waloryzowany przełom – nie tyle opisywać, ile nobilitować partykularne zainteresowania badawcze. Chciałbym wykroczyć poza retorykę metodologicznego postępu w stronę prze-myślenia tego, jak uczestnicy omawianych procesów definiują własną praktykę badawczą. Moim zamiarem nie będzie jednak streszczanie poszczególnych perspektyw. Zależy mi na takiej formule metahistorycznego dociekania, która wskazuje napięcia między treścią partykularnej metody badawczej a tak zwanymi materialnymi warunkami wytwarzania wiedzy, a więc siecią realnie istniejących kontekstów (biograficznych, politycznych, kulturowych, instytucjonalnych etc.) współkształtujących perypetie poznania intelektualnego.

W części drugiej *Nowa Historia Filmu, Nowa Historia Kina* naszkicuję standardowy sposób ujmowania historii historiografii filmowej, poddam go krytyce i zaproponuję hipotezę, iż główny (podstawowy) podział wśród historyków kojarzonych ze „zwrotem historycznym” łączy się z konfliktem kinofilskiego otwarcia na paradoksy przeszłości z kar-tezjańską z ducha intencją ahistorycznego ujednociania. Uważam, że przeszłość historiografii filmowej stanowi obecnie domenę mitu i domaga się pracy przywracającej świadomość różnaitości materialnych i dyskursywnych warunków wytwarzania wiedzy. Za przykład perspektywy antykinofilskiej i sytuującej się po stronie badawczego dystansu posłużę mi retoryka stosowana przez Roberta C. Allena i Douglasa Gomery’ego w książce *Film History: Theory and Practice*. Ta wpływowa publikacja pokazuje, w jaki sposób instytucjonalna potrzeba profesjonalizacji badań historiograficznych odnajduje swój wyraz na poziomie decyzji metodologicznych. Optyka ta posiada swoją kontynuację w prężnie rozwijających się badaniach prowadzonych przez stowarzyszenie HoMER (History of Moviegoing, Exhibition and Reception). Ostatecznie znacząco odbiega ona od specyficznie kinofilskiej wrażliwości historycznej, która wykształciła się w nowojorskim środowisku filmoznawczym, w kontekście tak zwanego Projektu Brighton. Odbiega też od konceptów w rodzaju „kina atrakcji”.

W trzeciej części, zatytułowanej *W stronę kinofilii alternatywnej i estetyki zdumienia*, pokażę rozmaite konteksty, w ramach których rozwijał się koncept „kina atrakcji”. Są to z jednej strony wspomniane już „materialne warunki wytwarzania wiedzy”, będące w tym przypadku ściśle powiązane z perypetiami nowojorskiej kinofilii lat 70. Z drugiej strony interesuje mnie wynikający z nich światopoglądowy sprzeciw wobec dominacji „kina fabularnego” w filmowej historiografii. Konteksty te pozwalają sformułować wstępną charakterystykę historiograficznej wrażliwości, która wynika z tego, co André Gaudreault określa „obcością” (*alien quality*) wczesnego kina. Światło na związek tej właściwości z metodologią

historiografii filmowej rzuca esej Toma Gunninga *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*. Moja interpretacja tego tekstu akcentować będzie podobieństwo między sytuacją odbiorczą wczesnego widza a pozycją badawczą historyka.

**W czwartej części pod tytułem *Zastrzeżenia przedstawię wątpliwości, jakie można sformułować wobec koncepcji „kina atrakcji”*.** Moje wątpliwości dotyczą tego, czy jako kategoria ujednociająca „kino atrakcji” wykazuje skłonność do pomijania często obecnej we wczesnych filmach „fabularnej integralności”. Mam też zamiar naświetlić pewne metodologiczne problemy, które wynikają z badania historii wczesnego kina niefikcjonalnego. Przykład ten pozwala zrozumieć, jak istotne jest rozpatrywanie tego, co rzeczywiście działo się w trakcie pokazów, oraz stanowi punkt wyjścia dla modelu historiograficznej otwartości, którą w kontekście projektu archeologii mediów zajmę się w części piątej.

**W piątej, ostatniej części, zatytułowanej *Rozwiązania: historie ewentualne i archeologia mediów, zamierzam rozważyć metodologiczne zalety oraz wady refleksji nad urwanymi ścieżkami przeszłości kina*.** Ambicje tego rodzaju można odnaleźć w projekcie „archeologii mediów” promowanym przez Siegfreda Zielinskiego, Thomasa Elssaessera, Jussiego Parikkę i innych badaczy dysponujących wrażliwością, którą Robert Musil określił jako „zdolność do uwzględniania wszystkiego, co równie dobrze mogłoby się zdarzyć, oraz do nieuznawania za ważniejsze tego, co jest, od tego, czego nie ma”<sup>4</sup>. Historiograficzne nastawienie tego rodzaju koreluje z opisywaną przeze mnie wcześniej kinofilską otwartością na to, co w przeszłości jest „zduławiające”. Nie jest ono jednak wolne od specyficznych pułapek teleologiczności, co pokażę na przykładzie jednego z odłamów badań medioznawczych. Uniknięcie kolejnej formuły instrumentalnego podejścia do historii jest jednak możliwe przy zastosowaniu pewnej ostrożności oraz tego, co Elsaesser nazywa „hermeneutyką zdumienia”.

**W *Zakończeniu* podsumuję wcześniejsze rozważania, wskazując bardziej eksplicytnie miejsce, z którego sam się wypowiadam.** Chodzi mi więc o promowanie takiej perspektywy badań nad przeszłością, która uwzględni pojęcia taktu, kurtuazji, szacunku, jak również miłości (sic!) i uwagi wobec przedmiotu rozważań.

---

<sup>4</sup> Cyt. za: S. Zielinski, *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 2010, s. 39.

## **Część pierwsza**

**Tak zwane „zwroty” i inne problemy refleksji  
o przeszłości humanistyki oraz ich ewentualne rozwiązania**

## 1. Poza retorykę przełomów – w stronę historii pojęć

*O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć*

Ludwig Wittgenstein

*Nikt nic nie wie*

William Goldman

Z pisaniem o „zwrocie historycznym” wiążą się rozmaite zagrożenia. Wynikają one z jednej strony z tego, co można nazwać „terminologiczną nadpodażą zwrotów” we współczesnej humanistyce, z drugiej zaś powiązane są z pokusą, aby kategorią „zwrotu” posługiwać się jako retorycznym narzędziem nobilitującym określone kierunki badań.

### a) Nadpodaż zwrotów

Historia humanistyki ostatnich dziesięcioleci to w dużej mierze historia tak zwanych „zwrotów”. Nie są potrzebne szczegółowe bibliograficzne poszukiwania, aby – czy tego chcemy, czy nie – co rusz napotykać zwrot językowy, obrazowy/ikoniczny/piktorialny, przestrzenny/topologiczny/topograficzny, pamięciowy, kulturowy, etyczny, performatywny, zwrot „ku rzeczom”, cyfrowy czy obliczeniowy<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Zob. odpowiednio R. Rorty, *Wittgenstein i zwrot lingwistyczny*, tłum. D. Łukoszek, Ł. Wiśniewski, „Homo Communicativus” 2007, nr 1; A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonycznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, „Dyskurs” 2006, nr 4; K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy*, tłum. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009; M. Saryusz-Wolska, *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009; Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 2013; D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Łódź 2011; E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5; B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross, Warszawa 2013; R. Bomba, A. Radomski, *Zwrot cyfrowy w humanistyce*, Lublin 2013; D. Verhoeven, *Beyond Art, Beyond Humanities, Beyond Technology: A New*

Nie jest to kompletna lista, a próba jej domknięcia skazana jest chyba na porażkę, co chwila bowiem anonsowane są nowe „zwroty”. Czasem można odnieść wrażenie, iż każda decyzja badawcza powinna zgłosić akces do któregoś zwrotu, powołać własny lub jakiś zreferować. Co więcej, mimo wszechobecności tej nomenklatury, daleko jej do powszechnej zrozumiałości. Zwróćmy choćby uwagę na będące przedmiotem różnych sporów zawile relacje między pojęciami topologii i topografii czy na różnice między ikonicznością a wizualnością<sup>2</sup>. W pewnym sensie zrozumiałe wydają się więc podejrzenia, iż chodzi przede wszystkim o intelektualny trend bliski zjawisku bezwiednie reprodukowanej mody. Co więcej, krytyczny socjolog wiedzy spod znaku teorii pola produkcji akademickiej mógłby zasugerować, że rosnąca podaż „zwrotów” wytwarza – poniekąd sztuczną – koniunkturę na metateoretyczne praktyki ich „śledzenia”. Być może obserwujemy dynamiczny, zakorzeniony instytucjonalnie układ dążący do stanu autonomii i samowystarczalności, w ramach którego funkcją ewolucji metod jest wytwarzanie popytu na ich komentowanie. Przegląd polskiej literatury przedmiotu potwierdzałby to przypuszczenie. Na przykład w artykule Ewy Domańskiej i Bjørnara Olsena pt. *Wszyscy jesteśmy konstruktivistami* czytamy następującą autodefinicję:

Zajmując się porównawczą teorią nauk humanistycznych, Domańska z tej właśnie perspektywy multidyscyplinarnych porównań tropi i analizuje zmiany, zwroty i pojawiające się we współczesnej humanistyce (angloamerykańskiej) tendencje, dostrzegając, że zarówno w antropologii, archeologii, socjologii, badaniach kulturowych, filozofii itd. mniej więcej od 2000 roku ewidentnie wzrasta zainteresowanie bytami nie-ludzkimi, materialnością, rzeczami oraz zagadnieniami sprawczości i performatywności<sup>3</sup>.

Nie sugeruję, że autorefleksja w humanistyce jest czymś pozbawionym sensu (przeciwnie: sam swoją pracę definiuję w tym rejonie), należy jednak zachować świadomość tego, że również rozważania o charakterze metateoretycznym podlegają pewnym zewnętrznym wobec siebie procesom (choćby zachodzącym w systemie zinstytucjonalizowanej kultury akademickiej). Bardzo możliwe, że obecnie doświadczamy zastanawiającej – i być może niepokojącej – inflacji zwrotów<sup>4</sup>. W rezultacie refleksja

---

*Creativity, Proceedings of the World Congress of Communication and the Arts Conference*, University of Minho, Minho 2012; [https://kinomatics.com/wp-content/uploads/2013/10/Verhoveven\\_ComputationalTurn.pdf](https://kinomatics.com/wp-content/uploads/2013/10/Verhoveven_ComputationalTurn.pdf), s. 1 (dostęp: 19.12.2019).

<sup>2</sup> Zob. J. Budzińska, *Planimetria obrazu*, „Sensus Historiae” 2012, nr 1.

<sup>3</sup> E. Domańska, B. Olsen, *Wszyscy jesteśmy konstruktivistami*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, Olsztyn 2012, s. 84.

<sup>4</sup> P. Abriszewska, *Stereotyp zwrotu, inflacja przelomów we współczesnej humanistyce*, [w:] *„Zwroty” badawcze w humanistyce. Konteksty poznawcze, kulturowe i społeczno-instytucjonalne*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, Olsztyn 2010.

na temat kolejnego z nich może siłą rozpędu wpisywać się w mechanizm terminologicznej nadpodąży. Pojawia się w takim razie pytanie, czy to dobry moment na rozważania o *historical turn* w badaniach filmoznawczych. Być może lepiej byłoby ograniczać ilość pojęć, które gdzie indziej częstokroć mnożone są bez potrzeby – choćby po to, aby uniknąć ogólnej ich dewaluacji.

Z jednej strony, przeciwko milczeniu świadczyłaby trudna do zignorowania okoliczność, iż – zwracałem na to uwagę we *Wstępie* – „zwrot historyczny” funkcjonuje jako kategoria dyskursu filmoznawczego i chyba warto zastanowić się, jakie są jego funkcje. Pytanie, jakie należałoby postawić, nie brzmi zatem „czym jest zwrot historyczny?”, lecz: „co uważa się za ‘zwrot historyczny’ i w jakim celu oraz w jakich kontekstach grać akademickiego pola używają tego pojęcia?”. Z drugiej strony sprawę komplikuje to, że użytkowy sens „zwrotów” jest nierzadko czysto retoryczny – nie służą one do krytycznego opisywania określonych pomysłów badawczych czy kierunków myślenia, lecz do ich nobilitowania. W mojej pracy chciałbym uniknąć wpisywania się w tę poetykę, która najczęściej wykorzystuje rozumienie „zwrotu” jako „przełomu”.

W tym kontekście warto przywołać jedną z szerzej dyskutowanych monografii minionej dekady – książkę Doris Bachmann-Medick *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, którą Sław Krzemień-Ojak opisał jako nowatorski przewodnik po współczesnym kulturoznawstwie<sup>5</sup>. Rzeczywiście nie było wcześniej tak obszernej oraz systematycznej próby zastosowania pojęcia „zwrotu” do opisu dyskursu naukowego. Nie zamierzam referować koncepcji Bachmann-Medick. Warto może powiedzieć, że autorka wyróżnia „megazwrot językowy”, zaś w ramach „zwrotu kulturowego” identyfikuje następujące – niejako wewnętrzne – zwroty: interpretatywny, performatywny, refleksywny/literacki, postkolonialny, translacyjny, przestrzenny oraz ikoniczny. Nie wchodzę w dyskusję z treścią tego podziału, interesująca wydaje mi się wszak sama ambicja klasyfikowania, widoczna choćby w hierarchicznej strukturze dyskursu z *Cultural turns*. Pozwala to zrozumieć książkę Bachmann-Medick jako prędzej czy później nieuniknioną reakcję na krytyczny moment akademickiej autorefleksji – jako próbę uporządkowania języka znajdującego się na granicy komunikatywności.

Autorka stara się na przykład sformułować względnie czytelne i osadzone w empirii kryteria orzekania, której inicjatywie badawczej należy się miano zwrotu i czym się on różni od tradycyjnych etykiet w rodzaju

---

<sup>5</sup> D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012; zob. też S. Krzemień-Ojak, *Nowy przewodnik po współczesnych naukach o kulturze*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2012, nr 2.

„dyscypliny” czy „paradygmatu”. Uznaje, że warunkiem jest awans danego pojęcia – na przykład wizualności – z funkcji przedmiotu badań (prowadzonych w ramach konkretnej dyscypliny, często przez partykularny ośrodek lub konkretną osobę) do roli kategorii analitycznej, która zyskuje uznanie i zaczyna być stosowana przez uczonych o rozmaitych afiliacjach akademickich, dyscyplinarnych i metodologicznych. W tym sensie zwroty na ogół nie powołują nowych zinstytucjonalizowanych dyscyplin (wyjątkiem byłaby tu na przykład popularna w Stanach Zjednoczonych performatyka, a także tak zwane *visual studies*) czy zdyscyplinowanych metod, ale znajdują się na ich skrzyżowaniach.

Takie ujęcie sprawy wpisuje się w rozmaicie oceniane, lecz niewątpliwie będące nadal *en vogue* apele o transdyscyplinarność nauki<sup>6</sup>. Ponadto w pewnej mierze odpowiada ono akademickiej rzeczywistości. Na przykład niesłychanie szeroko zakrojone projekty badania historii kina prowadzone w ramach perspektywy „zwrotu obliczeniowego” i „cyfrowej humanistyki” – realizowane choćby w Australii wokół ośrodków takich jak Flinders University<sup>7</sup>, Royal Melbourne Institute of Technology czy Deakin University – wymagają realnej współpracy filmoznawców z geografami, informatykami czy specjalistami od graficznych interfejsów. Praca z olbrzymią ilością danych różnego rodzaju – od fabularnej czy wizualnej zawartości filmów po terabajty informacji na temat sfery produkcji, dystrybucji oraz recepcji – która zakłada nie tylko analizę, ale też późniejszą prezentację wyników w odpowiedniej formie, częstokroć wizualnej (na przykład skomplikowane infografiki) lub interaktywnej (choćby przy wykorzystaniu Systemów Informacji Geograficznej), jest praktycznie niewykonalna poza badawczymi zespołami, złożonymi z osób o rozmaitych kompetencjach<sup>8</sup>.

Spoglądając wstecz, można zauważyć, że podobna sytuacja miała miejsce podczas wspomnianego przeze mnie we *Wstępie* Kongresu FIAF w Brighton. Często podkreśla się, że wyjątkowy charakter tego wydarzenia oraz późniejszej bezprecedensowej koniunktury w sferze badań nad wczesnym kinem polegał między innymi na współpracy i przepływie inspiracji między filmowymi praktykami, archiwistami, historykami i teoretykami<sup>9</sup>. Odpowiednio opisane perypetie „Projektu Brighton”

---

<sup>6</sup> W kontekście transdyscyplinarności zwrotu ikonicznego zob. A. Zeidler-Janiszewska, *O łzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce...*

<sup>7</sup> Zob. <https://www.digitalcinemastudies.com/flinders-institute-for-research-in-the-humanities> (dostęp: 19.12.2019).

<sup>8</sup> Zob. D. Verhoeven, „*New Cinema History*” and the „*Computational Turn*”...

<sup>9</sup> Zob. A. Gaudreault, *Film and Attraction...*, s. 9–16; T. Elsaesser, *Is Nothing New? Turn-of-the-Century Epistemes in Film History*, [w:] *A Companion to Early Cinema*, eds A. Gaudreault, N. Dulac, S. Hidalgo, Chichester 2012, s. 593.

– szczególnie zaś częste w jego ramach wykraczanie poza metody analiz tekstualnych w stronę rekonstrukcji tak zwanego „kontekstu kulturowego” oraz wpływ „Projektu Brighton” na różne dyscypliny: od archiwistyki po archeologię mediów – z łatwością umożliwiającą zalegitymizowanie „zwrotu historycznego” zgodnie z transdyscyplinarnymi regułami Bachmann-Medick.

Niejako w tym duchu można zacytować – i często się to czyni – jedną z istotniejszych postaci opisywanej przeze mnie historii, czyli Thomasa Elsaessera, który w 1986 roku, w artykule *The New Film History* przekonywał:

Dzisiaj historyk kina musi być jednocześnie historykiem ekonomii, ekspertem prawa, socjologiem i historykiem literatury. Powinien znać się na kwestiach związanych z cenzurą i na polityce fiskalnej. Musi czytać prasę branżową oraz pisma fanowskie, a nawet zagłębiać się w rejestry statków, które zatoniły w trakcie I wojny światowej, aby ocenić, ile metrów taśmy filmowej eksportowanej do Europy faktycznie tam dotarło<sup>10</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że Elsaesser ma sporo racji, i można argumentować, że instytucjonalne oraz metodologiczne przemiany w historiografii filmowej ostatnich czterech dekad to modelowy przykład humanistycznego zwrotu. Z jednej strony, funduje on transdyscyplinarny ogląd historii filmu, ale zarazem wykorzystuje heterogeniczną przeszłość kina jako narzędzie pozwalające lepiej zrozumieć ogólniejsze procesy kulturowe, choćby te związane z modernizacją.

Z tej perspektywy można przekonywać, że marginalizowane przez długi czas wczesne kino pojawiło się w różnych projektach badawczych, aby jako materia oporna, wywodząca się z multimedialnej kultury końca dziewiętnastego wieku, wymóc na historykach zmianę perspektywy i popchnąć dość wąską filmocentryczną dyscyplinę w stronę badań nad szeroko rozumianą kulturą audiowizualną, aby rezultaty dociekań mogły być rozumiane, interpretowane i wykorzystywane przez reprezentantów innych dyscyplin. A więc – postulują to na przykład John Sedgwick, Richard Maltby czy Łukasz Biskupski – wywodząca się ze „zwrotu historycznego” Nowa Historia Kina może odnaleźć swoje miejsce właśnie na przecięciu różnych dyscyplin, wspomagając na przykład historyków gospodarczych w udzielaniu odpowiedzi na pytania dotyczące kultury konsumpcyjnej<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> T. Elsaesser, *The New Film History*, „Sight and Sound” 1986, nr 4, s. 248.

<sup>11</sup> Zob. J. Sedgwick, C. Pafort-Overduin, *Znajomość zachowań widowni na podstawie danych statystycznych: Londyn i Amsterdam w połowie lat 30. XX wieku*, tłum. A. Cybulski, M. Rawska, [w:] *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski, Łódź 2020; R. Maltby, *On the Prospect of Writing Cinema History from Below*, „Tijdschrift voor Mediageschiedenis” 2006, nr 9; Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji...*, s. 291–301.



W tej optyce filmoznawstwo zyskałoby pewną nieobecną wcześniej komunikatywność oraz użyteczność.

Tak sformułowana hipoteza jest w dużej mierze trafna, jakkolwiek różnie możemy oceniać cele, które badaniom filmoznawczym stawiają badacze w rodzaju Sedgwicka, Maltby'ego czy Biskupskiego. Wątek ten powróci w drugiej części mojej pracy, w której będę między innymi rekonstruował dyskurs profesjonalizacji historiografii filmowej. A jednak – chciałbym to wyraźnie podkreślić – nie jest moją ambicją przekonywanie, że „zwrot historyczny” zasługuje na swoje miano i należy go dopisać do oficjalnej listy. Sądzę, że oznaczałoby to wpadnięcie w pułapkę, o której wspominałem – opisać ją można jako „retorykę przełomów”, wykorzystującą rozumienie przeszłości nauki jako procesu, w którym sekwencyjnie następują kolejne zerwania, na prawach postępu i „historii powszechnej” wzbogacające całość świata intelektualnego.

## b) Retoryka i krytyka

Propozycja przedstawiona w *Cultural Turns*, rozumiana przeze mnie głównie jako reakcja na nadpodaż zwrotów oraz jako próba uporządkowania ich dyskursu, może być też krytykowana jako symptom problemu, z którym sama próbuje się uporać. Trudno oprzeć się wrażeniu, że refleksje Bachmann-Medick mają w gruncie rzeczy scholastyczny charakter. Naturalnie, nie chodzi tu o zakorzenienie w średniowiecznej teologii, ale o pewną niepokojącą autoteliczność i jałowość, które zawsze grożą monografiom pomyślanym jako nowa (kolejna) klasyfikacja prac akademickich. Co więcej, hierarchiczność i ekskluzywność tej koncepcji wspierają wspomniany konstrukt retoryczny, w ramach którego definiowanie jakiegoś projektu badawczego, perspektywy czy kierunku myślenia za pomocą etykiety „zwrotu” służy przede wszystkim ich nobilitacji. Jakkolwiek sama Medick odżegnuje się od prostego sekwencyjno-ewolucyjnego ujmowania historii „zwrotów” i akcentuje na przykład przenikanie się różnych ich odmian, to trudno nie odnieść wrażenia, że kumulatywna wizja diachronicznego wymiaru nauki siłą rzeczy się u niej pojawia.

Za bardziej dosłowny przykład retorycznego oblicza „zwrotów”, ugruntowanego w słowniku postępu i „przełomów”, może natomiast posłużyć – skądinąd bardzo wartościowy – wydany przed dekadą tom przekładów *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka* pod redakcją Magdaleny Saryusz-Wolskiej. W rozbudowanym *Wprowadzeniu* autorka przekonuje, że: