

Miłosz Stelmach – doktorant filmoznawstwa w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ, redaktor czasopisma „EKRANY”. W swojej pracy naukowej zajmuje się przemianami współczesnego kina artystycznego oraz estetyką filmowego modernizmu.

MIŁOSZ STELMACH

POSTKINO

Panie, panowie: ostatnie cięcie
Pyörgya Pálfiego jako przykład
kina po kinie

Przyglądając się współczesnej kulturze audiowizualnej, trudno powstrzymać się od diagnozy, którą stawiają z mniejszym lub większym przekonaniem liczni badacze, a nawet sami twórcy (jak Peter Greenaway): kino się skończyło. Ta apokaliptycznie brzmiąca fraza nie oznacza bynajmniej, że nie chcemy lub nie możemy już oglądać filmów; co więcej, nie musi być wcale rozumiana w sposób negatywny. Idzie raczej o to, że kinowe medium, istniejące w mniej więcej stabilnym kształcie przez około sto lat, niepostrzeżenie i stopniowo odeszło do lamusa, co dziś można potraktować niemal jako fakt dokonany. Znikają wszak wszystkie jego tradycyjne wyznaczniki – nośnik (wraz z tym jak taśma została wyparta przez formaty cyfrowe) oraz miejsce

(w miarę jak wielki ekran zaciemnionej sali kinowej ustąpił miejsca kolejno telewizji kablowej, odtwarzaczom DVD, komputerom, a nawet urządzeniom mobilnym, które dziś stanowią podstawowy sposób naszego kontaktu z materiałami filmowymi). Wreszcie kino odchodzi jako pewna określona praktyka kulturowa, tracąc swój społeczny rezonans i ustępując pod względem medialnych doznań innym formom audiowizualności, generowanym przez telewizję, internet bądź gry wideo. Tego typu narracja w dyskursie naukowym rozwija się nieprzerwanie od początku XXI wieku¹.

Można zatem w skrócie stwierdzić, że zachodzące od dekad, ale znajdujące swoją kulminację w ostatnich latach, przemiany pozwalają mówić o końcu epoki kina. Symptomy i efekty tych przekształceń są dostrzegalne gołym okiem na niemal wszystkich płaszczyznach: produkcji i dystrybucji treści, strategii i przyzwyczajęń odbiorczych, ale także naukowej refleksji nad sferą medialną. Rewizji poddane zostają tradycyjne koncepcje tekstu i autorstwa, zaś „wątpliwości niegdyś rozstrzygnięte, a także odpowiedzi uznane za satysfakcjonujące, będą domagać się przeformułowania, a ściślej: już się go domagają”².

Choć więc Andrzej Gwóźdź przekonująco dowodzi, że zawsze istniało jakieś „po” kina (tak jak zawsze istniało i wciąż istnieje jego „przed”)³, a sama retoryka śmierci kina jest niemal tak stara jak samo medium⁴, to niewątpliwie ostatnie lata przyniosły wzmożone refleksje nad tym, jaki jest status i sposób funkcjonowania, posługując się sformułowaniem Gwoździa, „filmu po kinie”. Poczucie ciągłego doświadczania różnych wymiarów tego, co nastąpiło „po” kinie, skłoniło Chrisa Petita, brytyjskiego reżysera, pisarza i dziennikarza, do zaproponowania wieloznacznego, ale intrygującego terminu „postkino” (*post-cinema*)⁵. Petit nie jest akademikiem, a jego obserwacje wyrażone w formie osobistego eseju noszą jednak znamiona refleksji teoretycznej. Jego perspektywa jest o tyle oryginalna, że uwzględnia przemiany zaobserwowane na wielu różnych poziomach – nie tylko samego tekstu, jakim jest film, otaczającego go przemysłu i zachowań konsumenckich, ale także szerszego kulturowego stosunku do medium.

Petit opisuje współczesne funkcjonowanie kina i istniejącej wokół niego kultury jako postmodernistyczną z ducha dominację odniesienia nad pierwotnym sensem. Same filmy, twierdzi autor, nam już nie wystarczają i coraz silniej zwracamy się ku temu, co po nich pozostało, co je otacza lub czym mogłyby być.

1 Zob. A. Friedberg, *The End of Cinema: Multimedia and Technological Change*, [w:] *The Film Theory Reader: Debates and Arguments*, red. M. Furstenau, Routledge, London 2010.

2 A. Helman, *Drogi rozwoju filmoznawstwa*, „Kwartalnik Filmowy” 85/2014, s. 15.

3 A. Gwóźdź, *Film po kinie – kino po kinie*, [w:] *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 11–32.

4 Tematowi śmierci kina został poświęcony nawet cały numer monograficzny pisma „Spectator”, którego wstępny artykuł przybliży najważniejsze historyczne i współczesne prognozy „zgonu”; zob. B. Jacobson, V. Paredes, Ch. Hanson, *Deaths of Cinema: Introduction*, „Spectator” 27/2007, s. 5–8. Jednym z najbardziej znanych współczesnych manifestów śmierci kina był opublikowany pierwotnie na łamach *The New York Times* głośny artykuł Susan Sontag; zob. S. Sontag, *Zmierzch kina*, przeł. M. Pośpiech, „Odra” VII–VIII/1996, s. 122–124.

5 Ch. Petit, *Wnętrza. Kino utracone i postkino*, przeł. M. Stelmach, „EKRANY” 2(18)/2014, s. 62–66.

„Jednym z narzucających się możliwych podejść jest eksplorowanie pamięci kina zamiast samego kina”⁶ – pisze. W konsekwencji częściej interesujemy się kinem jako szerszym zjawiskiem kulturowym niż samym tylko filmem – fascynujemy się dziełami, które nie powstały (czego dowodzi gwałtownie rosnąca w ostatnich latach liczba publikacji poświęconych „kinu niebytemu”, powoli konstytuująca nową subdyscyplinę filmoznawstwa⁷), w muzeach oglądamy pozostałości po tych zrobionych (jak imponującą wystawę poświęconą Stanleyowi Kubrickowi, prezentowaną w 2014 roku w krakowskim Muzeum Narodowym), szukamy alternatywnych zakończeń, dodatków na DVD i świadectw recepcji zapewnianych przez portale filmowe, coraz częściej stawiające także na funkcje społecznościowe. Innymi słowy, równorzędny status w stosunku do tekstu pierwszego zyskują jego parateksty, a my celebруем bardziej naszą pamięć o kinie i filmie niż same dzieła. Można więc powiedzieć, że obwieszczona już tak wiele razy śmierć kina wywołała pewien rodzaj żałoby i nostalgii za nim, objawiający się także na poziomie produkcji i odbioru treści. Materialne i niematerialne znaki (minionej) obecności filmu zyskują na znaczeniu tak szybko, jak szybko same filmy opuszczają fizyczny świat, przenosząc się ze staroświeckiej, trwałej taśmy do wirtualnej chmury zer i jedynek.

Bohater o tysiącu twarzy

Liczne zasugerowane powyżej tropy chciałbym rozwinąć i poprzeć modelowym dla zaproponowanej przez Petita kategorii postkina przykładem. Jest nim niezwykle projekt zrealizowany w 2012 roku przez węgierskiego reżysera Györgya Pálfigo, zatytułowany *Panie i panowie: ostatnie cięcie*. To melodramat opisujący historię miłości dwojga ludzi, która wiedzie od pierwszego spotkania i pocałunku przez dramatyczne rozstanie i przeciwności losu aż po cudowne połączenie w finale. Ta najprostsza, archetypiczna struktura fabularna stała się kanwą filmu *Panie i panowie: ostatnie cięcie*, jednak najnowsze dzieło Györgya Pálfigo nie powiela prostego schematu, ale stanowi jego najdoskonalszy, bo pochodzący z recyklingu, ekstrakt. Istotą projektu, decydującą o jego niezwykłości, stanowi bowiem fakt, że pracując nad nim, węgierski reżyser nie nakręcił ani jednego ujęcia, a swoją uniwersalną opowieść miłosną zmontował z fragmentów blisko 450 nakręconych wcześniej filmów. Wraz z czwórką montażyistów (Judit Czako, Károly Szalai, Nóra Richter, Réka Lemhényi) zajęło mu to blisko trzy lata nieprzerwanej pracy, a efektem jest być może jeden z najciekawszych eksperymentów w dziejach kina.

6 Tamże, s. 63.

7 Zainteresowanie niepowstałymi filmami jako nowy nurt w badaniach nad kinem opisuje Rafał Syska; zob. R. Syska, *Ślady niepowstałych filmów*, „Kwartalnik Filmowy” 89-90/2015, s. 27-40.

Imponujący jest ogrom mrówczej pracy włożonej w powstanie gotowego dzieła, w którym żadne sąsiadujące z sobą ujęcia nie pochodzą z tego samego filmu, a mimo to widzowie już po kilku minutach bez problemu odnajdują się w pozyszywanej z setek światów przedstawionych diegezie. Efektem jest spójna i angażująca przez prawie półtorej godziny projekcji narracja fabularna, w której koegzystują ze sobą najróżniejsze poetyki. Czerń i biel ścierają się tu z kolorem, a animacja z rejestracją; zmieniają się twarze i stroje, faktura obrazu, parametry techniczne i konwencje. Od pierwszych prób braci Lumière po *Avatara* (2009, J. Cameron) i od pornograficznego *Głębokiego gardła* (1972, G. Damiano) po bollywoodzkie *Om Shanti Om* (2007, F. Khan), ze wszystkim tym, co pomiędzy – Pálfi zbudował imponujący kolaż obejmujący całe bogactwo kina, z jego największymi gwiazdami, pamiętnymi scenami i ikonicznymi ujęciami, ale też z zapomnianymi perełkami, filmowymi śmieciami i niezbadanym marginesem. Nie pominął najbardziej bezwstydnej komercji ani niszowych odkryć, co jednak najważniejsze, autor kultowej już *Taxidermii* (2006) zachował wszystkie wyznaczniki decydujące o istocie kina fabularnego – ciągłość przyczynowo-skutkową, czasowo-przestrzenne uporządkowanie materiału fabularnego i teleologię opowiadania zogniskowaną na postaciach protagonistów o określonych celach i motywacjach.

Found footage, czyli Kuleszow i postmodernizm

„Postkinowy” charakter tego projektu realizuje się przynajmniej na kilku płaszczyznach. Jak pisał Chris Petit, jednym z wrażeń warunkujących współczesną wrażliwość audiowizualną jest przeświadczenie, że „żyjemy w epoce fragmentów, sampli, recyklingu”⁸. Nieprzypadkowo również Pálfi nazywa swój obraz „filmem z recyklingu” (ang. *recycled movie*) – tak przynajmniej głosi slogan widniejący na oficjalnej stronie internetowej produkcji⁹. Z łatwością przy tym można go wpisać w rozwijający się obecnie dynamicznie nurt filmów kompilacyjnych, takich jak *found footage* czy *mashup*, a także szersze pojęcia „kultury remiksu”, która zyskuje coraz silniejsze zainteresowanie kulturoznawców¹⁰. Warto też zwrócić uwagę, że w literaturze przedmiotu pojęcia *Recycled Images*, dla którego Paulina Haratyk proponuje polskie określenie „obrazy z odzysku”¹¹, oraz *found footage* często traktowane są tożsamo¹².

Oczywiście *found footage*, czyli wykorzystywanie istniejących wcześniej („odnalezionych”) materiałów filmowych w celu stworzenia nowych całości, nie jest zjawiskiem nowym. Najczęściej intencją twórców *found footage* jest nadanie innym lub wyeksponowanie już istniejących znaczeń wykorzystywanych frag-

8 Tamże, s. 63.

9 Dostępnej pod adresem www.finalcut-movie.com (20 lipca 2015).

10 *Remiks. Teorie i praktyki*, red. M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak, Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba, Kraków 2011.

11 P. Haratyk, *O niezwykłym uroku „obrazów z odzysku”*, „EKRANY” 3–4/2011, s. 73–77.

12 Zob. C.W. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Film*, Anthology Film Archives, New York 1993.

mentów poprzez osadzenie ich w odmiennym kontekście, a czasem także podanie stosownej obróbce. Ich historia sięga lat 20., kiedy to w Związku Radzieckim powstawały montażowe filmy Esfir Szub, a niektóre techniki *found footage*’owe stosowali twórcy awangardowi na Zachodzie Europy¹³, zaś za pierwszy „dojrzały” przykład tej nowej praktyki audiowizualnej najczęściej uznaje się *A Movie* Bruce’a Connera z 1958 roku. Jej prawdziwy rozkwit nastąpił jednak dopiero w obliczu współczesnej kultury remiksu, gdy epoka komputerów i internetu przyniosła powszechny dostęp do niezliczonych cyfrowych materiałów i narzędzi do ich obróbki. Okazało się wtedy, że nawet bez fachowego przygotowania i profesjonalnego sprzętu można stworzyć własny film kompilacyjny, realizując projekt, który w nawiązaniu, a także do pewnego stopnia w kontraście do polityki autorskiej lat 50. i 60., francuski filozof Jacques Rancière nazywa *politique de l’amateur* – „polityką amatorską”, w myśl której kino należy do każdego, niezależnie od wiedzy i wykształcenia¹⁴.

Zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami przełom cyfrowy, który okazał się nowym otwarciem dla oddolnych działań prosumenckich, stał się też gwoździem do trumny tradycyjnego modelu funkcjonowania kinowego medium. Być może właśnie dlatego tak często *found footage*’owe eksperymenty czyniły klasyczne kino przedmiotem swojej dekonstrukcji (a jednocześnie hołdu). Analizą środków, którymi posługiwało się Hollywood, stały się liczne filmy znanego niemieckiego duetu Matthias Müller i Christoph Girardet. W swoich pracach artyści eksplorują m.in. tematy reprezentacji w dziele filmowym (*Kristall*, 2006) czy status widza w tekście (*Play*, 2003), tworząc swoje kolaże z ujęć zaczerpniętych głównie z kina klasycznego¹⁵. Wyraźnie autotematyczny charakter miał też na przykład powstały jeszcze w przedcyfrowej erze znany film Christiana Marclaya *Telephones* (1995).

György Pálfi w *Ostatnim cięciu* idzie jednak krok dalej, tworząc prawdopodobnie pierwszy pełnometrażowy film fabularny nakręcony wyłącznie tą techniką. Węgierskiemu twórcy udało się tym samym wykroczyć poza poziom fanowskiego, YouTube’owego *mashupu* czy *found footage*’owego eksperymentu, a jednocześnie nie utracić ich krytycznego i autorefleksyjnego potencjału. Film ten przypomina przesyconą uwielbieniem dla srebrnego ekranu zabawę kinomana-erudyty, stworzoną dla podobnych jemu pasjonatów. Można ją potraktować jako olbrzymią zagadkę w odgadywanie kadrów (w nawiązaniu do zyskujących ostatnio na popularności grup internetowych, których członkowie przerzucają się nawzajem tego typu wyzwaniem) lub po prostu nostalgiczną eskapadę po przepastnym filmowym archiwum. Jego właściwym tematem jest więc wspomniana przez Petita pamięć kina, a cały utwór jawi się jako zapis zbiorowej

13 P. Arthur, *The Status of Found Footage*, „Spectator” 20/1999, s. 57.

14 J. Rancière, *The Gaps of Cinema*, „NECSUS” 1/2012, s. 4–13.

15 Zob. R. Hüser, *QWERTY Cinema: Christoph Girardet/Matthias Müller’s Phoenix Tapes*, [w:] *After the Avant-Garde: Contemporary German and Austrian Experimental Film*, red. R. Halle, R. Steingrover, Camden House, Rochester 2008, s. 245–268.

świadomości filmowego widza – album rodzinny bądź zbiór wspomnień po umarłym medium. Ten hymn ku czci X muzy jest też jednocześnie spełnieniem najśmielszych marzeń o filmowym postmodernizmie wraz z jego intertekstualnością – składa się on wszak wyłącznie z nawiązań.

Ostatnie cięcie stanowi zatem swoistą metonimię całej sztuki filmowej i to nie tylko dlatego, że zawiera wiele ikonicznych kadrów składających się na jej historię. Esencją kinowej opowieści ma być też jego fabuła – autor w wywiadach chętnie podkreśla, że stanowiące podstawę scenariusza melodramatyczne perypetie były wynikiem poszukiwania wspólnych elementów łączących większość analizowanych filmów. Schemat „chłopak spotyka dziewczynę” stanowi zatem najbardziej uniwersalną fabułę filmową, opowiadaną w kinie od początku istnienia tego medium. Teoretyczny potencjał dzieła Pálfiego sięga jeszcze dalej, ponieważ stawia pytania o konstruowanie przez widza ciągłości przestrzennej i czasowej w ramach diegezy, procesy zaangażowania emocjonalnego i rolę montażu¹⁶. Można aforystycznie stwierdzić, że *Ostatnie cięcie* stanowi nie tylko najdoskonalsze wcielenie filmowego postmodernizmu, ale też odległe echo radzieckiej szkoły montażu. Jawi się ono jako dokończony po niemal 100 latach eksperyment Lwa Kuleszowa, tyle że dokonany na znacznie większą skalę i przy użyciu bardziej złożonego materiału źródłowego.

Węgry 2012

Omawiając ten szczególny film trzeba jednak dodać, że oprócz typowych artystycznych czy kinofilskich pobudek Pálfiemu przyświecał także zupełnie inny zamiar. Od początku traktował on *Ostatnie cięcie* nie tyle jako wypowiedź teoretyczną, co polityczną. Jego dzieło zostało pomyślane jako swoisty protest przeciw restrykcjom, które dotknęły węgierską kinematografię pod rządami Viktora Orbána. Rządząca tam prawicowa partia Fidesz w 2011 roku zlikwidowała dotychczasowy system publicznych dotacji oparty na apolitycznym, kierowanym przez środowisko filmowe Publicznym Funduszu Filmowym (MMKA). Jego budżet został znacząco obcięty, a nowo utworzony urząd komisarza filmowego objął Andy Vajna. Ten znany producent, odnoszący wcześniej sukcesy komercyjne w Hollywood (m.in. dzięki filmom *Rambo* i *Terminator 3*) miał uzdrowić sytuację finansową węgierskiego kina. W efekcie, jako pełnomocnik rządu, podejmuje on samodzielnie decyzje w sprawie przyznawania środków na produkcję poszczególnych projektów. Pieniądze wędrują więc głównie do projektów o potencjale komercyjnym bądź tych, które mogą stać się elementem polityki kulturalnej Fideszu i jego tubą propagandową.

Panie, panowie: ostatnie cięcie ostentacyjnie sprzeciwia się takiej wizji węgierskiego kina, stanowiąc jej ironiczną alternatywę. Głosem sprzeciwu były już wyprodukowane przez lidera węgierskiego środowiska niezależnych twórców

¹⁶ Ten aspekt filmu wnikliwie analizuje Miklós Kiss; zob. M. Kiss, *Creativity Beyond Originality: György Pálfi's Final Cut as Narrative Supercut*, „Senses of Cinema”; <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/creativity-beyond-originality-gyorgy-palfis-final-cut-as-narrative-supercut> (20 lipca 2015).

i jednocześnie prezesa Węgierskiego Stowarzyszenia Filmowców, Bélé Tarra (w ramach protestu wobec sytuacji w kraju zamknął on nawet swoje budapesztańskie biuro i przeniósł się do Sarajewa, gdzie prowadzi własną szkołę filmową), nowelowe *Węgry 2011* (2012), w których zjadliwa etiuda Pálfigo błyszczała najjaśniej. Jego krótkometrażowy film przypominał czołówkę wysokobudżetowej superprodukcji, spuentowaną jednak informacją, że ze względu na brak dotacji reszta filmu nie powstała. Kiedy Pálfi na swój następny projekt uzyskał fundusze pokrywające zaledwie koszty postprodukcji, postanowił faktycznie ograniczyć się tylko do tego etapu prac nad filmem. Tak powstało *Panie i panowie: ostatnie cięcie*.

Geneza powstania pozwala może również precyzyjniej zrozumieć tytuł filmu. Pojawiający się w nim angielski zwrot *final cut* to nie tyle proponowane przez polskiego tłumacza „ostatnie cięcie”, co prawo do decydowania o ostatecznej wersji montażowej filmu. W nakreślonym powyżej kontekście politycznym może ono stanowić synonim artystycznej swobody, której brak tak dotkliwie odczuwają węgierscy artyści. Naturalnie możemy również szukać metaforycznych sposobów odczytania tytułu i potraktować frazę *final cut* nie jako ostatnie, ale ostateczne cięcie – summę wszystkiego, co w kinie najbardziej charakterystyczne i najpiękniejsze.

Kino z sieci

Ale *Ostatnie cięcie* to nie tylko przykład postkina jako wypowiedzi autotematycznej, podsumowującej i komentującej dokonania, możliwości bądź konwencje medium. Stanowi ono przykład „kina po kinie” również dlatego, że kino jako instytucja i jako fizyczny przybytek nie są mu już potrzebne, a wręcz zdają się być wobec niego opresyjne. Jego domem jest za to internet, wszak został on zmontowany przy użyciu nielegalnie udostępnianych materiałów pobranych za pośrednictwem protokołu bitTorrent. W napisach końcowych widnieje nawet podziękowanie dla udostępniającego takie treści portalu isoHunt. Na ironię zaskrawa fakt, że mniej więcej rok po oficjalnej premierze filmu Pálfigo serwis został zamknięty wyrokiem amerykańskiego sądu federalnego za naruszanie praw autorskich.

Ta uwaga otwiera kolejny ważny wątek stanowiący część „postkinowego” projektu Pálfigo – jego status prawny, a także związane z nim problemy promocji i dystrybucji. Wydaje się, że stanowi on dowód tego, jak w gwałtownie zmieniającym się krajobrazie medialnym pewne bezwładne kategorie szybko stają się nieaktualne. Węgier stworzył swój obraz bez wzięcia pod uwagę kwestii prawnych. Sytuacja jest jednak dość skomplikowana, gdyż prawa autorskie do poszczególnych fragmentów są w posiadaniu ponad stu różnych podmiotów, co uniemożliwia w zasadzie jakąkolwiek legalną dystrybucję filmu. Co jednak cie-

kawe, prawa do rozpowszechniania filmu kupiła ostatecznie francuska firma Wild Bunch – znany dystrybutor kina niezależnego i artystycznego. Choć stara się ona wyjaśnić kwestie prawne i zdobyć niezbędne zgody, wydaje się to mało realne.

Nie znaczy to jednak, że filmu nie da się obejrzeć. Wyświetlany jest on na przykład na nielicznych pokazach specjalnych, niejednokrotnie organizowanych nielegalnie i reklamowanych jako „pokazy niespodzianki” (film nie może wszak oficjalnie pojawić się w repertuarze) bądź też w obiegu festiwalowym, który rządzi się nieco innymi prawami. *Ostatnie cięcie*, mimo niejasnego statusu prawnego, pokazano aż na 68 światowych festiwalach (oficjalne pokazy zliczane na stronie filmu), począwszy od Cannes w 2012 roku, gdzie obraz miał nawet uroczystą premierę, a jego twórcy zostali przywitani na czerwonym dywanie.

Inną próbę ominięcia problemu praw autorskich podjął węgierski dystrybutor filmu, któremu udało się go nawet wydać w formacie DVD. Wybieg polegał na tym, że tamtejsze prawo pozwala na ominięcie niektórych restrykcji związanych z kwestią własności intelektualnych, jeśli publikowane materiały mają charakter edukacyjny. Firma HVD wydała więc książkę Balázsa Vargi, węgierskiego krytyka i filmoznawcy, opisującą i analizującą *Ostatnie cięcie*, a sam film, wedle opisu, jest darmowym do niej dodatkiem¹⁷. Pakiet ten jednocześnie ma rzekomo stanowić podręcznik dla wykładowców i studentów węgierskich szkół filmowych. W rzeczywistości to książka została napisana przez Vargę i ekipę filmu jako dodatek do płyty DVD umożliwiający jej rozpowszechnianie. Warto wspomnieć, że również na stronie internetowej projektu widnieje informacja – „film o celach edukacyjnych”.

Te próby pozwoliły *Ostatniemu cięciu* dotrzeć do świadomości nielicznych kinomanów, ale jego głównym sposobem funkcjonowania wśród widzów jest jednak obieg nieformalny, w którym dzieło Pálfiego jest rozpowszechniane przez internautów niczym literatura drugiego obiegu w krajach limitujących wolność słowa. Na jednym ze spotkań z widzami, po pokazie filmu, reżyser powiedział: „Ten film powstał z torrentów i do nich wróci”, zapowiadając własnoręczne umieszczenie go na odpowiednich stronach internetowych. Choć bowiem portal isoHunt i kilka jemu podobnych zostało w ostatnich latach zamkniętych, to wiele innych wciąż działa, tworząc swego rodzaju olbrzymie cyfrowe archiwum filmowe. Wszak dziś to internauci są prawdziwymi „szczurami kinoteki”, jak kiedyś pogardliwie nazywano przyszłych nowofalowców, tyle że owa kinoteka jest wirtualna. Tym samym *Ostatnie cięcie* dosłownie dotyczy kategorii kina po kinie jako dzieło, które na dobre opuściło budynek kina (czy raczej zostało z niego wygnane), co nie przeszkodziło mu w zdobyciu zaledwie kilku lat po premierze statusu kultowego.

17 B. Varga, G. Pálfi, *Hölgyeim és Uraim – Színház és Filmművészeti Egyetem Oktatási segédanyag*, L'Harmattan Kft., Budapest 2014.

POSTKINO. *PANIE, PANOWIE: OSTATNIE CIĘCIE* GYÖRGYA PÁLFIGO JAKO PRZYKŁAD KINA PO KINIE ◆ ◆ ◆

POSTCINEMA. "FINAL CUT: HÖLGYEIM ÉS URAIM".
GYÖRGY PÁLFI'S MOVIE AS A POST-CINEMA CINEMA

By using the post-cinema category proposed by Chris Petit, the author analyses the film by György Pálfi: "Final Cut: Hölgyeim és uraim". This innovative project constitutes an attempt to fuse the found footage techniques, with the contemporary feature films. As an effect, we are witnessing an auto-thematic and theoretical experiment which deals with the cinema's ability within the cause-and-effect continuity and involvement of the viewer. At the same time, the double-meaning of the legal status of the film questions the categories of the copyrights and the contemporary ways of distributing and producing the content.