

UNIwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny

Alicja Górski

**MODELE KRYTYKI FILMOWEJ
WOBEc PRZEMIAN
DYSKURSU KRYTYCZNOFILMOWEGO
W POLSCE**

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
dra hab. Piotra Sitarskiego, prof. UŁ

Tacie

Spis treści

Wstęp	3
Rozdział 1 Definiowanie i „stopniowanie” krytyki.....	14
1.1. Narodziny krytyki.....	14
1.1.1. Krytykować, krytyka, krytyk	14
1.1.2. Recenzować, recenzja, recenzent.....	19
1.1. Krytyk a recenzent okiem teoretyków	24
1.1.1. Piotr Zwierzchowski i Barbara Giza o piśmiennictwie filmowym.....	24
1.1.2. Socjolekt krytyczny Małgorzaty Hendrykowskiej i Marka Hendrykowskiego.....	26
1.1.3. Bogusława Skowronka tożsamość pojęć	27
1.1.4. Definicja własna	28
1.2. Krytyk a recenzent okiem środowiska krytycznego.....	30
1.3. Kiedy zaczęła się w Polsce krytyka filmowa?.....	43
Rozdział 2 Krytyk-pośrednik	70
2.1. Krytyk-pośrednik w relacji z widzem	72
2.2. Krytyk-pośrednik w relacji z twórcami	79
2.3. Krytyk-pośrednik w relacji z teoretykami	87
Rozdział 3 Krytyk-autor	91
3.1. Krytyk-autor jako osoba o specyficznym stylu wypowiedzi.....	91
3.2. Krytyk-autor jako reprezentant konkretnych postaw	96
3.3. Krytyk-autor jako autor totalny	99
Rozdział 4 Krytyk-narrator historii	102
4.1. Krytyk-narrator historii jako twórca kanonu	104
4.2. Krytyk-narrator historii jako typolog zjawisk	107

4.3. Krytyk-narrator historii a historyczne ograniczenia	110
Rozdział 5 Krytyk-edukator	135
5.1. Krytyk-edukator na usługach władzy	136
5.2. Krytyk-edukator jako nauczyciel języka filmowego	145
Rozdział 6 Krytyk-erudyta	149
Rozdział 7 Krytyk-widz	155
7.1. Krytyk-widz a Internet.....	155
7.1.1. „Prestiż papieru”	158
7.1.2. Rodzaje wypowiedzi krytycznofilmowych w sieci	165
7.1.3. Nietypowe formy aktywności krytyka-widza w sieci.....	178
7.2. Krytyk-widz a degradacja języka	180
Rozdział 8 Krytyk-marketingowiec	185
8.1. Krytyk-marketingowiec i publikowanie na zlecenie	186
8.2. Krytyk-marketingowiec a zasady promowania treści w sieci	188
Zakończenie „Złota era”, której nie było	193
Aneks	198
Bibliografia.....	206
Podmiotowa	206
Przedmiotowa	214

Wstęp

Niniejsza dysertacja wymagała ode mnie intensywnej kwerendy – odnajdowania często zapomnianych przez biblioteki czasopism, niespiesznego ich (z uwagi na stan) przeglądania i podążania drogami różnorodnych polemik między autorami. Niektóre drogi, po wielu godzinach tropienia, okazywały się prowadzić donikąd, inne wydawały się wręcz zbyt łatwe w porównaniu do owoców, które przynosiły. Bezdyskusyjną trudnością, wspólną dla wszystkich, było jednak fizyczne docieranie do źródeł. Najstarsze czasopisma bowiem leżały często zakopane tak głęboko, że nikt już nie potrafił ich odnaleźć. Niektóre figurowały w katalogach, ale ostatecznie okazywały się nieobecne w bibliotecznych magazynach.

Najprzykrejsze było bodaj odkrycie, że wiele z najstarszych czasopism znajdujących się w bibliotecznych zbiorach jest niekompletnych. Nie raz i nie dwa zdarzało się, że po długich poszukiwaniach udawało mi się wreszcie ustalić punkt zapalny jakiejś medialnej dyskusji, odszukać właściwy numer czasopisma dla jej publikacji, odnaleźć dane czasopismo i przekonać się, że jakiś amator fotosów ograbił z nich dany egzemplarz, nie zważając przy tym na wycięcie akurat ważnego dla mnie artykułu (i, przede wszystkim, na niszczenie materiałów historycznych).

Problematyczne okazało się również uporządkowanie zebranego materiału. W pierwszej wersji niniejsza dysertacja ułożona była chronologicznie i stanowiła bardziej opowieść o wycinku historii Polski i krytyki filmowej w jej kontekście. Kolejne modele krytyczne pojawiały się i znikwały wraz z osłabieniem lub wzrostem popularności w danym okresie. Wprowadzało to pewien chaos, a momentami wymuszało nadmierną redundancję. Wybrane ostatecznie rozwiązanie (rozdział pierwszy porządkuje pojęcia i podstawowe konteksty, a następujące po sobie rozdziały poświęcone są kolejnym modelom krytycznym) nie jest może idealne i wymagało odnoszenia się do przywoływanych w innych miejscach kontekstów (z różnym poziomem szczegółowości w zależności od tego, jak istotne dla danego modelu się wydawały), ale sprawia, że tekst jest ostatecznie dużo bardziej uporządkowany i czytelny. Przyjęta struktura pozwala go również czytać niemal na wrywki, bez znajomości rozdziałów poświęconych innym modelom krytycznym.

Znaczącym problemem był również nadmiar materiału i idące za tym przeświadczenie o traceniu szansy na wykorzystanie niektórych, niekiedy arcyciekawych tekstów w niniejszej dysertacji. Mogłabym uprawomocniać poczyniony podział na modele krytyczne zdecydowanie większą liczbą cytatów, jednak doprowadziłoby to do męczącej powtarzalności

i wrażenia nadmiaru odwołań oraz sprawiłoby, że lektura niniejszego tekstu nie byłaby równie płynna

Poza kwestiami badawczymi utrudnienie stanowiła sytuacja światowa. Studia doktorskie rozpoczęłam w 2016 roku, kiedy więc w 2020 roku świat musiał zmierzyć się z pandemią koronawirusa, znajdowałam się w najbardziej intensywnym okresie prac nad dysertacją. Specyficzna sytuacja nie pozostała bez wpływu na moje badania. Zamknięte biblioteki były tylko wierzchołkiem góry lodowej. Sytuacja ta zdecydowanie opóźniła ukończenie przeze mnie dysertacji, co przełożyło się też na konieczność ponownego jej zredagowania, wymuszając dodatkowe miesiące pracy.

Muszę również odnotować, że w 2016 roku istniało zdecydowanie mniej tekstów tematyzujących polską krytykę filmową i bliskie jej aspekty niż obecnie. Jednocześnie jednak wciąż nie pojawiło się opracowanie zbliżone do przyjętej przeze mnie perspektywy, tj. przekrojowe uporządkowanie dyskursu dotyczącego rozwoju krytyki filmowej w Polsce oraz wskazanie modeli uprawiania tejże krytyki. Obserwując rosnące zainteresowanie historią wypowiedzi krytycznofilmowych w Polsce, żywię nadzieję, iż niniejsza dysertacja będzie stanowiła dla tego tematu wartościowe uzupełnienie, a przeprowadzona przeze mnie kwerenda, której całościowe efekty załączyłam w formie aneksu z racji niewykorzystania cytatów każdego z odnalezionych tekstów, okaże się przydatna również dla innych badaczy zainteresowanych tą tematyką.

Opracowania znajdujące się aktualnie na rynku wydawniczym można zasadniczo podzielić na trzy grupy: poświęcone konkretnym postaciom ze świata krytyki filmowej, poświęcone analizom prasoznawczym oraz poświęcone analizie językoznawczej i definicjom pojęciowym.

Przykładem pierwszej grupy tekstów jest seria *Polscy Krytycy Filmowi*, ukazująca się nakładem Wydawnictwa Naukowego Scholar, pod redakcją Barbary Giza i Piotra Zwierzchowskiego. Pierwszy tom pojawił się w 2013 roku, a ostatni (na ten moment) w 2022 roku. Seria liczy aktualnie pięć tomów o następujących tytułach: *Konrad Eberhardt*¹, *Aleksander Jackiewicz*², *Krzysztof Mętrak*³, *Maria Kornatowska*⁴ oraz *Jerzy Płażewski*⁵. Każda z publikacji składa się z kilkunastu artykułów, stawiających w centrum

¹ Konrad Eberhardt, red. Barbara Giza, Piotr Zwierzchowski, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2013.

² Aleksander Jackiewicz, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2015.

³ Krzysztof Mętrak, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2019.

⁴ Maria Kornatowska, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2020.

⁵ Jerzy Płażewski, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2022.

zainteresowania badawczego tytułową postać tomu – nie są to więc typowe biografie ani nawet opracowania skoncentrowane wyłącznie na jakimś aspekcie krytycznofilmowym życia danej osobistości, lecz zawierają w sobie zróżnicowane perspektywy wynikające z zainteresowań autorów danego tomu. Jak deklarują twórcy cyklu, kolejne tomy dotyczyć będą innych ważnych dla polskiej krytyki filmowej postaci, m.in. Krzysztofa Teodora Toeplitza, Bolesława Michałka, Zygmunta Kałużyńskiego.

Oprócz serii *Polscy Krytycy Filmowi* na rynku wydawniczym ukazały się teksty w monografiach wieloautorskich oraz „niezrzeszone” publikacje poświęcone postaciom związanym ze światem krytyki filmowej, np. *Stefan Morawski o filmie i krytyce filmowej*⁶ Jakuba Zajdela czy *Stefanii Zahorskiej walka o treść*⁷ Danuty Karcz.

Drugą grupę tekstów, czyli te poświęcone analizom prasoznawczym, reprezentuje przede wszystkim Barbara Gierszewska z tomem *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku*⁸, ale należą do niej też pomniejsze artykuły publikowane w różnych monografiach i czasopismach. Często koncentrują się one na bardzo małym wycinku z historii prasy, np. analizują jeden konkretny tytuł, nierzadko ukazujący się jedynie w mniejszych polskich miastach, w wąskim zakresie czasowym. Przykładami mogą tu być: „*Nasz ekran i widz*”. *Recenzja filmowa na łamach czasopisma literacko-kulturalnego z okresu PRL na przykładzie lubelskiej Kameny*⁹ Moniki Bator, *Film a polaryzacja polityczna prasy w Polsce w latach trzydziestych*¹⁰ Danuty Stambórskiej, *Ekran i scena (1919–1932)*¹¹ Barbary Gierszewskiej czy *Prasa filmowa o filmie polskim w latach trzydziestych*¹² Witolda Witczaka.

W ostatniej, trzeciej grupie, poświęconej analizie językoznawczej i definicjom pojęciowym dotyczącym krytyki, mieszczą się publikacje: *Wartościowanie w recenzjach publicystycznych*¹³ oraz *Krytyk i/a recenzent – znaczenie pojęć w słowniku i w tekście*¹⁴ Marii Krauz oraz *Recenzja jako forma podwójnego dialogu*¹⁵ Ewy Kozłowskiej.

⁶ Jakub Zajdel, *Stefan Morawski o filmie i krytyce filmowej*, „Przegląd kulturoznawczy”, nr 3 (2021), s. 599-621.

⁷ Danuta Karcz, *Stefanii Zahorskiej walka o treść*, „Kwartalnik filmowy”, nr 1-2 (1962), s. 182-184.

⁸ Barbara Gierszewska, *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Jana Kochanowskiego, Kielce 1995.

⁹ Monika Bator, „*Nasz ekran i widz*”. *Recenzja filmowa na łamach czasopisma literacko-kulturalnego z okresu PRL na przykładzie lubelskiej „Kameny”*, [w:] *Z problematyki badań literaturoznawczych*, red. M. Krzysztofik, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 2019, s. 11-33.

¹⁰ Danuta Stambórska, *Film a polaryzacja polityczna prasy w Polsce w latach trzydziestych*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 1-2 (1962), s. 133-143.

¹¹ Barbara Gierszewska, „*Ekran i scena*” (1919-1932), „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 32/4 (1993), s. 71-85.

¹² Marek Halberda, *Prasa filmowa o filmie polskim w latach trzydziestych*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej”, nr 28/4 (1989), s. 23-32.

¹³ Maria Krauz, *Wartościowanie w recenzjach publicystycznych*, [w:] *Styl a semantyka*, red. I. Szczepankowska, Białystok 2008, s. 250-264.

Wiele interesujących treści na temat krytyki filmowej w Polsce można oczywiście znaleźć również w monografiach, które nie wpisują się w powyższy podział. Warto tutaj zwrócić uwagę przede wszystkim na serię *Studia z teorii filmu i telewizji* złożoną z aż trzynastu tomów, z których szczególnie wartościowe dla badań nad krytyką filmową wydają się trzy: *Polska myśl filmowa do roku 1939*¹⁶ Jadwigi Bocheńskiej, *Z badań nad początkami filmologii*¹⁷ Zbigniewa Czeczota-Gawraka oraz *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*¹⁸. Sporo miejsca krytyce filmowej poświęcono także w serii *Kino Polskie Wczoraj i Dziś*, która składa się z kolei z jedenastu tomów (redaktorem przeważającej części z nich jest przywoływany już Piotr Zwierzchowski), wśród których na szczególną uwagę zasługuje ten zatytułowany *Polskie piśmiennictwo filmowe*¹⁹.

Poza wyżej wymienionymi zwrócić należy również uwagę na antologie tekstów wybranych postaci ze świata krytyki filmowej, ułatwiające prowadzenie podobnych badań, jak np. *Krzysztof Mętrak. Krytyka – twórczość przekłeta*²⁰, do której wyboru tekstów dokonał Lech Budrecki; *Ćwiczenia z anatomii kina*²¹ Bolesława Michałka; *Krytycy i sztuka*²² Mieczysława Porębskiego; *Więcej niż kino*²³ Bożeny Janickiej; Antoni Słonimski. *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917–1976*²⁴ z wyborem, wstępem i opracowaniem dokonany przez Małgorzatę i Marka Hendrykowskich.

Ponadto opracowania dotyczące historii polskiej krytyki filmowej w formie pomniejszych analiz (pomniejszych zarówno w rozumieniu objętościowym, jak i przedziału czasowego istnienia krytyki filmowej) znaleźć można w książkach poświęconych ogólnie historii filmu (*Historia filmu polskiego, Tom V: 1962–1967*²⁵), kulturze w PRL-u, a także zjawiskom powiązanym ze światem krytycznym, np. Stowarzyszeniu Miłośników Filmu

¹⁴ Tejże, *Krytyk i/a recenzent – znaczenie pojęć w słowniku i w tekście*, „SŁOWO. Studia językoznawcze”, 12/2021, s. 86-98.

¹⁵ Ewa Kozłowska, *Recenzja jako forma podwójnego dialogu*, [w:] *Praktyczna stylistyka nie tylko dla polonistów*, red. E. Bańkowska, A. Mikołajczuk, Warszawa 2003, s. 287-318.

¹⁶ Jadwiga Bocheńska, *Polska myśl filmowa do roku 1939*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974.

¹⁷ Zbigniew Czeczot-Gawrak, *Z badań nad początkami filmologii*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975.

¹⁸ *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*, red. A. Kumor, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.

¹⁹ *Polskie piśmiennictwo filmowe*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013.

²⁰ Krzysztof Mętrak, *Krytyka – twórczość przekłeta*, Wydawnictwo Przedświt, Warszawa 1995.

²¹ Bolesław Michałek, *Ćwiczenia z anatomii kina*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.

²² Mieczysław Porębski, *Krytycy i sztuka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004

²³ Bożena Janicka, *Więcej niż kino*, Fundacja dla Kina, Kraków 2016.

²⁴ Antoni Słonimski. *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917-1976*, red. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, Warszawa 2007.

²⁵ *Historia filmu polskiego, Tom V: 1962-1967*, red. R. Marszałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.

Artystycznego „Start” (*Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „START” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX wieku*²⁶), szkole polskiej (*Polska szkoła filmowa*²⁷) czy kinu moralnego niepokoju (*Kino Moralnego Niepokoju*²⁸).

Dodam jeszcze, że w okresie trwania studiów doktoranckich ja również dołożyłam swoją cegiełkę do badań nad krytyką filmową, a nawet szerzej – nad krytyką kultury w ogóle. W 2018 roku współorganizowałam konferencję *Śmierć krytyka – kultura uczestnictwa a przemiany krytyki XX i XXI wieku*²⁹, której pokłosiem jest współredagowana przeze mnie monografia o tym samym tytule.

Przez kolejne dekady kształtowania się krytyki filmowej podejmowano liczne próby usystematyzowania relacji jej przedstawicieli względem środowiska filmowego oraz jej odbiorców, a także względem realizowanej przez krytyków misji. Czasami czyniono to wprost, innym razem gdzieś między wierszami – w tekstach krytycznych, wywiadach, wypowiedziach okolicznościowych. Zdarzały się zarówno typologie, którym poświęcano całe artykuły, jak i takie podziały, których sens kształtował się w formie jednego zdania. O tym, co krytyk robić powinien, o kim i w jaki sposób myśleć podczas oddawania się swojej działalności, jakich słów używać i co oglądać, pisano wiele w zasadzie od samego początku kinematografii. Niektóre z idei zweryfikował czas, inne dyskutowano dawniej i te kwestie podnosi się aż do dzisiaj; niektóre pomysły zmieniły się może w szczegółach, ale w swoich podstawach pozostały niezmienione nawet przez sto lat.

Już w latach 50. XX wieku – w czasie przez wielu wskazywanym za narodziny pełnoprawnej krytyki w Polsce, o czym szczegółowiej piszę w dalszej części dysertacji – Stefan Morawski wyróżnił cztery postawy krytyków filmowych³⁰:

- nastawionych na sam utwór filmowy (jego budowę treściową i formalną);
- nastawionych na społeczną funkcję i społeczne znaczenie filmu;
- nastawionych na konfrontację wątków z filmu z literaturą lub plastyką;

²⁶ Łukasz Biskupski, *Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „START” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX wieku*, Wydawnictwo Przypis, Łódź 2017.

²⁷ Marek Hendrykowski, *Polska szkoła filmowa*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2018.

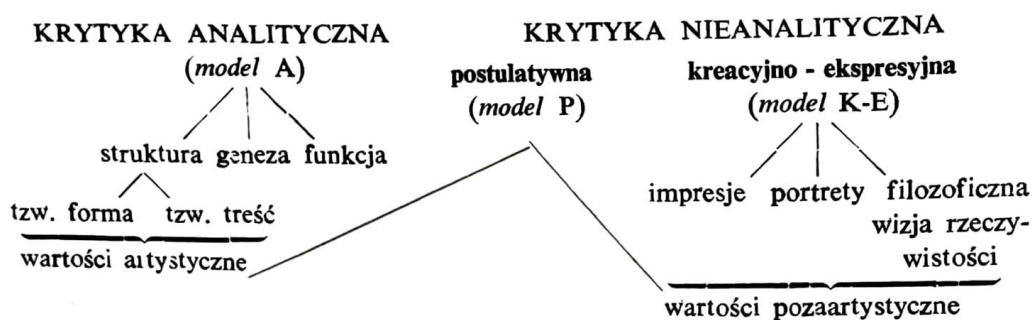
²⁸ Dobrochna Dabert, *Kino Moralnego Niepokoju*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2003.

²⁹ *Śmierć krytyka – kultura uczestnictwa a przemiany krytyki XX i XXI wieku*, red. A. Górską, E. Janiak, K. Jędrasiak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.

³⁰ Stefan Morawski, *Zaledwie zarys konturów*, „Film” nr 21 (1958), s. 10.

- nastawionych na filozoficzno-moralne rozważanie, sprowokowane przez dany film.

Przy Morawskim warto zatrzymać się dłużej, bo o krytyce i jej powinnościach pisał naprawdę sporo³¹. Co więcej, dokonywał w swoich tekstach różnorodnych podziałów krytyki filmowej. Najdokładniej swoje metakrytyczne spostrzeżenia wyraził w tekście zatytułowanym *U podstaw krytyki filmowej* z 1963 roku³², w którym rozrysował nawet wykres obrazujący jego przemyślenia:



Morawski poświęcił kilkanaście stron, by dokładnie wyjaśnić powyższą strukturę, ale w skrócie można byłoby ją streścić następująco: istnieją dwa typy krytyki – analityczna (dążąca do zbudowania interpretacji dzieła na podstawie szeroko rozumianych naukowych wyznaczników; skupiająca się na misji eksplikacyjnej, czyli opisie, wyjaśnieniu i ocenie fenomenu artystycznego; adresowana do odbiorcy masowego) oraz nieanalityczna, która dzieli się dodatkowo na postulatywną (bazuje na jakimś kodeksie etycznym, określonej hierarchii wartości wytworzonej przez krytyka, która jest wypadkową wartości strukturalnych i filozoficznych, a więc tak naprawdę modelu analitycznego i nieanalitycznego³³) oraz kreacyjno-ekspresyjną (dla której dzieło jest pretekstem do twórczości własnej, wyrażenia stosunku do rzeczywistości poprzez dzieło; nie posiada konkretnego adresata). W ramach powyższych modeli funkcjonują jeszcze inne podziały tematyczne. Warto dodać, że Morawski nie kończy swojego modelu na zbudowaniu struktury, ale stosuje jej wyznaczniki do konkretnych krytyków, np. Jackiewicza przyporządkowuje do modeli A oraz K-E,

³¹ Jest autorem m.in. takich artykułów, jak: *Zaledwie zarys konturów, O krytyce filmowej w piśmie codziennym, Uwagi o krytyce filmowej*. Zob. Stefan Morawski, *Zaledwie zarys...*; Idem, *O krytyce filmowej w piśmie codziennym*, „Przegląd Kulturalny” nr 13 (1953); Idem, *Uwagi o krytyce filmowej*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 3–4 (1951), s. 3-14.

³² Stefan Morawski, *U podstaw krytyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 1–2 (1963), s. 3-29.

³³ Dlaczego Morawski nie rozrysował tego szkicu inaczej, tworząc po prostu trzech kategorii? „Przyznaję, że możliwy jest taki trychotomiczny podział zamiast dychotomicznego. Zdecydowałem się jednak na ten drugi, ponieważ krytyka postulatywna jest w pewnym sensie również charakteru ekspresyjnego” Zob. Tamże, s. 18.

Kałużyńskiego uznaje za przedstawiciela zarówno modelu A, P, jak i K-E; a Płazewskiego określa zwolennikiem modelu A.

Podobnie rozbudowaną typologię funkcjonowania i roli krytyki zaproponował Mieczysław Porębski (jego podział dotyczy szeroko pojętej krytyki artystycznej, niemniej Porębski nie tylko bacznie śledził kino oraz nauki filmowe i wypowiadał się na ich temat, lecz także był wielokrotnie – także podczas dyskusji dotyczących stanu i istoty krytyki filmowej – przywoływany i cytowany³⁴). Według teoretyka³⁵ istnieje aż dziewięć postaw/ról krytyka, które zgrupowane są w trzech kategoriach rozgałęziających się na kolejne subkategorie niczym drzewo:

1. **Funkcja „widzieć”** – „Krytyk powinien widzieć wszystko: już widziane i nigdy jeszcze nie widziane. Ma widzieć nigdy jeszcze nie widziane w tym, co już widziane, i na odwrót – już widziane w tym, co jeszcze nie widziane”.
- **Funkcja „sprawiać by widziano” lub „pokazywać”** – „Sprawiać, żeby widziano, to znaczy wybierać, to narzucać swój wybór, to go bronić”. Porębski sugeruje tutaj, że istnieją w tej materii dwie strategie postępowania: strategia pewności („Strategia pewności polega na tym, by pokazywać to tylko, co cały świat już widział i docenił”) oraz strategia ryzyka („[...] pokazywać coś, czego nikt nie widział, a to nie jest łatwe; albo coś już widzianego, lecz w swoim czasie nie docenionego i potem zapomnianego”). Dopuszcza również możliwość uciekania się do wariantu mieszanego tychże strategii.
 - **Funkcja „sprawiać, by sprawiano, że się widzi”** – „Publiczność się tu nie liczy. Jeden widz, jeden słuchacz, jeden czytelnik nam wystarcza, ale niech to będzie taki, który zrozumie nasz wybór, który zdecyduje się go podtrzymać lub zwalczać, pójść za nim lub przeciwstawić mu swój własny. Każdy w końcu może wieszać obrazy, mówić o nich, może o nich pisać. Robią to artyści, robią marszandzi, czasem i kolekcjonerzy. Lecz sami krytycy robią to dlatego, żeby w następstwie ich krytykowano, żeby gra nie skończyła się z dnia na dzień. Nasza metoda, ta właśnie Metoda, jest to metoda ustawicznego prowokowania, prowokowania po to, żeby obudzić powołanie – powołanie krytyka”.

³⁴ Zob. Zofia Woźnicka, *Krytyk współtworzy dzieło*, „Kino”, nr 7 (1976), s. 25-29.

³⁵ Mieczysław Porębski, *Krytycy...*, s. 15-25.

2. **Funkcja „słyszeć”** – „Krytykowi nie wystarcza oko. Ucho również jest niezbędne. Są nawet krytycy, którzy mają tylko ucho i nieźle sobie z tym radzą”.

- **Funkcja „sprawiać, by słuchano” lub „mówić”** – Porębski proponuje podjęcie działań w tej materii na zasadzie krytyki działań aktualnych. Sugeruje, że powinnością krytyka jest nie tylko mówić, ale też znajdować miejsce do tego mówienia; stwarzać warunki do słuchania. Zwraca również uwagę na właściwą formę wypowiedzi, która wydaje się – uwikłana w specyficzne sytuacje komunikacyjne, jak występy w roli jury czy dyskusje przy okrągłych stołach – sztuczna i oficjalna.

- **Funkcja „sprawiać, by sprawiano, że się słucha”** – pozostaje tożsama z pozostałymi funkcjami trzeciego stopnia, a więc i cytatem zawartym przy funkcji „sprawiać, by sprawiano, że się widzi”.

3. **Funkcja „czytać”** – opisując ten aspekt struktury krytyki, Porębski wyraża obawy, że czytanie przeżywa kryzys, gdyż dokonuje się tego aktu pobieżnie, często tylko przyswajając konkluzje. Brakuje też autorytetów, które sprawiałyby, że ktoś czułby się zobligowany do ich czytania. Ponadto zainteresowanie lekturami omija czytanie siebie nawzajem.

- **Funkcja „sprawiać, by czytano” lub „pisać”** – Porębski sugeruje, że pisze się dużo, być może zbyt dużo, a pisanie zbyt dużo to niemal jak niepisanie. Zwraca też uwagę, że odbiorcy nastawieni są nie na autorów, lecz na miejsca, w których publikują. Przyzwyczajają się do okładek czy wydawanych serii, uznając autorów za kwestię drugorzędną, co przekłada się na wąłość pozycji krytyków – wystarczy odebrać im miejsce publikacji, by przepadli.

- **Funkcja „sprawiać, by sprawiano, że się czyta”** – adekwatnie do wcześniejszych podpunktów tego stopnia.

Swoje warunki dla „dobrej roboty krytycznej” oraz „warunki dobrej wiary” wymienił także Andrzej Ochalski³⁶, stwierdzając, że krytyk:

1. „musi lubić kino” – opisywana przez Ochalskiego miłość do kina nie jest podobno wśród krytyków tak powszechna, jak mogłoby się wydawać, co autor wie rzekomo z pierwszej ręki. Miłość ta powinna być jednak wyważona, znajdować się gdzieś pomiędzy życzliwą sympatią a nerwicą;

³⁶ Andrzej Ochalski, *Krytyk którego nie ma*, „Film na Świecie. Miesięcznik Polskiej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych”, nr 278 (1981), s. 87-90.

2. „powinien pojmować co nieco z tego co się dzieje na ekranie” – w tym przypadku Ochalski zarzuca krytykom, że wielu z nich nie rozumie fabuły filmu co bardziej skomplikowanych produkcji. Jednocześnie przypisuje zdolność pojmowania tychże bardziej skomplikowanych fabuł do wrodzonej ludzkiej inteligencji lub wrażliwości;
3. „swobodnie włada językiem ojczystym” – w tym punkcie autor nie koncentruje się wbrew pozorom na znajomości zasad pisowni w języku polskim, lecz na zdolności tworzenia tekstów jednocześnie pięknych i prostych (krytykuje zarówno wypowiedzi zbyt kwieciste i wyszukane, jak i nazbyt użytkowe i informacyjne);
4. „musi znać się nie tylko na kinie, interesować się nie tylko filmem” – by poprawnie odbierać rzeczywistość filmową, krytyk powinien bacznie śledzić tę, która go otacza, interesując się nie tylko kinem, ale też kulturą i sztuką – malarstwem, literaturą czy muzyką. W przeciwnym razie nigdy nie osiągnie pełni potencjału.
5. „wierzyć, że »świat«, »życie«, nie są czymś gotowym, lecz stanowią wyzwanie i zadanie dla naszego intelektu i charakteru” – Ochalski podkreśla, że trzeba zachować w sobie wiarę, iż słowa i obrazy mają w sobie zdolność oddziaływania na rzeczywistość. Ponadto istotne jest wyłuskiwanie prawdy lub fałszu, jaki film niesie.
6. „Drugi warunek dobrej krytycznej wiary – tolerancja. Rozumiana tak, jak w maksymie Woltera: twoje poglądy są mi nienawistne, ale zrobię wszystko, abyś mógł je głosić. Bez tego zamiast kultury otrzymujemy dyktaturę”.
7. „Trzeci warunek – spolegliwe opiekuństwo” – kryje się pod nim konieczność rozważania, czy podejmowana krytyka nie wpłynie hamująco na rozwój jakiegoś talentu, nie zablokuje czyjegoś rozwoju.
8. „Na koniec – poza kategoriami – fraza Apollinaire’a z wiersza *Przed kinem*: »Mój Boże trzeba także odrobinę smaku...«”.

W latach 80. swoje dywagacje na podobny temat przedstawiał również Tomasz Miłkowski³⁷, który uważał, że głównym celem krytyki jest pośrednictwo i partnerstwo w dialogu ze sztuką, a by go wypełnić, krytyka powinna:

- informować o tym, co się dzieje, rejestrować fakty;

³⁷ Tomasz Miłkowski, *Krytyka użyteczna i zużyta*, „Ekran”, nr 10 (1981), s. 3

- wartościować w sposób udokumentowany zjawiska literatury i sztuki, ujawniając wyznawane kryteria, wystrzegając się jak ognia „sprawiedliwości” (czytaj: eklektyzmu);
- porządkować przedpole twórczości, to jest wskazywać twórcom na podupadłe rejony twórczości artystycznej, walcząc zarazem o odrobinę gustu i smaku;
- sama się kształcić, poszukując sprawniejszych narzędzi analizy, nie tracąc z pola widzenia elementarnej zasady czytelności;
- zachować dwoistość optyki, występując zarówno w imieniu publiczności, jak i w imieniu sztuki.

Jedną z bardziej znamienitych wypowiedzi na ten temat, choć przy tym tekstem żartobliwym, jest artykuł Krzysztofa Mętraka *Krytyk jako trener*³⁸, w którym autor dokonuje – zgodnie z tytułem tekstu – swoistej typologii krytyków (pisze o krytykach literackich, niemniej z racji wielości zainteresowań Mętraka oraz przywoływania niniejszej typologii wyłącznie w celu ukazania pewnej strategii porządkującej, pozwalam ją sobie tutaj przytoczyć). W tekście pojawiają się takie postaci, jak:

- **krytyk-wyznawca** – „ustawia się on sam wobec pisarza w stosunku podległości wynikającej z wysoce emocjonalnego, niekiedy wręcz fanatycznego traktowania dzieła”, „przeżywa stany zauroczenia, fascynacji, nieomal uczniowskiej miłości do literatury”, „autor bywa dla niego czymś w rodzaju maga czy guru, oświecacza nowych przestrzeni mądrości”, „niewzruszenie wierzy w autorytet pisarza”;
- **krytyk-partner** – „próbuję on być przyjacielem pisarza i współtowarzyszyć mu w jego wysiłkach”, „wskazując na błędy jest tolerancyjny, bo wie, że zjadliwość zlikwidowałaby sam stosunek partnerstwa”, „chce przede wszystkim zrozumieć dzieło i autora”, „wierzy w sztukę, choć niekoniecznie szuka w niej prawd objawionych”, „nawet wykrywając fałsz ma do niego [autora] stosunek pełen wyrozumiałej czułości”;
- **krytyk-pogromca** – „patrzy z góry na usiłowania pisarza i jego ustawia wobec siebie w relacji podległości”, „wyznacza cele i żąda spełnień”, „ich oczekiwania zatrącają niekiedy o zwyczajną uzurpację”, „według nich to pisarz czegoś nie spełnia, nie dostrzega, nie dorasta”, „wydaje mu się, iż dysponuje miarami, które pozwalają mu na formułowanie pod adresem pisarza wskazań, postulatów, zaleceń”

³⁸ Krzysztof Mętrak, *Krytyk jako trener* [w:] Idem, *Krytyka – twórczość przeklęta*, Warszawa 1995, s. 24-26.

- **krytyk-trener** – po trosze każdy z wymienionych wcześniej typów, „musi być po trosze wyznawcą (wierzyć w swoich wybrańców), po trosze partnerem (chwalącym, ale i wytykającym błędy), po trosze pogromcą (egzekwującym wykonanie własnych zaleceń”, „stawia przed swoimi wybrańcami pewne zadania, programuje im pewien harmonogram ćwiczeń i egzekwuje ich wykonanie”, „na barkach swoich zawodników pragnie przejść do literatury i historii”, „z miłośnika swojej dziedziny przeobraża się w miłośnika swoich zasad i swoich ludzi”.

Na potrzeby niniejszej dysertacji ze zgromadzonych materiałów badawczych wyodrębniłam teksty o krytyce filmowej, których autorami są osoby zawodowo związane ze środowiskiem filmowym, a przede wszystkim praktykujący krytycy filmowi, którzy postanowili wypowiedzieć się na temat przedmiotu swojej działalności oraz jego misji. Wielu z nich dokonywało podobnej do Mętraka typologii lub arbitralnie dopisywało krytykowi jakiś przydomek na wzór Mętrakowskiego trenera czy wyznawcy. Liczna grupa piszących o krytyce krytyków tworzyła też swoiste definicje opisowe, z których wyłaniały się modele wręcz gotowe do wpisania w ramy podobnego ustrukturyzowania. Na podstawie tego materiału stworzyłam uogólnioną typologię krytyków, podsumowującą najważniejsze wyróżniki ich postaw.

Chciałabym tutaj podkreślić, że zaproponowana typologia nie jest ścisła, a cała dysertacja ma charakter teoretyczny. Moja praca nie jest analizą ani historią polskiej krytyki filmowej, lecz próbą przedstawienia pewnych modeli tak, jak były one uświadamiane. Można by tę umowną listę rozszerzać o nowe propozycje, a i te zaproponowane definicje postaw przenikają się i wchodzą w różnorodne konfiguracje – nie raz i nie dwa wyda się więc z pewnością czytelnikowi, że dany cytat z powodzeniem mógłby się znaleźć w innym miejscu tego opracowania.

Celem zawartej w niniejszej dysertacji typologii jest uporządkowanie przymiotów przypisywanych zawodowi krytyka filmowego oraz zwrócenie uwagi na to, że pomimo upływu czasu i intensywnych przemian świata wiele podnoszonych wartości pozostało w mocy. W swojej pracy stawiam więc tezę, a właściwie dwie tezy – być może obie nieco kontrowersyjne – że: a) modele krytyczne są zjawiskiem stałym; b) tzw. złota era krytyki nigdy nie istniała. Wydaje się bowiem, że o ile wybrane modele krytyczne mogą różnić się od siebie w szczegółach, na co wpływały chociażby konkretne warunki polityczne w Polsce, o tyle podstawowa ich funkcja pozostaje niezmienna (nauczyciel w PRL-u i nauczyciel dzisiaj pełnią przecież tę samą funkcję, jedynie wykładają inne prawdy).

Rozdział 1

Definiowanie i „stopniowanie” krytyki

Z krytykami (niezależnie od ich kręgów zainteresowań) jest trochę jak z pisarzami. Spora część twórców, nawet tych znanych i uznanych, z dystansem podchodzi do określania siebie tym mianem. Wykręcają się więc i wiją, uchylają się przed słowem „pisarz” – zbyt jeszcze dla nich nobilitującym, jakby z innego świata. Młody adept krytyki filmowej, który w głowie wciąż ma jeszcze romantyczne przekonania o misji i akcie tworzenia, jakim jest dla niego pisanie tekstów krytycznych, z nieśmiałością woli opowiadać o wdrażaniu się, czy pisaniu „czegoś tam o filmie” („»Pisanie o filmie« – bo tak nazywam naszą profesję, w zabobonny sposób unikając słowa »krytyka« (ciekawe, nie ja jeden to robię) (...)”¹). We współczesnym dyskursie coraz powszechniejsze staje się też odróżnianie krytyków od recenzentów, chociaż najczęściej intuicyjne i niesystematyczne. Bywa, że w obrębie jednego tekstu autor dokonuje rozróżnienia tych dwóch typów zawodów/aktywności, by później i tak stosować je wymiennie.

Na początku swojej dysertacji chciałabym więc prześledzić, jak zmieniały się tendencje w tym zakresie i zbudować odpowiednie definicje dla obu tych terminów – „krytyki” oraz „recenzji”.

1.1. Narodziny krytyki

Kiedy nie zna się znaczenia jakiegoś terminu lub ma się wrażenie jego rozmycia znaczeniowego, pierwszym pomysłem na rozwiązanie tego problemu bywa sięgnięcie do słownika. Słownik stanowi bowiem odbicie codziennego ludzkiego języka, a zawarte w nim definicje są tak obiektywne, jak to tylko możliwe. Badania zaczęłam od najstarszego polskojęzycznego słownika Samuela Bogusława Lindego. Ostatnie definicje, które przytaczam, pochodzą z wydanego w 2018 roku słownika pod redakcją Stanisława Dubisza.

1.1.1. Krytkować, krytyka, krytyk

¹ Tadeusz Sobolewski, *Pisanie o filmie*, „Kino”, nr 2 (1996), s. 4.

Korzenie krytyki sięgają antyku. Jak podaje Maria Krauz, termin ten pojawia się już u Platona w formie (gr.) *kritikḗ*, co oznacza „sztukę rozróżniania”². *Wielki słownik języka polskiego* (który wskazuje jako pochodzenie słowa „krytyka” właśnie „*kritikḗ*”) definiuje rzecz podobnie, jednak podkreślając aspekt procesualności i upływu czasu, jako „sztukę myślenia, rozstrzygania”³. Warto przyjrzeć się też wyrazom pochodnym od *kritikḗ*. *Kritikós* tłumaczone jest bowiem jako „umiejący rozróżniać, sędziowski”⁴. Na tej podstawie należałoby stwierdzić, że krytyk powinien być kimś, kto umie odróżniać (dobre od złego, sztukę od niesztuki, prawdę od kłamstwa itp.) i robi to sprawiedliwie, na wzór obiektywnego arbitra. Przez setki lat jednak definicja krytyki ulegała wielu różnym przeobrażeniom, subtelnie, acz znacząco przemieniając swe pierwotne znaczenie – od sprawiedliwego osądu, przez formę nagany i synonim recenzji, aż do niemalże odmiennej od recenzowania aktywności.

Już w pierwszym jednojęzycznym słowniku języka polskiego, czyli w *Słowniku języka polskiego* Samuela Bogusława Lindego wydanym w sześciu tomach w latach 1807–1814, pojawiają się definicje słów:

krytykować – „roztrząsać wartość cudzą i stanowić o niej, czy to słusznie czy niesłusznie”,

krytyka – „powinna być uważnym i roztropnym roztrząsaniem pism i dzieł różnych, przez które rozum oświecony sprawiedliwe o nich daje zdanie”,

krytyk – „roztrząsacz cudzej wartości, osobliwie pism cudzych”⁵.

W słowniku Lindego nie pojawia się pojęcie recenzji ani żadnego jej derywatu. Nie ma również rozróżnienia – jak będzie można zauważyć to w niektórych z późniejszych słowników – na krytyka i krytykanta. Hasła związane z krytyką zarezerwowane są jedynie dla sądzenia o wartości rzeczy, ludzkich wytworów lub samych ludzi. Pojawia się też wzmianka o „oświeconym rozumie”, a więc pewnych predyspozycjach intelektualnych – czy wrodzonej inteligencji, czy wiedzy nabytej/osiąganej po określonym czasie, czy wynikających z pewnej otwartości na nabywanie doświadczeń, trudno stwierdzić – potrzebnych do wydania podobnych sądów.

² Maria Krauz, *Krytyka, wartościowanie, ocena – granice recenzji publicystycznej*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 5: *Gatunek a granice*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005, s. 292.

³ *Wielki słownik języka polskiego*, https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=36679&id_znaczenia=4506513&l=13&ind=0 [dostęp: 11.12.2019].

⁴ A. Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t.1, Warszawa 2000, s.832.

⁵ S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t.1, Warszawa 1808, s.1152.

Nieco ponad pięćdziesiąt lat później, w *Słowniku języka polskiego* wydanym w latach 60. XIX wieku, przeczytać można:

krytykować – „1. roztrząsać wartość osoby, lub dzieła; 2. uważać ze złej tylko strony”,

krytyka – „roztrząsanie i ocenianie pism, ocena”,

krytyk – „1. recenzent, oceniciele, rozbieracz pism; który roztrząsa wartość cudzych pism; 2. uważający rzecz ze złej strony, w celu naganienia”⁶.

W tym przypadku redaktorzy dostrzegli już nie tylko dualny charakter czasownika *krytykować* oraz zbudowanej z jego derywatu nazwy osobowej subiekta czynności *krytyk*, ale też wspomnieli nieobecne wcześniej hasło *recenzent*. Występuje ono również w słowniku jako pojęcie oddzielne.

Kolejny chronologicznie *Słownik języka polskiego*, jeden z pierwszych opublikowanych w wieku XX, daje podobne definicje, potęgując jeszcze pejoratywny charakter *krytykowania* (odnotowuje semantyczne przesunięcia w użyciu tego słowa, które zaczyna być dopuszczane nie tylko w rozumieniu oceny lub badania, ale także pejoratywnie – z uwzględnieniem intencjonalności – jako synonim nagany, wyszydzania, a nawet wyśmiewania):

krytykować – „1. oceniać, badać, roztrząsać, zastanawiać się nad wartością osoby [albo] dzieła 2. widzieć wszystko ze złej strony, ganić, wyszydzać, wyśmiewać”,

krytyka – „1. a. oddzielenie części wartościowych od bezwartościowych, dobrych od złych, prawdy od fałszu [albo] błędu; wyświeślenie wartości czegoś przez zastosowanie jakichkolwiek probierzy; ocena: krytyka naukowa, filozoficzna, faktyczna albo materialna, logiczna [albo] formalna. Krytyka przedmiotowa [albo] subiektywna. (...) c. zdolność do oceny wartości rzeczy (...). d. pismo poświęcone roztrząsaniu [albo] ocenie wartości czegośkolwiekby; dział piśmiennictwa tegoż rodzaju. 2. Ocenianie czego [albo] kogo ze złej strony”,

krytyk – „1. ten, co krytykuje; autor krytyki, recenzent. 2. ten, co gani”⁷.

⁶ A. Zdanowicz, M. Bohusz-Szysko, J. Filipowicz, W. Tomaszewicz, F. Czepliński, W. Korotyński, B. Trentowski, *Słownik języka polskiego*, t.1, Wilno 1861, s.555.

⁷ J. Karłowicz, A.A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, t.2, Warszawa 1902, s.589.

W tym słowniku obok *krytyka* pojawia się (po raz pierwszy) również *krytykant*. Co ciekawe, definiowany on jest jednak wyłącznie jako synonim pierwszego z wymienionych haseł, nie posiada własnego opisu, który odróżniałby go w jakikolwiek sposób od *krytyka*.

Słownik języka polskiego z lat 60. XX wieku przynosi potwierdzenie dotychczasowego kierunku rozwoju znaczenia słów związanych z krytyką. Warto jednak zauważyć, że doprecyzowano nieco jej związek z pismem. W latach 60. nie poddaje się już krytyce „czegokolwiekbaż”, lecz różnego rodzaju teksty kultury (także film):

krytykować – „1. wytykać błędy i braki, oceniać ujemnie, ganić; 2. analizować, oceniać dzieła literatury i sztuki i recenzować je”,

krytyka – „1. analiza i ocena wartości czegoś; ocena ujemna, ganienie, krytykowanie; 2. utwór krytyki; recenzja; 3. dział piśmiennictwa obejmujący bieżące oceny utworów literackich, dzieł plastyki, muzyki, przedstawień teatralnych, filmowych”,

krytyk – „1. ten, kto analizuje dzieła sztuki, literatury prace naukowe i ocenia ich wartość. 2. człowiek krytykujący, ganiący coś”.⁸

Znamienny wydaje się nowy sposób szeregowania definicji poszczególnych wyrazów – na pierwszym miejscu znajduje się już nie wskazanie analitycznego charakteru krytyki, lecz jej negatywnego nacechowania. Obok wymienionych wyżej haseł w *Słowniku...* pojawiają się też np. *krytykanctwo*, *krytykarski*, *krytykomania*. Jest to być może pokłosie formowania się bolszewickiej nowomowy, o której w *Etymologicznym słowniku języka polskiego*, wydanym już w 2000 roku, wspomina Andrzej Bańkowski:

krytykanctwo – „termin bolszewicki, wynikający z kanonu nieomyślności kolektywnej władzy partyjnej, określający wąpiących w jej nieomyślność”⁹.

Tego kontekstu politycznego nie wskazano jednak w kolejnym *Słowniku języka polskiego*. W zredagowanej przez Mieczysława Szymczaka publikacji¹⁰ odnotowano za to istnienie, obok wybranych przeze mnie haseł, również *krytykanctwa* i *krytykanta*:

⁸ *Słownik języka polskiego*, t.3, red. W. Doroszewski, Warszawa 1964, s.1203–1204.

⁹ *Etymologiczny słownik języka polskiego*, red. A. Bańkowski, T. I, Warszawa 2000, s. 832.

¹⁰ Pierwotnie słownik pod redakcją Mieczysława Szymczaka wydano na przełomie lat 70.i 80.(i wtedy uwagi o charakterze politycznym byłyby niemożliwe), ale po zmianie ustroju w Polsce przy okazji kolejnego wydania wprowadzono w nim wiele znaczących zmian – uzupełniono o nowe hasła i przeredagowano część dotychczasowych, dlatego powołuję się na tę wersję i jej dotyczą uwagi, a nie wydania pierwotnego. Warto dodać, że za wprowadzenie zmian w słowniku zredagowanym wcześniej przez Mieczysława Szymczaka odpowiedzialny był zespół Zbigniewa Saloniego.

krytykanctwo – „niesłuszne, nierzeczowe krytykowanie, skłonność do takiego krytykowania”,

krytykant – „ten, kto stale krytykuje, kto lubi krytykować”¹¹.

Warto również zwrócić uwagę na zawarte w tym słowniku definicje podstawowych dla moich rozważań haseł:

krytykować – „rozsądzać błędy i braki, oceniać ujemnie, ganić”,

krytyka – „1. analiza i ocena wartości czegoś z określonego punktu widzenia, ocena ujemna; krytykowanie, ganienie; 2. artykuł krytyka, recenzja; 3. dział piśmiennictwa obejmujący oceny utworów literackich, muzycznych, dzieł sztuki, filmów, sztuk teatralnych; 4. ogół krytyków, autorów krytyk, recenzji”,

krytyk – „1. osoba analizująca dzieła sztuki, literatury, utwory muzyczne, prace naukowe i oceniająca ich wartość; 2. człowiek krytykujący, ganiący coś”¹².

Po raz pierwszy w definicji *krytyki* pojawia się spostrzeżenie dotyczące „określonego punktu widzenia”, nieobecne dotąd w słownikach. Pojawia się również stosowanie tego słowa dla określenia pewnej grupy opiniotwórczej. O ile *krytyka* zachowuje swoje dotychczasowe analityczne znaczenie, o tyle *krytykowanie* jest już jedynie aktem wskazywania w czymś wad. W pewnym sensie zmianę tę potwierdza *Praktyczny słownik polskiej polszczyzny*, najobszerniejszy (ponad 130 000 haseł zgromadzonych w 50 tomach) powojenny słownik ogólny. W umieszczonych w nim definicjach pojawiają się dwa warianty rozumienia słowa *krytykować*, z czego jeden wskazano jako rzadszy (widać w nim również doprecyzowanie stosowania terminu *krytyka* w rozumieniu ogółu autorów), a *krytyka* utrzymuje „określony punkt widzenia”:

krytykować – „1. wytykać czyjeś braki, błędy, niedoskonałość; oceniać ujemnie, stawiać w niekorzystnym świetle, ganić; 2. (rzadki) recenzować – analizować i oceniać dzieła literatury i sztuki”,

krytyka – „1. analiza i ocena danej dziedziny ludzkiej działalności i jej wytworów z określonego punktu widzenia; 2. ujemna ocena czegoś, wykazywanie wad, błędów i braków, krytykowanie. 3. dział piśmiennictwa obejmujący wypowiedzi na temat utworów literackich, muzycznych, teatralnych, filmowych itp. których głównym zadaniem jest ich prezentacja i ocena; 4. wytwór pracy krytyka – recenzja, artykuł krytyczny; 5. (potoczny) ogół krytyków, autorów krytyk”,

¹¹ *Słownik języka polskiego*, t.1, red. M. Szymczak, Warszawa 1996, s.999.

¹² Tamże.

krytyk – „1. osoba zajmująca się analizowaniem dzieł sztuki, literatury, utworów muzycznych, prac naukowych itd. oraz oceną ich wartości; 2. człowiek, który krytykuje, piętnuje, gani coś”

¹³.

W najnowszym z dostępnych w wersji papierowej słowników (wydanym w 2018 roku) definicje zostają nieco skondensowane. Kolejni autorzy rezygnują już ostatecznie ze wskazywania możliwości dualnego rozumienia czasownika *krytykować*, *krytyk* zaś w pierwszej kolejności definiowany jest jako osoba dokonująca negatywnego osądu:

krytykować – „wytykać błędy i braki, oceniać ujemnie”,

krytyka – „1. analiza i ocena czegoś z określonego punktu widzenia, krytyka; 2. ocena ujemna, wykazywanie braków, wad; krytykowanie, ganień; 3. a. artykuł krytyczny, recenzja; b. dział piśmiennictwa obejmujący oceny utworów literackich, muzycznych, dzieł sztuki, filmów, sztuk teatralnych itp.; c. ogół krytyków, autorów krytyk, recenzji”,

krytyk – „1. człowiek krytykujący, ganiący coś, oceniający coś negatywnie; 2. osoba analizująca dzieła sztuki, literatury, utwory muzyczne, prace naukowe i oceniająca ich wartość”¹⁴.

Zwłaszcza przetasowania w kolejności definiowania osoby krytyka (szczególnie w kontekście niespójności definicyjnych w terminach *krytyka* oraz *krytyk*) wydają się zastanawiające. Ufając wyłącznie osądom słownikowym, bez zagłębiania się w toczący się od lat dyskurs dążący do stworzenia spójnej definicji krytyki, krytyka i procesu krytycznego, należałoby przyjąć, że współcześnie w pracy i czynnościach krytyka więcej jest jednak złej niż dobrej woli. Zanim jednak wyciągnie się podobne wnioski, warto przyjrzeć się alternatywnemu (od pewnego momentu w historii wypowiedzi na temat tekstów kultury) sposobowi nazewnictwa pracy i czynności krytyków, czyli terminom: *recenzować*, *recenzja* oraz *recenzent*.

1.1.2. Recenzować, recenzja, recenzent

Pochodzący od łacińskiego *recensiō* wyraz *recenzja* oznaczał pierwotnie „przegląd listy obywateli (dokonywany przez cenzora), spis ludności; ocenę”¹⁵. W *Słowniku języka*

¹³ *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgólkowa, t. 18, Poznań 1998, s. 185-186.

¹⁴ *Wielki słownik języka polskiego PWN*, red. S. Dubisz, t. 2, Warszawa 2018, s. 557-558.

polskiego¹⁶ pod redakcją Witolda Doroszewskiego znaleźć można również wskazanie słowa *recenzować* jako terminu pochodzącego od łacińskiego *recenseo*, czyli „przeglądać, poprawiać, roztrząsać”. Te łacińskie pierwowzory, inaczej niż to było w przypadku słowa *krytyka*, nie wnoszą elementów związanych z głębokim namysłem czy sprawiedliwym osądem, pojawiają się natomiast sugestie pewnego schematyzmu, pobieżności oglądu czy wręcz umocnionej prawem kodyfikacji postępowania.

W najstarszym z polskich jednojęzycznych słowników, czyli publikacji przywoływanego już Samuela Bogusława Lindego, termin *recenzować* w formie czasownika w ogóle nie istnieje. Jego derywat nazwy osobowej subiekta czynności *recenzent* oraz nazwy wytworu tegoż, czyli *recenzja*, jednak się w nim pojawiają:

recenzent – „ten, który pisze recenzje [albo] krytyki na dzieła, krytyk, sprawozdawca”,

recenzja – „rozbiór krytyczny, krytyka, sprawozdanie”¹⁷.

Następuje tutaj rozgraniczanie między recenzjami a krytykami, przy jednoczesnym dopuszczeniu do bliskoznacznego lub synonimicznego rozumienia tych terminów. Warto jednak zauważyć, że *recenzent* oraz *recenzja* mogą być pojmowane w kategoriach formy pozbawionej analizy i oceny, czyli sprawozdania – wypowiedzi o charakterze przede wszystkim informacyjnym. Podejście do definiowania tych terminów zmienia się jednak już w następnym słowniku, z początku XX wieku:

recenzent – „ten, co ocenia utwory teatralne, literackie, artystyczne, sprawozdawca krytyczny,

recenzja – „krótka krytyczna ocena utworu literackiego, scenicznego, wykonywania dzieła muzycznego itp., drukowana w czasopiśmie, sprawozdanie krytyczne”¹⁸.

Określenie *recenzji* jako wariantu sprawozdania zostaje dopełnione przymiotnikiem „krytyczne”, co znacząco wpływa na wydźwięk tego terminu, plasując go w granicach wypowiedzi o charakterze bardziej analitycznym niż informacyjnym. Redaktorzy wskazali jednak na małą obszerność tekstu recenzenckiego, co nie miało miejsca w przypadku wcześniejszego definiowania krytyki – tam, wręcz przeciwnie, między słowami dało się wyczuć wskazania na wyczerpującą temat długość opisywanych artykułów. Warto również

¹⁵ *Wielki słownik języka polskiego*, https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=1854&ind=0&w_szukaj=recenzja [dostęp: 12.12.2019].

¹⁶ *Słownik języka polskiego*, t. 7, red. W. Doroszewski, Warszawa 1964, s.857–858.

¹⁷ A. Zdanowicz i in., *op. cit.*, s.1345.

¹⁸ J. Karłowicz i in., *op. cit.*, t. 5, *Próba–R*, Warszawa 1912, s. 491.

odnotować, że w przywoływanym słowniku, w części, w której następuje wymienianie tekstów kultury podlegających zainteresowaniu recenzenta, nie pojawia się jeszcze film. Nie ma w tym jednak nic dziwnego – w tamtym okresie było to jeszcze wyjątkowo młode medium, zdecydowanie niezaliczane do sztuki.

Film podlegał już ocenie recenzentów pięćdziesiąt lat później, na co wskazuje kolejny z wybranych słowników:

recenzować – „pisać recenzję czego”,

recenzent – „autor recenzji”,

recenzja – „wypowiedź (zwykle pisemna), zawierająca krytyczną ocenę utworu literackiego, dzieła naukowego, przedstawienia teatralnego, filmu, koncertu itp.”¹⁹.

Wydany w 1965 roku tom słownika pod redakcją Doroszewskiego odnotowywał już czasownik *recenzować*, we wcześniejszych słownikach nieobecny. Warto też zauważyć, że w przypadku haseł *recenzować* oraz *recenzent* redaktor słownika nie wskazał jako ich synonimu terminu *krytykować* lub *krytyk*, co w drugą stronę zdarzało się nawet we wcześniej wydanych słownikach. Widać zatem, że choć recenzja i krytyka tudzież recenzenci i krytycy posiadali pewien zespół cech wspólnych, to istniały między nimi również – jakkolwiek niesprecyzowane tutaj jeszcze bezpośrednio – różnice umożliwiające ich zdefiniowanie jako zjawisk odmiennych, o unikalnych cechach, a nie tylko synonimów. Bazując na konfiguracji występowania synonimów (*krytyk* bywał określany *recenzentem*, *recenzent* nie bywał określany mianem *krytyka*), można byłoby nawet wysnuć wniosek dotyczący zawierania się w sobie tych funkcji – każdy krytyk mógł nazywać się *recenzentem*, ale nie każdy recenzent mógł nazywać się *krytykiem*. Budowanie podobnych wniosków wydaje się o tyle zasadne, że kolejne przykłady słownikowe potwierdzają tę zależność.

I tak w *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Mieczysława Szymczaka w wersji z 1996 roku przeczytać można:

recenzować – „pisać, wygłaszać recenzję czegoś; opiniować”,

recenzent – „autor recenzji”,

recenzja – „krytyczna i objaśniająca ocena utworu literackiego, naukowego, muzycznego, przedstawienia teatralnego, wystawy itp. najczęściej publikowana w czasopiśmie”²⁰.

¹⁹ *Słownik języka polskiego*, t. 7, red. W. Doroszewski, Warszawa 1965, s.858.

W *Praktycznym słowniku współczesnej polszczyzny* pod redakcją Haliny Zgółkowej zaś te same terminy definiowane są jako:

recenzować – „analizować i oceniać dzieła artystyczny lub naukowe”,

recenzent – „1. osoba, która zajmuje się (najczęściej zawodowo) prezentacją i oceną dzieł artystycznych (książek, przedstawień, filmów, wystaw itp.), zwykle w środkach masowego przekazu; 2. osoba, która (poproszona lub powołana) wydaje opinię, najczęściej pisemną, na temat danego projektu, planu, przedstawionej publikacji naukowej itp.; 3. osoba, która przypisuje sobie prawo oceniania innych, zwłaszcza ich sposób postępowania”,

recenzja – „1. pisemna lub ustna analiza i ocena dzieła artystycznego (książki, przedstawienia, filmu, płyty, wystawy itp.) przeprowadzona przez kompetentną osobę, publikowana najczęściej w środkach masowego przekazu. 2. Pisemna opinia na temat danego projektu, przedstawionej publikacji naukowej itp. wydana przez kompetentną osobę”²¹.

A w najnowszym z polskich słowników, zredagowanym przez Stanisława Dubisza, analogiczne hasła brzmią:

recenzować – „pisać, wygłaszać recenzję czegoś, opiniować”,

recenzent – „autor recenzji”,

recenzja – „krytyczna i objaśniająca ocena utworu literackiego, naukowego, muzycznego, przedstawienia teatralnego, wystawy itp. najczęściej publikowana w czasopiśmie”²².

Czasownik *recenzować* i jego derywaty nie podlegały tak licznym procesom zmian (znaczeniowych i słowotwórczych), jak *krytykować*. Od momentu swojego pojawienia się *recenzowanie* zarezerwowane było dla bardzo konkretnego zjawiska/działania, związanego w wyraźny sposób z *krytykowaniem*, ale niebędącego z nim tożsamym. O ile słowem *krytyka* utarło się określać oddzielny dział czasopiśmiennictwa (najczęściej związanego ze sztuką, kulturą lub filozofią), o tyle *recenzja* stała się określeniem dla dużo węższego zjawiska – konkretnego tekstu publikowanego w danym czasopiśmie. *Recenzent* zaś ma za zadanie nie tylko poddawać analizie i opiniować, co zawodowo (*krytyka* nie wiązano z działalnością zawodową) prezentować i użytkowo oceniać. Na użytkowy charakter recenzji wskazuje szczególnie wyraźnie odnośnienie się w jej definicji do sposobu dystrybucji podobnego

²⁰ *Słownik język polskiego*, t. 2, red. M. Szymczak, Warszawa 1996, s.26.

²¹ *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, t. 35, red. H. Zgółkowa, Poznań 2002, s.302.

²² *Wielki słownik języka polskiego PWN*, t. 4, red. S. Dubisz, Warszawa 2018, s.557.

przekazu (według słownika najczęściej pojawia się ona w czasopismach, ale współcześnie bez trudu można byłoby wskazać również inne media, jak telewizja czy Internet). Wydaje się więc, że recenzja byłaby czymś bardziej powszechnym i łatwo dostępnym, podczas gdy np. tekst krytyczny funkcjonowałby raczej jako forma elitarna, intelektualna, a już na pewno wyspecjalizowana.

1.1.3. Krytyk, recenzent... A co z dziennikarzem filmowym?

W toku przeobrażeń formuły analizowania i oceniania dzieła filmowego do czasów współczesnych uformowało się kilka równocześnie rozwijanych form tekstowych realizujących zadanie budowania sądu na temat wytworów kinematografii. Obok wspomnianych już krytyki i recenzji, podlegających zmianom definicyjnym na przestrzeni kolejnych dziesięcioleci, funkcjonuje też dziś recenzja dziennikarska, która wykształciła się jako konsekwencja swoistego konfliktu w pojmowaniu krytyki i recenzji jako oddzielnych, niezośmarnych ze sobą ze względu na cele, form wypowiedzi.

Recenzja w ujęciu gatunku dziennikarskiego ze względu na swój specyficzny charakter rodzi pewne klasyfikacyjne problemy (co swoją drogą również stanowi pokłosie przemian, jakim teksty krytyczne ulegały w ostatnim stuleciu). Teoretycy nie są jednomyślni w decyzji przydzielenia recenzji do jednego z gatunków – pogranicznego (łączącego w sobie cechy informacyjne oraz publicystyczne) lub publicystycznego. Tymczasem ma to niebagatelny wpływ na jej odbiór – z innym nastawieniem czytelnik podchodzi do tekstu obiektywnego i informującego lub zawierającego takowe elementy, a inaczej do wypowiedzi subiektywnej – oraz proces formułowania (każdy gatunek posiada przecież swoje formalne wyznaczniki). Wszak „kontrakt komunikacyjny nakłada na uczestników dyskursu medialnego określony zbiór zasad, których są zobowiązani przestrzegać w wymiarze językowym, poznawczym, interakcyjnym oraz komunikacyjnym”²³.

Gatunki dziennikarskie, zwane również prasowymi, wyodrębnione zostały w sposób analogiczny do form literackich. Chociaż przeistaczają się pod wpływem ogólnych zmian świata (np. technologicznych), na podstawowym poziomie pozostają stałe. Z perspektywy podkreślającej publicystyczną proveniencję wynika, że recenzja „składa się z trzech

²³ Dominika Topa-Bryniarska, *O niektórych strategiach kształtowania opinii i percepcji w recenzji filmowej*, „Studia humanistyczne AGH”, 14/1 (2015), s. 173. cyt. za: T. A. van Dijk (red.), *Dyskurs jako struktura i proces*, Warszawa 2001

zasadniczych elementów: części informacyjnej, analizy krytyczno-wartościującej i części oceniającej. Recenzja ma zatem w założeniu służyć odbiorcy w objaśnianiu i radzeniu w wyborze, w czym realizuje swą nadrzędną funkcję o charakterze interpretująco-perswazyjnym, wyrasta bowiem z retorycznej tradycji mowy oceniającej”²⁴.

W tym sensie, w jakim piszę o krytyce, czyli jako swoistej metodzie dokonywania jakościowej oceny tekstów kultury, aspekt dziennikarski nasuwa się w sposób intuicyjny. Krytyka traktowana jest wszak powszechnie albo jako podgałąź publicystyki, albo jako trzecia gałąź dziennikarstwa. Krytyka w takim znaczeniu, czyli dziennikarski dyskurs krytyczno-filmowy, uwzględniałaby jednakże zarówno krytykę przez wielkie „k” (tę, którą staram się zdefiniować), jak i użytkowe recenzje recenzentów i dziennikarzy filmowych niemających aspiracji do tworzenia erudycyjnego, operującego kontekstami dyskursu krytycznego. Skupiam się tu wyłącznie na węższym rozumieniu krytyki filmowej jako osobnej dyscypliny, a nie jako jednej z gałęzi innej z dyscyplin czy dziedzin. Nie podchodzę więc do problemu z punktu widzenia dziennikarstwa, lecz szukam węższego rozumienia, eksperckiego, branżowego. Temat dziennikarstwa filmowego byłby niewątpliwie wdzięcznym i niezwykle interesującym przedmiotem badań, rozciągając się nie tylko na teksty opiniujące, ale też szeroko zakrojoną formalnie publicystykę, eseje czy wywiady, jednak świadomie, w imię przedstawienia pełniejszego obrazu samej krytyki filmowej w rozumieniu niezależnego nurtu i z konieczności ograniczenia materiału badawczego, z niego rezygnuję.

1.1. Krytyk a recenzent okiem teoretyków

Zarówno współcześnie, jak i na przestrzeni ostatnich stu lat wielokrotnie podnoszono temat zasadności rozdzielenia terminów „krytyk” i „recenzent”. Działo się to na płaszczyźnie wypowiedzi prasowych, dyskusji w Internecie lub telewizji, jak i w środowisku akademickim. Oto kilka przykładów wniosków i sugestii dotyczących rozgraniczania tych pojęć przez badaczy.

1.1.1. Piotr Zwierzchowski i Barbara Giza o piśmiennictwie filmowym

²⁴ Tamże, s. 174.

Nikt w Polsce nie poświęcił tematowi polskiej krytyki filmowej tyle miejsca, co Piotr Zwierzchowski i Barbara Giza. To pod ich redakcją ukazał się tom „Polskie piśmiennictwo filmowe”, który w dużej mierze stał się dla mnie inspiracją do zgłębienia tematu historii polskiej krytyki filmowej. Badacze ci odpowiadają również za serię „Polscy Krytycy Filmowi”, w ramach której wydawane są kolejne książki poświęcone najznamienitszym postaciom polskiego dyskursu krytycznofilmowego, o czym pisałam we wstępie.

Zarówno Zwierzchowski, jak i Giza konsekwentnie unikają we wstępach do publikowanych tomów oraz w swoich artykułach definiowania krytyki, a co za tym idzie – nie odróżniają jej też od „recenzenctwa”. Częściej niż pojęciem „krytyki” czy „recenzji” posługują się hasłem „piśmiennictwo filmowe”. Zwierzchowski skomentował zresztą ten dobór słownictwa podczas Forum Krytyki Filmowej w 2019 roku, mówiąc:

(...) nawiązując do tej już zaczętej debaty „czy krytyk czy recenzent”, ja coraz chętniej używam formuły po prostu „polskie piśmiennictwo filmowe” – takiej bardziej ogarniającej. Bo czy do wszystkich można użyć tego pojęcia? Chodzi mi też o to, że bardzo często wracamy do tego piśmiennictwa filmowego w PRL-u w sposób afirmatywny, trochę też dzięki temu porównaniu oceniając późniejsze pisanie, mówiąc, że „kiedyś to byli krytycy”. Nie chcę oceniać dzisiejszej krytyki, tylko to pokazuje pewien mechanizm – „kiedyś to byli krytycy” i od razu pojawia się pewien żelazny zestaw nazwisk, tj. Konrad Eberhardt, Bolesław Michałek, Aleksander Jackiewicz, Krzysztof Mętrak, Maria Kornatowska, Rafał Marszałek i czasami dodawany, chociaż z pewną dwuznacznością, Zygmunt Kałużyński (z różnych powodów bardzo różnie oceniany). Ale z drugiej strony mam takie wrażenie, że zamykamy się tylko na nich. Traktujemy ich jakby w PRL-u tylko oni pisali o filmie, pomijając dziesiątki innych recenzentów, czy krytyków, którzy, jak badamy recepcję danego tytułu, pisali o nim i na jego odbiór mieli wpływ.²⁵

W tym samym spotkaniu uczestniczyła również Giza, która komentując wypowiedź Zwierzchowskiego, nie tylko nie weszła z nim w polemikę, ale też podkreśliła tendencję do budowania mitów o „prawdziwej krytyce filmowej”, która miałaby przeminąć wraz z okresem PRL-u. Wskazała przy tym czynniki związane z funkcjonowaniem państwa, które na tę krytykę w tamtym okresie wpływały – z jednej strony utrudniając jej rozwój, z drugiej zaś zachęcając do pewnej kreatywności w tym zakresie, co miało się przekładać na jej (w domyśle) wyjątkowo dobrą kondycję. Wydaje się więc, że podziela ona podejście do kwestii definicyjnych Zwierzchowskiego.

²⁵ *Polska krytyka filmowa w międzywojniu i pierwszych latach powojennych*, https://www.youtube.com/watch?v=acG3u6DBsNs&list=PLRZO_Mg7PaHsmjlcNUMdMgW-bCS5bq-Bc&index=5 [dostęp: 20.03.2020]

1.1.2. Socjolekt krytyczny Małgorzaty Hendrykowskiej i Marka Hendrykowskiego

Termin „socjolekt krytyczny” proponują Małgorzata Hendrykowska i Marek Hendrykowski we wstępie do opracowanego przez siebie tomu *Antoni Słonimski. Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917–1976*.²⁶ We wstępie do niniejszej publikacji przyznają Słonimskiemu tytuł pierwszego w historii Polski krytyka filmowego z prawdziwego zdarzenia, argumentując to wyjątkowymi cechami jego stylu czy autorskim charakterem wypowiedzi (autorskim również w wymiarze zwykłego podpisywania się pod wypowiedziami imieniem i nazwiskiem, co wtedy nie było powszechną praktyką). Socjolekt krytyczny to pojęcie, które ma potwierdzić wyjątkowość wypowiedzi Słonimskiego poprzez wpisanie go w zestaw cech pożądanых, niejako kreujących krytyka i odróżniających go od recenzenta.²⁷ Całość zbudowana jest na zasadzie antagonizmu (krytyk posiada pewne cechy, a recenzent ich nie posiada).

Socjolekt krytyczny to „indywidualny sposób porozumienia, jaki wypracowuje krytyk, nawiązując kontakt z adresatem, dla którego pisze”.²⁸ Zalicza się tutaj zarówno pewną strategię i wypracowaną linię argumentacyjną krytyka, jak i szczególny układ ról nadawcy i odbiorcy, objawiający się nie tylko w pojedynczym tekście, ale składający się ogólnie na pewien styl twórczości krytyka. To właśnie ten układ miałby, według autorów, czynić krytyka rozpoznawalnym. Przekaz krytyka jest w pewien sposób wewnętrznie sprzeczny, bo z jednej strony zawiera w sobie oryginalne myśli i sądy, ale z drugiej – „aby móc przekonywać swego czytelnika, musi on odwoływać się w głoszonych sądach do czegoś, co posiada ustaloną sankcję społeczną”.²⁹

Poprzez zdefiniowanie postawy Słonimskiego w tekście krytykowi przypisywana jest też swoista erudycja, polegająca na wskazywaniu połączeń recenzowanego tytułu z innymi propozycjami filmowymi. („Krytyk buduje i przerzuca pomiędzy nimi różnego rodzaju

²⁶ Antoni Słonimski, *Antoni Słonimski. Romans...*.

²⁷ W opisywanym tekście podobna motywacja ujawnia się moim zdaniem w sposób niekoniecznie oczywisty. Prof. Hendrykowski nawiązał jednak do tego tekstu podczas przywoływanego już przeze mnie „Forum Krytyki Filmowej” w Poznaniu w 2019 roku w sposób następujący: „Krytyk filmowy jest, powinien być, siłą rzeczy recenzentem, ale nie każdy recenzent musi być krytykiem filmowym. I nie bywa, co chciałem bardzo mocno podkreślić. Żeby tak się stało – próbowaliśmy to zdefiniować – potrzebne jest coś, co nazwalibyśmy socjolektem krytycznym”. Po odczycie fragmentu z książki dodał: „Nie oczekuję od recenzenta rozpoznawalności, natomiast od krytyka absolutnie tak. Moment wyłonienia się indywidualności krytycznej jest momentem awansowym dla recenzenta filmowego, ponieważ w grę wchodzi inny pułap refleksji i inny rodzaj wkładu do kultury filmowej i do świadomości filmowej”. Zob. Tamże.

²⁸ Antoni Słonimski, *Antoni Słonimski. Romans...*, s. 34.

²⁹ Tamże, s. 34.

pomosty: tematyczne, społeczne, warsztatowe, estetyczne”³⁰). Ponadto dla krytyka spotkanie z filmem miałooby nigdy nie być spotkaniem wyłącznie z nim samym, lecz zawsze z szeroko pojmowanym fenomenem współczesnej kultury.

Marek Hendrykowski o krytyce filmowej pisał również w *Słowniku terminów filmowych*, gdzie przypisywał jej przedstawicielom rolę nie tylko prezenterów aktualnego repertuaru, ale też stymulatorów rozwoju kinematografii. Autor wskazywał również na zależności zachodzące pomiędzy pracą krytyka filmowego a widzami oraz twórcami. Ciekawe wydaje się również zawarte w słowniku stwierdzenie, że krytyka filmowa to tak naprawdę cały wachlarz formalnych możliwości wypowiedzi:

Szeroki wachlarz strategii krytycznofilmowych obejmuje najrozmaitsze jej działania: od codziennej działalności informacyjno-recenzenckiej zaznajamiającej widza z nowościami repertuaru filmowego, poprzez omówienia, recenzje, wywiady z twórcami i reportaże z planu zdjęciowego, aż do ambitnej twórczości krytycznej uprawianej w formie felietonu, eseju, szkicu, artykułu polemicznego, portretu filmowego, rozprawy analitycznej oraz manifestów krytycznych i ogólnych programów krytycznych.³¹

1.1.3. Bogusława Skowronka tożsamość pojęć

Trudności definicyjne w kontekście pojęć takich, jak „krytyk”, „recenzent”, „krytyka filmowa” oraz „recenzja filmowa” widzi również Bogusław Skowronek, który dopełnia ten zestaw o jeszcze jeden termin – „dziennikarz filmowy”. Nie zdecydował się on jednak na zbudowanie własnych definicji tychże określeń i utrzymanie jakiegoś rodzaju różnic pomiędzy nimi. Zamiast tego w jednym ze swoich tekstów stosuje je wymiennie, co tłumaczy następująco:

Definicyjna „jednoznaczność” pojęć: „krytyk”, „recenzent”, „dziennikarz filmowy”, jest również trudna do utrzymania. Pola semantyczne tych pojęć nałożyły się na siebie i tworzą obecnie dyskursywną całość o zmiennych granicach i przemieszczających się centrach. Dlatego w niniejszym tekście konsekwentnie używałem, jako synonimów, związków wyrazowych „krytyka filmowa” i „recenzja filmowa”. Domenę poznawczą – „krytyka filmowa” – należy rozpatrywać w perspektywie kategorii radialnych, złożonych z elementów centralnych i peryferyjnych. Tworzą one z reguły wieloelementową strukturę kognitywną,

³⁰ Tamże, s. 35.

³¹ Marek Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, ARS NOVA, Poznań 1994, s. 158-159.

zwaną modelem sieciowym, o skomplikowanym układzie węzłów i ich wzajemnych połączeń. Z biegiem czasu pojedyncza kategoria (pojęcie „krytyka filmowa”) może się przemienić w całą sieć, których głównym wyznacznikiem będzie jedynie „podobieństwo rodzinne”. W analizach dyskursu miejsce normy zajmuje obecnie określony przez dane medium prototyp tekstu skorelowany z prototypem sytuacji komunikacyjnej. Dlatego wszelkie typy wypowiedzi można definiować wyłącznie w odniesieniu do kontekstu, w jakim występują i tylko w określonym kontekście można mówić o ich poprawności lub niepoprawności bądź odpowiedności lub nieodpowiedności.³²

Skowronek uważa więc, że nie istnieje (jeszcze?) pojęcie, które zajęłoby całe pole semantyczne zamykające w sobie zróżnicowanie wymienionych wyżej pojęć, w związku z czym – jego zdaniem – zasadne jest stosowanie wskazanych terminów wymiennie. Jednocześnie zaznacza, że może przyjść moment, w którym wybrane z określeń pochłonie całą sieć i stanie się swoistą normą. Aktualnie jednak, by stwierdzić, czy nazywanie kogoś krytykiem, recenzentem lub dziennikarzem (a raczej nie tyle kogoś, ile efekt pracy jednostki) jest zasadne, należy rozpatrywać rzecz w bardzo specyficznej sytuacji komunikacyjnej, wąskim kontekście.

1.1.4. Definicja własna

Moje podejście do definiowania pojęć „krytyk” oraz „recenzent” w sposób kompletny i zniuansowany wyłoni się w tej dysertacji – zarówno w formie sądów bezpośrednich, jak i pobrzmiewających w komentarzach do licznych cytatów. Taka formuła – rekonstrukcji dokonywanej przez czytelnika – wydawałaby mi się najlepsza dla mojej uciekającej przed sztywnymi ramami wizji krytyka filmowego, jednak prace naukowe rządzą się własnymi prawami. By uniknąć zagubienia i ewentualnych wątpliwości, zasadne wydaje się zbudowanie tutaj czegoś na kształt roboczej definicji.

Termin „krytyk filmowy” traktuję bardziej jako swoisty tytuł, na który trzeba zasłużyć realizacją pewnych założeń, niż jako opis/nazwę wykonywanego zawodu. Nie wiążę go w żaden sposób z aspektami pragmatycznymi – krytyk nie musi utrzymywać się z pisania o filmie, nie musi publikować na łamach poczytnych czasopism czy portali, wreszcie nie musi też gromadzić wokół siebie oddanego audytorium ani być uważany za autorytet (w kolejnych rozdziałach niniejszej dysertacji m.in. takie argumenty osób zaangażowanych w dyskurs będą

³² Bogusław Skowronek, *Jak dziś pisze się o kinie? Modele krytyki filmowej*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis”, 2005, Folia 26, Studia Historicolitteraria V, s. 268.

się pojawiały). W moim odczuciu powodem zakwalifikowania danego twórcy do grupy krytyków filmowych jest jedynie kształt jego dzieła, czyli tekstu krytycznego, a najważniejszy aspekt tego kształtu stanowi erudycja wywodu. Erudycja nie w rozumieniu wyszukanego, hermetycznego języka (ten może wręcz stanowić dlań przeszkodę), lecz wykorzystania – zwykle nieprzeciętnej – wiedzy o kulturze i świecie w ogóle.

Być może przez krótki moment w historii świata jeden człowiek potrafił nauczyć się wszystkiego, co na temat tego świata wiedziano. Dzisiaj kolejne nauki dzieli się na wąsko wyspecjalizowane dziedziny, a nawet w ramach tych wąsko wyspecjalizowanych dziedzin zgromadzenie pełnej wiedzy wydaje się awykonalne, nie mówiąc już o pełnym pojęciu czegoś o większym poziomie ogólności. Kinematografia garściami czerpie z tego rozbudowanego świata. Filmowcy odwołują się do nauk humanistycznych, rozmaitych dziedzin sztuki, tworząc dzieła oparte na strukturach matematycznych lub interpretując najnowsze odkrycia astrofizyczne. Kolejne tytuły, które proponują, stanowią sumę ich doświadczeń, poznania przypadkowego lub na drodze świadomie obranej drogi rozwoju wiedzy. By nie poruszać się powierzchownie po płaszczyźnie filmowych znaczeń, potrzebny jest klucz, a właściwie klucze do jego interpretacji. Tę obszerną wiedzę, a może nawet nie tyle wiedzę, ile kombinację wiedzy i zdolności do diagnozowania w niej luk i umiejętność ich wypełniania; pewną ciekawość świata i otwartość na wszystko, co ten świat daje – to właśnie rozumiem jako erudycję, która w moim odczuciu jest podstawową cechą charakteryzującą krytyka i krytykę i odróżniającą tę drugą od innych form pisanie o filmie.

Krytyk-erudyta, mój Święty Graal twórcy wypowiedzi krytycznofilmowych, potrafi sprawić, że pajęczna sieć znaczeń filmowych przestaje być pułapką. Odsłania przed odbiorcami to, czego sami nie muszą wiedzieć – wszak podążają ścieżkami wąsko wyspecjalizowanych dziedzin, często zupełnie nietożsamych z danym doświadczeniem kinematograficznym. Nie chodzi o to, że krytyk z prawdziwego zdarzenia prowadzi widza za rękę, ale że pozwala mu zrozumieć jego własne emocje lub przekuwa zagubienie w zrozumienie; poszerza jego horyzonty myślowe; pośrednio uczy go patrzenia ponad powierzchnię. Ujawnia kolejne z pajęcznych nitek i zostawia w odbiorcy świadomość możliwości odkrycia innego spojrzenia, które ten może wykorzystać przy kolejnych kontaktach z kinematografią. To wskazywanie znaczeń, tropów i strategii nie musi wcale prowadzić do olśnienia widza, bo krytyk nie musi zajmować się wyłącznie arcydziełami. Równie dobrze może po prostu pozwolić widzowi zrozumieć, dlaczego coś mu się nie podobało.

Krytyk-erudyta nie musi pisać o każdym filmie i nie musi wiedzieć wszystkiego. Naiwnością byłoby oczekiwać, że istnieją ludzie umiejący odnaleźć się w każdym spektrum znaczeń. Ten krytyk idealny, o którym myślę, jest w stanie stwierdzić: „wiem, że nic nie wiem”. Jest w stanie nawet zrezygnować z wypowiedzi. Potrafi odzywać się tylko wtedy, kiedy naprawdę ma coś do powiedzenia. Jest też jednak gotowy do poszukiwań i wie, gdzie te poszukiwania zacząć. Dociekliwość to jego drugie imię.

Recenzent z drugiej strony nie ma oporów przed wypowiadaniem się na temat dowolnego filmu. Nie musi mieć w sobie przy tym ani dociekliwości, ani nawet załączka erudycji. Nie stawia go to wcale w gorszym od krytyka świetle – spełnia bowiem zupełnie inne funkcje i ma zupełnie inne predyspozycje. W pewnym sensie można uznać go za rzecznika wszystkich nieerudytów, widzów, którzy nie aspirują do miana krytyków i nie są zobligowani do opisywanej przez mnie erudycji. Oczywiście nie wyklucza to funkcjonowania w grupie odbiorców filmów osób o wszechstronnych zainteresowaniach, ale ponieważ świat dąży w kierunku wąskich specjalizacji, roztropnie jest założyć, że erudycja nie dotyczy większości przedstawicieli ludzkości. Taki widz jest w stanie zobaczyć na ekranie jedynie to, co wchodzi w zakres jego kompetencji i wiedzy o świecie. I głosem takich widzów jest recenzent, od których odróżnia go tak naprawdę jedynie umiejętność formułowania myśli – czy to w formie pisanej, czy mówionej.

Zadaniem recenzenta jest prosta selekcja filmowych produkcji, które wpisując się w zakres „przeciętnych” (być może to niewłaściwe słowo, ale z braku lepszego muszę bazować właśnie na nim, podobnie jak dalej na „uśrednionym”) kompetencji, będą w stanie sprostać oczekiwaniom podobnych do niego – przeciętnych – odbiorców. W tym celu może stosować nieskomplikowane systemy ocen, jak polecam/nie polecam lub jedna gwiazdka/dziesięć gwiazdek.

Czy krytyk może być recenzentem? Mógłby z pewnością spróbować się pod niego podszycić, świadomie ignorując swoją wiedzę i kompetencje, niemniej cechą immanentną recenzenta w moim odczuciu jest obracanie się w kręgu podobnych doświadczeń, co „uśredniony” widz – tylko wtedy wydaje się wiarygodny. Oznaczałoby to, że krytyk nie jest w stanie przyjąć postawy recenzenta, tak jak np. informatyk nie jest w stanie spojrzeć na sieć z perspektywy badań nad kulturą uczestnictwa i vice versa. Paradoksalnie w lepszej sytuacji przejmowania ról jest tutaj recenzent, który przy odpowiedniej uważności i rozbudzeniu w sobie ciekawości świata może zasłużyć pewnego dnia na tytuł krytyka.

1.2. Krytyk a recenzent okiem środowiska krytycznego

Potrzebę rozróżnienia krytyka i recenzenta dostrzegają nie tylko zewnętrzni obserwatorzy, ale i sami tę sztukę uprawiający. W czasopismach filmowych bardzo szybko zarysowała się konieczność dokonania podziału w tym zakresie – i to jeszcze zanim można było mówić o upowszechnieniu się zjawiska krytyki filmowej w Polsce w ogóle (temu procesowi poświęcam cały rozdział drugi rozprawy). Chciałabym tutaj podkreślić, że niewątpliwie w części z przytoczonych poniżej rozważań (zwłaszcza tych starszych) podział na krytyków i recenzentów w pewnym sensie nie jest dokonywany świadomie, a przynajmniej nie jest dokonywany świadomie w takim sensie, w jakim postulowałabym jego wykorzystywanie. Może być i tak, że pojawiający się tutaj w otoczeniu konkretnych przymiotów „recenzent” jest jedynie synonimem „krytyka” i ważniejsze niż same terminy jest to, co znajduje się dookoła nich. Innymi słowy: sensem wielu tych wypowiedzi nie jest dookreślenie „krytyka” i przeciwstawienie go „recenzentowi”, lecz ogólnie pojmowane zwrócenie uwagi na konieczność profesjonalizowania (w tym słowie zawieram wszystkie, jak dotąd niekoniecznie sprecyzowane jednoznacznie, przymioty ważne dla krytyka filmowego z prawdziwego zdarzenia) tego zawodu, rozwiniecie go lub odróżnienie od innego, podobnego (tutaj częstym przypadkiem będzie różnicowanie piśmiennictwa w dziennikach od tego w czasopismach fachowych). Niezależnie jednak od intencji piszących wydaje się, że przyświeca nam ten sam cel – wskazanie wielości występujących zjawisk w obrębie pisania o filmie, z których nie wszystkie mają ambicje rozwijania myśli filmowej, oraz podkreślenie wartości krytyki filmowej jako takiej.

W 1925 roku w „Wiadomościach Literackich” ukazał się artykuł, w którym autor, nawiązując do podobnych postulatów René Bizeta, zgłaszał konieczność wykształcenia się w Polsce profesjonalnej krytyki filmowej. Jak argumentował, ta w kraju nad Wisłą została zastąpiona przez reklamy płatnych recenzentów. Z jednej strony odwoływać się to może do marketingowej roli wypowiedzi o filmie, z którymi i dzisiaj mamy do czynienia, z drugiej do postrzegania wiarygodności krytyka i recenzenta.

(...) z kina zrobiono nie sztukę, rozwijającą się według praw każdej sztuki, ale rodzaj handlu, gdzie reklama zastępuje krytykę. W tych warunkach kino nie może rozwijać się artystycznie i narażone jest na kryzys, który zresztą już się rozpoczął. Niema³³ właściwie krytyki filmowej, a

³³ W tekście powołuję się na wiele tekstów pochodzących z przełomu XIX i XX wieku lub z początków wieku XX, a ich ortografia niekoniecznie jest tożsama z dzisiejszymi zasadami, niemniej zdecydowałam się zachować wszystkie wypowiedzi w ich oryginalnej formie.

publiczność jest tumaniona przez notatki płatnych recenzentów, chwalcących wszystko bez różnicy.³⁴

Przykład podobnie krytycznego stosunku do pisania o filmie znaleźć można również w piśmie z 1934 roku, choć autor wydaje się zbyt pochopnie wyciągać wnioski lub nazbyt srogo oceniać środowisko ludzi piszących o kinie (wątpliwości budzi już sam fakt, że w jednym zdaniu stawia diagnozę nie tylko lokalnego stanu krytyki, ale i światowego). Pośrednio z jego wypowiedzi wywnioskować można, że krytyk powinien podczas oceny dzieła brać pod uwagę wyłącznie kwestie związane z jego szeroko pojętym artystyzmem oraz oddziaływaniem społecznym, tymczasem nie ma takich, co by podobne wymagania spełniali. Zamiast tego są recenzenci, którzy za bardzo dają się ponieść prywatnym oczekiwaniom i gustom lub pozwalają sobie na zbyt długie dygresje. Autor tekstu zwracał również uwagę na problem kierowania się kwestiami materialnymi, a więc płatnymi, fałszywie pozytywnymi opiniami:

Krytyka filmowa u nas, a nawet na całym świecie, prawie nie istnieje we właściwym tego słowa znaczeniu. Na palcach policzyć można ludzi, którzy wyłącznie artystyczne i społeczne względy biorą pod uwagę przy ocenie dzieł kinematograficznych. Z pośród ogółu recenzentów jedni ulegają mniej lub więcej widocznym wpływom ubocznym, względom osobistym lub materialnym, inni w ogóle nie zadają sobie trudu wnikięcia w sens filmu, prześlizgują się we frywolnych lansadach ponad istotnym tematem.³⁵

Retrospektywnie oceny pisarstwa filmowego z okresu lat 30. i 40. dokonał w 1975 roku Rafał Marszałek w wywiadzie, jaki przeprowadzono z nim po otrzymaniu Nagrody Irzykowskiego. W kontekście funkcjonowania krytyki w latach 30. i 40. zwracał on szczególną uwagę na informacyjny wymiar krytyki, a właściwie „panów od filmu”. Sugerował, że głównym zadaniem osób wykonujących podobny zawód w tamtym okresie było wskazywanie, co i gdzie widzowie mogą zobaczyć oraz czy w ogóle warto się tym interesować:

W latach minionych – trzydziestych, czterdziestych – rubryka kinowa w piśmie, tak jak się ją dzisiaj odczytuje, była odpowiednikiem np. rubryki sportowej, wiadomości sportowych. Krytyka musiała być po prostu, z naturalnych swych zobowiązań, tradycyjną informacją o tym, że w kinie „Polonia” coś się pokazało, aktorzy grają tak i tak, reżyseria jest taka i taka, dzieje się to w ramach takiej i takiej wytwórni. Za sprawą przewrotu języka samego filmu i za sprawą

³⁴ *Kino. O niezależną krytykę*, „Wiadomości Literackie”, nr 36 (1925), s. 3.

³⁵ Andrzej Ruszkowski, *Z zagadnień filmu. Kłopoty krytyka*, „Tęcza”, nr 5 (1934), s. 70.

tych nowych prądów w sztuce – krytyk musiał sobie uświadomić, że przestaje być pocziwym, gazetowym „panem od filmu”.³⁶

Bardzo dużo o konieczności rozgraniczenia etykiety krytyka filmowego od innych piszących o filmie oraz jego ewolucji mówiło się w latach 50.³⁷ Wielokrotnie pisał o tym np. Stefan Morawski. Najpierw, w 1953 roku, postulował konieczność rozróżnienia form wypowiedzi filmowych tworzonych dla dzienników, czasopism branżowych oraz specjalistycznych, chociaż jednocześnie twierdził, że miejsce publikacji nie wpływa na zasadniczy cel zamieszczanego artykułu. Za ten cel uznawał wyjaśnienie idei stojącej za filmem, a dopiero w drugiej kolejności kwestii związanych z samą realizacją filmową (aktorstwem, zdjęciami etc.). Ze względu na jednakowe zadania form wypowiedzi krytycznych uznawał Morawski, że najtrudniejszą z nich są nie obszerne krytyki w magazynach branżowych i specjalistycznych, ale właśnie w dziennikach, bo tam panuje największe ograniczenie objętości tekstów.

Jednakże są recenzje i recenzje. Mam tu na uwadze różnicę recenzji pisanych dla gazety codziennej, dla periodyku kulturalnego czy w końcu dla kwartalnika naukowego. Jeżeli zadania obowiązuje każdą recenzję są te same, to najtrudniej pisać ją dla gazety codziennej.

Gazeta codzienna przede wszystkim silnie ogranicza recenzenta co do rozmiarów artykułu. Nie jest to zagadnienie tylko ilości wierszy. Jest to właściwie zagadnienie jakości recenzji, gdyż wiadomo, że nie można pisać wyczerpująco o wszystkim, mając do dyspozycji 100, czy „nawet” 150 wierszy.

Wszyscy recenzenci pism codziennych wiedzą, że mając niewiele miejsca trzeba powiedzieć czytelnikowi przede wszystkim o idei filmu. Dlatego też dla zagadnień formy pozostają zwykle krótkie frazesy o udanej lub nieudanej kreacji aktorskiej, o trafnych lub nietrafnych zdjęciach. (...)

A czy sam recenzent rozumie „mowę filmową?” Nie wiemy, bo sądy swe wyraża językiem pytajskim. Ogólniki jego mogą znaczyć wszystko, a właściwie nie znaczą nic.

Prawda – powie czytelnik – ale recenzja filmowa w gazecie codziennej przeznaczona jest dla masowego odbiorcy i byłoby oczywiście nieporozumieniem pisać o jakości artystycznej filmu, odrywając ją od jego idei zasadniczej. Są przecież filmy zbyt trudne, szczególnie dla naszego

³⁶ Ryszard Koniczek, *Ekspert czy inicjator myśli? Rozmowa z Rafałem Marszałkiem*, „Kino”, nr 9 (1975), s. 8.

³⁷ Ma to oczywiście związek ze specyficznymi zmianami politycznymi (Zjazd Filmowców w Wiśle i film w służbie socrealizmu), o których bardziej szczegółowo piszę w dalszej części dysertacji.

widza wiejskiego, które wymagają pomocy ze strony krytyka właśnie od strony streszczenia fabuły.³⁸

Później, w 1958 roku:

Powoli zaciera się przepaść między krytyką stołeczną a prowincjonalną. Nie zmieniła się natomiast zasadnicza różnica między krytyką w piśmie codziennym (wyjąwszy dwie-trzy gazety warszawskie), a krytyką w pismach tygodniowych, choć w dodatkach niedzielnych pism codziennych ukazują się często krytyki odmienne, poważniejsze. (...)

Recenzje owe – nazwijmy je umownie „codziennymi” – pozbawione są kryteriów. Najczęściej ulegają one doraźnej modzie, bądź to na jakąś zagraniczną „bombę” (aktora czy reżysera) bądź to na problem (zwykle ogólnonarodowy), bądź też jeszcze inaczej. Analizy formalnej nie znajdziemy w nich, ponieważ jest trudna... czasem nawet dla fachowców. Analiza socjologiczna również wymaga przygotowania. Stąd też kryteria są tu płynne i zmienne – właściwe nijakie, ponieważ autor lub autorka recenzji zawsze zapożycza je z krytyki pierwszego sortu, albo z biuletynów czy serwisów prasowych.³⁹

Pierwsza z wypowiedzi zachęciła również do wzięcia udziału w dyskusji Edwarda Piestrzyńskiego, który dziewięć miesięcy po ukazaniu się jej drukiem pisał:

Ta postać opracowań krytycznych, którą spotykamy w prasie fachowej, w tygodnikach kulturalnych czy nawet w dość przystępnie redagowanym, masowym tygodniku „Film”, jest, moim zdaniem, mało użyteczna dla pisma codziennego. Nie tylko dlatego, że recenzje te są zbyt długie. Chodzi również o to, iż są one ze względu na swój trudny fachowy język nie dość przystępne dla masowego czytelnika, nie-kinomana.

Można dowoli szermować argumentem, że »czytelnik nie jest taki głupi, jak się piszącemu wydaje«, ale nie zmieni to faktu, że przynajmniej 50 proc. osób czytających gazety nie orientuje się dokładnie co oznacza słowo „plener”, „scenarzystą”, nie mówiąc już o tak kabalistycznych terminach, jak: „travelling”, „kadr”, czy „sekwencja”.

Praca recenzenta w piśmie codziennym jest więc zarazem pracą popularyzatora trudnej wiedzy filmowej. Musi on co dzień tłumaczyć na język potoczny nie tylko założenia ideowe i artystyczne filmu, ale również uprzystępniać skomplikowane wzory i formułki kuchni filmowej. Konia z rzędem temu, kto mi udowodni, że jest to zadanie łatwe. (...)

Daleki jestem od chęci obrony nieuctwa, mętniactwa i płycizny działalności recenzenckiej – zjawiska te należy tępić bezlitośnie jako zwykłe szkodnictwo kulturalne. Wydaje mi się jednak,

³⁸ Stefan Morawski, *O krytyce filmowej...*, s. 4.

³⁹ Stefan Morawski, *Zaledwie zarys...*, s. 10.

że nasza oficjalna krytyka filmowa – ta prawdziwa, Wysoka Krytyka w osobach Toeplitzów, Płażewskich i Piterów stawia recenzji gazetowej zbyt wygórowane żądania. (...)

Owszem, jest wniosek – trzeba sobie powiedzieć jasno i po męsku, że słabość recenzji filmowych w naszej prasie codziennej nie wynika wyłącznie z fachowej nieudolności recenzentów. Błąd tkwi w samym założeniu, że recenzja gazetowa ma być wierną miniaturą normalnych krytyk filmowych.⁴⁰

Z powyższych artykułów wyłania się dobra podstawa nie tylko do zbudowania rozgraniczenia pomiędzy krytykiem a recenzentem, ale też do znalezienia powodu tworzenia się między ich twórczością różnic. Z dzisiejszej perspektywy obserwacje Morawskiego i Piestrzyńskiego wydają się dość oczywiste, ale warto mieć w pamięci przy ich ocenie to, jak ważne miejsce w ludzkiej codzienności zajmowała prasa kiedyś, a jak spychana na margines jest dzisiaj – dzisiaj wręcz nie oczekuje się od czasopism pozafilmowych opinii na temat filmów wykraczających poza marketingową paplaninę, jeżeli w ogóle cegokolwiek w kontekście kinematografii się od nich oczekuje. Podobne postulaty z przeszłości, dotyczące podnoszenia poziomu zamieszczanych w dziennikach tekstów, wynikały ze świadomości, jak duży słowo pisane ma udział w kształtowaniu kompetencji i świadomości ludzi. Dla jednych jednak, jak widać, było to argumentem, by podnosić poziom dyskursu i pogłębiać go z nadzieją, że to właśnie podniesie kompetencje widza, zmuszając go do wspinania się ponad swoje ograniczenia; dla drugich zaś – by dyskurs upraszczać i nie zmuszać widza do wysiłku ponad możliwości, lecz zaczynać u podstaw.

Warto zaznaczyć, że podobne sądy dotyczące kwestii działalności w prasie codziennej, tygodnikach i fachowej pojawiały się już kilka lat wcześniej:

W ożywionej dyskusji, w której wzięli udział red. red. Kuryluk, Rowiński, Grzelecki, Karłowicz, Giżycki, Borowy, Kołaczkowski, Pitera, Kowalski i Gorajski, na czoło wysunęła się sprawa podziału krytyków na obsługujących prasę codzienną i tygodniową, z których tylko ci ostatni mogą jakoby realizować szersze ambicje krytyczne. Dyskutanci podkreślali, że ubojowienie krytyki polega właśnie na tym, by wszyscy piszący o filmie mieli ambicje nie tylko informować czytelnika o treści filmu, lecz również wypowiadać własne sądy, ponosić współodpowiedzialność za poziom widza i kinematografii.⁴¹

Problemem, który zauważono już w latach 50., był brak profesjonalizacji w obrębie osób aspirujących do zajmowania się krytyką filmową. Wiele z nich poza tematyką filmu czy

⁴⁰ Edward Piestrzyński, *Siedem diabłów na końcu szpilki, czyli raz jeszcze o recenzji filmowej w gazecie*, 1954.

⁴¹ Zbigniew Gadomski, *Krytyka w ogniu krytyki*, „Film”, nr 18 (1952), s. 7.

sztuki w ogóle (wszak do pisania o filmie z powodzeniem rekrutowały się osoby wcześniej zajmujące się innymi dziedzinami) zajmowało się komentowaniem sportu bądź uprawiało dziennikarstwo bieżące, o czym pisał Jerzy Płażewski w 1952 roku, wskazując, że w Polsce nadużywa się etykiety „krytyk”, przypisując ją tym, którzy zajmują się jedną z jej „niższych szarż”:

A jest tych niższych szarż dwie. Pierwsza z nich, to recenzent, który ze wszystkich zadań krytyka przyswoił sobie tylko zadania wobec widza i wyłącznie do niego adresuje pisane przez siebie słowa. Niższa szarża, to informator filmowy, który donosi o jakiejś premierze, nie zajmując w ogóle postawy oceniającej. Zadowolona się stwierdzeniem, że treścią filmu jest to i to, że bohater filmu przełamuje się w zakończeniu, że temat jest bardzo aktualny i że film ten powinni zobaczyć wszyscy. Niekiedy zdarza się, że ten sam człowiek, w tej samej gazecie, zajmuje się równocześnie informowaniem o zawodach sportowych, lub zmianach w komunikacji tramwajowej.⁴²

W tym samym numerze „Życia Literackiego” ukazała się też wypowiedź na ten temat Bohdana Węsierskiego, który potwierdzał przywoływane przeze mnie wcześniej wątpliwości dotyczące stanu wypowiedzi filmowych. Dodatkowo odnosił się też do braku autorytetu stojącego za podobnymi treściami, który to miałby wciąż funkcjonować w przypadku krytyki literackiej (w domyśle – autorytet płynący z wypowiedzi jest jedną z cech konstytutywnych krytyka):

Wśród kilkunastu czytelników na pewno znajdzie się przynajmniej kilku kierujących się oceną krytyka w wyborze literatury. Wśród kilkudziesięciu widzów nie zawsze znajdzie się jeden, któremu recenzja powiedziała coś więcej niż sam mógł zobaczyć! (...) To co się u nas pisze o filmie nie wykracza prawie nigdy poza ramy informowania widza o bieżącym repertuarze kin, dostarczania mu szczupłych i nie zawsze pewnych wiadomości z historii filmu oraz ogólnikowego omawiania jego treści czy ideologii.⁴³

Z czasem przepaść pomiędzy krytykami filmowymi a recenzentami zaczęła się wyraźnie pogłębiać. W latach 60., w tekstach poświęconych analizom stanu wypowiedzi filmowej w Polsce, daje się wyczuć implikowaną „wielkość” krytyka i jego odrębność od przedstawicieli innych form pisania o filmie. Bolesław Michałek pisał np.:

Jest w Polsce, według oficjalnych danych, około setki krytyków, wykonujących regularnie swój zawód. W rzeczywistości jest ich znacznie mniej (jeśli uznać za krytyka tego tylko, który

⁴² Jerzy Płażewski, „Życie Literackie”, nr 34 (1952), s. 14.

⁴³ Bogdan Węsierski, Tamże.

ma coś o filmie do powiedzenia) albo znacznie więcej (jeśli uznać za krytyków tych wszystkich, którzy o filmie piszą). Owa setka to osoby, dla których krytyka filmowa jest głównym zajęciem i głównym sposobem zarobkowania. (...)

Od środowiska dziennikarskiego, z którego pochodzi, krytyk filmowy na ogół odszedł, stracił z nim kontakt i wspólne zainteresowania. Do środowiska filmowego na ogół nie wszedł. (Sprawa to skomplikowana i o niej dalej.) Krytyka filmowa swego własnego środowiska nie stworzyła. Krytyk jest więc ni to dziennikarzem, ni to pisarzem, ni to filmowcem.⁴⁴

Najintensywniejsze dyskusje na temat tego, kim krytyk jest i w jaki sposób odróżnia się go od innych piszących o filmie, toczono bodaj w roku 1979, co niestety wiązało się z odgórną marginalizacją możliwości ekspresji. Poza publikacjami autorskimi na ten temat ukazała się w „Filmie na Świecie” ankieta, w ramach której różni przedstawiciele filmowego świata (zarówno filmowcy, producenci, jak i sami krytycy) odpowiadali na pytania związane z kondycją aktualnej krytyki filmowej oraz jej wpływem na rzeczywistość. Twórcy filmowi mieli tu zdanie w większości sceptyczne, które chyba najprościej wyraża stwierdzenie Krzysztofa Wojciechowskiego: „Otóż uważam, iż w Polsce nie istnieje zawodowo krytyka filmowa. Mili panowie! Jesteście, niestety, tylko piszącymi o filmie”⁴⁵. Podobny zresztą obraz wyłaniał się z odpowiedzi samych krytyków, co doskonale podsumowuje z kolei wypowiedź Andrzeja Wernera w tejże ankiecie:

Nie ma się co oszukiwać: jest źle, gorzej niż to bywało od wielu już lat. Krytyka filmowa prawie nie istnieje. Owszem, jest dziennikarstwo filmowe, może nawet pewnego rodzaju minikrytyka. To znaczy: pisanie o filmie ściśle usługowe, usługowe wobec publiczności informowanej o faktach i o gustach ludzi piszących o filmie. Są próby opisu, wstępnej, ogólnikowej problematyzacji przedmiotu; funkcje informacyjne i przedmiotowe ta niby-krytyka spełnia, choć w ograniczonym, rzecz jasna, zakresie. Spełnia raz lepiej, raz gorzej. Jeżdżą sobie krytycy po świecie, oglądają sporo filmów, więcej niż widz w kraju, i opowiadają o obejrzanych dziwach, raz ciekawie, innym razem mniej ciekawie, coś im się podoba, coś innego – mniej. Spełniają także funkcje usługowe wobec producenta filmów rodzimych, czy – jak to niesłusznie zwykło się u nas mówić – mecenasa (niesłusznie, bo mecenas to ktoś, kto na cele kulturalne ofiarowuje swoje pieniądze), to znaczy formułują po raz n-ty zadania, które ów mecenas stawia przed filmem, oceniają czy te cele zostały właściwie zrozumiane i

⁴⁴ Bolesław Michałek, *Krytyka i spółka*, „Kino”, nr 5 (1966), s. 29.

⁴⁵ *Ankieta na temat krytyki filmowej*, „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 9 (1979), s. 78.

zrealizowane. Spełniają wreszcie funkcje usługowe wobec rozmaitych, różniących się wbrew pozorom ośrodków – nazwijmy to w ten sposób – opiniotwórczych.⁴⁶

Z przyrodzoną swoim wypowiedziom zaczepnością opisywał krytykę filmową również Krzysztof Mętrak w „Filmie na Świecie” w 1979 roku, który bez ogródek różnicował środowisko krytyczne i dziennikarskie:

Mówi się potocznie „krytyka filmowa” i już w tym momencie trzeba by (gdyby ktoś był pryncypialny, ale umówiliśmy się przecież, że pryncypialność „ośmiesza”) protestować. Bo w sytuacji, gdy gaworzą tak długo i namiętnie o roli i wadze tej „krytyki”, to ja się zachowam niezgrabnie, wprost podle, i zapytam: a ilu jest tych klientów, zasługujących w pełni na miano „krytyków”, to znaczy ludzi twórczo w materii przykinowej myślących, mających rzeczywiste predyspozycje i prawdziwe usposobienie krytyczne (krytyk to znaczy „krytyczny”)? Jak w starym dowcipie: „Ilu Was? Raz!” Jak dla mnie, to palców dwóch rąk starczyłoby z naddatkiem, gdyby przyszło autentycznych krytyków u nas liczyć! Reszta z krytyką ma zgola niewiele wspólnego, reszta to jest, moi kochani, dziennikarstwo po prostu. Nic nie mam do dziennikarstwa, nawet wręcz przeciwnie, ale jest to coś jakościowo innego. Dziennikarz może być doskonały, tyle że nie musi mieć na składzie żadnej wizji kultury, krytyk – niestety – musi. Dziennikarz informuje, komentuje, opisuje; krytyk podnosi zjawiska na wyższy poziom świadomości.⁴⁷

Ciężar dyskusji dotyczących definiowania krytyki w latach 80. przeniósł się z różnicowania jej od innych form na dookreślanie jej samej i zastanawianie się nad receptami, które po latach ograniczeń pozwoliłyby jej powrócić do realizowania wcześniejszych postulatów. W tekstach tych bardzo często podkreślano jednak, że nie ma krytyki, ale zamiast niej jest „recenzenctwo”, a nawet gorzej – „sieczka recenzencka”:

W Polsce jest kilku niezłych krytyków filmowych, ale nie ma krytyki filmowej. Pisząc „krytyka filmowa” mam na myśli ruch intelektualny wokół filmu. Pełne sprzeczności i chaotyczne zaczepki Kałużyńskiego nie załatwiają sprawy. Czasopisma filmowe nie reprezentują u nas żadnych szkół myślenia o filmie – szkoły takie nie istnieją. Tygodniki społeczno-kulturalne ograniczają się do wydzielenia kilku szpalt na recenzje filmowe. Jest Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, które prawie niczego nie inspiruje. Jeżeli PiW, jedno z największych wydawnictw, stać na to, by zamówić „Labirynt”, książkę dokumentującą stan świadomości młodych krytyków literackich, to dla czego, w odniesieniu do krytyków filmowych, nie może się na to zdobyć wyspecjalizowane w końcu Wydawnictwo Filmowe?

⁴⁶ Tamże, s. 88.

⁴⁷ Krzysztof Mętrak, „Krytyka” – *panna do wszystkiego*, „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 256 (1979), s. 117.

Nie łudźmy się – to, że wśród form wypowiedzi krytyczno-filmowej przeważa owa słynna „sieczenka recenzencka”, nie wynika bynajmniej ze złej woli czy też chałturniczej mentalności kolegów krytyków (choć i tego nie wkluczam). To raczej nikomu z organizatorów umysłowej otoczki wokół kina nie zależy na tym, by było inaczej. By recenzja funkcjonowała w kontekście eseju i szkicu, refleksji ogólnokulturowej i społecznej.⁴⁸

Polska lat 90. zmieniała się błyskawicznie, stawiając przed krytyką filmową zupełnie nowe wyzwania związane z dostępnością... wszystkiego. Jednak podczas gdy wszystko się zmieniało, problemy definicyjne krytyków zdawały się w większości takie same. Wyraźnie jednak zmienił się punkt ciężkości argumentów. Rzeczywistość konsumpcjonizmu przytłoczyła polską krytykę filmową w rozumieniu starej szkoły. Na pierwszy plan wysunęło się więc wszystko to, co wcześniej jej przeciwstawiano – jak kolorowe pisemka pełne plotek i ciekawostek zamiast merytorycznych wypowiedzi:

Trzymam oto w ręku bajecznie kolorowe, grube pismo filmowe, wychodzące w tym kraju (Czytelnicy wpiszą tu sobie jeden z paru możliwych tytułów), w którego stopce redakcyjnej figuruje kilkanaście nazwisk, w lwiej części nieznanych ogółowi ze swych gustów i przekonań. I oto na stu pojemnych stronach tego periodyku nie znajduję ani jednego (!!!) tekstu krytycznego. Same tylko informacje i reklamy (jawne lub ukryte): o kulisach realizacji jakiegoś filmu, o życiu erotycznym i finansowym modnych, głównie amerykańskich gwiazd.⁴⁹

Obserwowano również usunięcie się w cień pism fachowych i rozproszenie – wzorem przeszłości, o której aspektach więcej piszę nieco dalej – po dziennikach:

Krytyki w dawnym sensie tego słowa już nie ma. Kto pisze w miesięczniku „Film”? A kto czyta miesięcznik „Kino”? Na planie pozostali – niczego im nie ujmując – recenzenci z gazet. Los zakpił z dawnej arystokracji prasy branżowej i pism kulturalnych, przez dziesięciolecia zadzierającej nosa. Rozbitkowie z tygodnika „Film”, rozwalonego ogniem ciągłym z em pi łądowali w „Rzeczpospolitej”, „Gazecie Wyborczej”, „Super Expresie”. W dziennikach.

Myślę, że najistotniejsza różnica między krytykiem z pisma filmowego dawnego typu a recenzentem gazetowym polega nie na tym nawet, że krytyk rozumiał kino głębiej. Rzecz w tym, że krytyk kochał, nawet jeśli czepiał się i marudził. Ruszał do obrony, kiedy przedmiotowi jego fascynacji coś zaczynało zagrażać ze strony władzy, wypychał do przodu przedmiot swych uczuć, żeby nie zapomniana o nim publiczność. Miała ta miłość coś wspólnego z zawężonym polem widzenia, ale była wierna. Recenzent z gazety wtopiony jest w

⁴⁸ Andrzej Zwanecki, *Wyrok śmierci na krytykę*, „Film”, nr 37 (1981), s. 5.

⁴⁹ Jerzy Płażewski, *Gderanie dinozaura*, „Kino”, nr 3 (1996), s. 5.

materię zróżnicowaną, ciekawszą, ważniejszą. Nikt tam nie rozumie jego durnej miłości, więc się jej pozbywa.⁵⁰

Przewodnikiem po morzu produkcji filmowych, które w Polsce się pojawiły, stał się recenzent, który bardziej pasował do kolorowego, doraźnego świata. Z drugiej zaś strony spragnieni naukowej wykładni mogli szukać odpowiedzi teoretyków w pracy filmoznawców, wreszcie łapiącej oddech. Doskonale opisuje ten problem Andrzej Werner:

Ale założmy, że jest łatwiej. Tylko czy łatwiej znaczy lepiej? Łatwiej dla kogo, dla jakiej krytyki łatwiej? Z pewnością dla krytyki, która uznaje, że kino jest, jakie jest, siedzimy na tej samej gałęzi, spełniamy funkcje rozsądnie usługowe; nie żeby zaraz brać udział w pospólnym biznesie, ale po prostu uznać rzeczywistość za rozsądną. Krytyk jest wówczas zarządzającym we własnym imieniu i interesie masą majątkową, reguły postępowania się nie zmieniają, gdy własność okaże się własnością upadłą. Sprawny buchalter pracuje równie dobrze i wydajnie na plusach, jak i na minusach.

Czy łatwiej jest jednak dla krytyki, która inaczej rozumie swoje zadania, szuka kina swoich marzeń, chciałaby z nim poważnie rozmawiać o wartościach, o świecie, w jakim żyjemy, o sztuce, jaka powinna mu towarzyszyć? Chyba nie jest łatwiej, nawet wręcz przeciwnie. Jeśli ktoś nie wierzy, niech porówna: kiedyś takiej krytyki było pod dostatkiem, dzisiaj jest rzadkością. Jak gdzie indziej, tak i w Polsce nie za bardzo jest na nią miejsce w czasopiśmie filmowych (charakterystyczne: dziś się mówi poufale „branżowych”) i kulturalnych. Nie może być przecież zdawkowa, zajmuje wiele miejsca, a ile ludzi to czyta? Owszem, jest miejsce na sążniste rozprawy w wydawnictwach specjalistycznych, ale to już domena rzeczywiście lub pozornie uczonej filmologii. Nożyce pomiędzy filmowym dziennikarstwem a działalnością zamkniętą w specjalistycznej enklawie rozwarły się maksymalnie, a to, co chciało być pośrodku, cichuteńko gaśnie.⁵¹

Przemiana ustrojowa nie była największym trzęsieniem ziemi dla krytyki. Prawdziwe problemy przyszły w XXI wieku. Coraz łatwiejszy dostęp do treści filmowych i istny ich zalew, którego nikt nie byłby już w stanie w pełni kontrolować, sprawiły, że na wadze zyskali ci, którzy stawiali na ilość, a nie na jakość. Konsumpcjonistyczna intensywność dała przewagę recenzentom. W wypowiedziach autorefleksyjnych środowiska osób piszących o filmie widać nie tylko, że krytyk i recenzent to nie to samo. To, co rzuca się w oczy, to pewna nobilitacja drugiej z postaw. Przez wiele lat recenzentów przede wszystkim dyskredytowano i stawiano niżej niż krytyków, próbowano wymusić na nich dostosowanie wypowiedzi w

⁵⁰ Bożena Janicka, *Robaczywe pieniądze*, „Kino”, nr 3 (1995), s. 17.

⁵¹ Andrzej Werner, *Łatwiejsza krytyka*, „Kino”, nr 10 (2003), s. 10.

czasopismach niespecjalistycznych do wyższego poziomu krytyki, zaś w XXI wieku krytycy filmowi starej szkoły często są już uważani za pewien przeżytek, mit przeszłości, ludzi przeintelektualizowanych i o skostniałych, elitarystycznych poglądach. Bycie recenzentem – prostym przewodnikiem po oceanie możliwości, oferującym ekspresowe rozwiązania z gatunku „tak/nie” – jest powodem do dumy jako działalność praktyczna, użyteczna. Jacek Rakowiecki, redaktor „Filmu” w latach 2007-2012, mówi tak:

(...) pisanie recenzji to jest działalność usługowa, to musi być bardzo jasno powiedziane. A nie artystyczna. I jest właśnie tak, że część recenzentów uprawia krytykę powiedziałbym artystyczną, żeby nie powiedzieć artystowską, która być może zawiera jakieś trafne analizy, ale jest bardzo mało przydatna dla człowieka, który sięga po recenzję z jakiego powodu? Żeby dowiedzieć się – pójść, czy nie pójść? Dla mnie, czy nie dla mnie? Więc staram się zasygnalizować, komu taki film może się spodobać, a komu nie.⁵²

Tak niewygórowane oczekiwania wobec pisania o filmie sprzyjają (choć nie jest to oczywiście jedyny powód) rozwijaniu się podobnych wypowiedzi nie tylko na łamach czasopism, ale też poza nimi:

Mamy wysyp blogerów, vlogerów, youtuberowych znawców – mało który z nich zasługuje wedle dawnych reguł, na miano krytyka czy choćby recenzenta. Gadają, co im ślina na język przyniesie, piszą byle jak, popełniając wszelkie możliwe błędy językowe i merytoryczne. Nie ma już dzisiaj czasu na głębszy namysł, gdyż potrzebna jest szybka i „zajebista” reakcja”.⁵³

Pozostają jednak też bastiony starego porządku, które nie próbują zmieniać ani recenzentów, ani krytyków, zwracając jednak uwagę na malejące zastępy ambitniejszych twórców treści o kinie:

- Krytycy filmowi wymierają – mówi Michał Burszta, krytyk filmowy. – Zastępowani są przez recenzentów, którzy mają przedstawić potencjalnym widzom prosty opis filmu, bez dogłębnej analizy, odniesień. Krytyk to zawód elitarny, a recenzent użytkowy.

Zdaniem Michała Burszty, krytyka filmowego, ten zawód ewoluował, a jego rola w kulturze masowej na przestrzeni lat uległa zmianie. Należy też odróżniać zawód krytyka filmowego, od profesji recenzenta. – Teraz często jesteśmy recenzentami – mówi gość Czwórki. – Mamy po prostu przystępnie przedstawić film i zwrócić uwagę ludzi na elementy, które mogą ich

⁵² Marta Szarejko, *Działalność usługowa. Rozmowa z Jackiem Rakowieckim*, „Bluszcz” nr 5 (2009), s. 145.

⁵³ Bartosz Żurawiecki, *Krytyk niepotrzebny*, „Magazyn Filmowy. Pismo SFP”, 73 (2017), https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,302,1,2.html [data dostępu: 21.04.2021].

zainteresować. Krytyk to zawód elitarny, a recenzent, użytkowy. Ludzie szukają dziś prostych klasyfikacji, nie pogłębionych analiz, dlatego krytycy filmowi „wymierają”.⁵⁴

Pojawiają się i bardziej gorzkie głosy, które konstatują, że krytyka nie tylko umiera, ale też jest usilnie sprowadzana do poziomu recenzenctwa:

Krytyka została sprowadzona do poziomu recenzenctwa, które z kolei stało się wyłącznie szybką działalnością usługową. (...) Medium płaci, medium dostaje recenzję na ćwierć stroniczki i cztery gwiazdki.⁵⁵

Co ciekawe, utrwaląc podział i nobilitować krytyków starają się też osoby zaangażowane w kształcenie młodzieży:

Nie da się też przenieść do szkoły modeli recenzji stosowanych w dzisiejszej prasie (i Internecie) – jeśli już, to warto uczyć młodzież krytycznego czytania i uświadamiać, czym się one między sobą różnią. W wielkim uproszczeniu prasowe modele recenzji są dziś dwa:

- recenzje „użytkowe”, które spełniają doraźną funkcję polecająco-odradzającą (portale internetowe, jak stopklatka czy filmweb, tygodniki, jak „Przekrój”, „Polityka” czy dodatek do „Gazety Wyborczej” - „Co jest Grane”);
- recenzje krytycznofilmowe, czyli teksty, w których ważniejsza od oceny jest analiza i interpretacja, w których film odczytuje się w możliwie szerokim kontekście (historii kina, dorobku reżysera, zjawisk pozafilmowych) i próbuje wejść z nim – mówiąc nieco górnolotnie – w dialog („Kino”, „Tygodnik Powszechny”, „Gazeta Wyborcza”).

Najczęściej jednak modele te zazębiają się (elementy krytycznofilmowe widać przecież często w recenzjach w „Filmie”, „Przekroju” czy „Co jest Grane”), czasem zbliżają się do formy felietonu, a kiedy indziej – eseju. Warto je na zajęciach w ramach Filмотeki Szkolnej czytać, oceniać, analizować konstrukcje i różne sposoby interpretacji. Przede wszystkim po to, żeby poszukać modelu własnego. (...)

To, na co trzeba przy pisaniu recenzji w szkole zwracać szczególną uwagę, to zarażenie myśleniem „krytycznofilmowym” i oduczanie myślenia sprawozdawczego. Pokazywanie, że recenzja to nie streszczenie, nie opis, ale rodzaj twórczości.⁵⁶

⁵⁴ Zawód krytyka filmowego umiera?, „PolskieRadio.pl”, 27.05.2013, <https://www.polskieradio.pl/10/485/Artykul/854097,Zawod-krytyka-filmowego-umiera> [dostęp: 21.04.2021].

⁵⁵ Bartosz Żurawiecki, *Pyskacze i przydupasy*, „Film”, nr 4 (2009), s. 64.

⁵⁶ Paweł Felis, *Jak pisać recenzje?*, <http://www.ceo.org.pl/pl/biblioteki/news/jak-pisac-recenzje> [dostęp: 21.04.2021].

Ciekawym i jednym z najnowszych przykładów rozwoju dyskusji krytyk–recenzent (oraz twórcy internetowi) jest Gdyńska Szkoła i “Warsztaty krytyki filmowej i nowomiedialnej”. Zajęcia były przeznaczone dla młodzieży od 15. do 25. roku życia, marzącej o rozpoczęciu kariery w branży krytycznofilmowej. Patrząc na obecne w XXI wieku antagonizowanie nie tylko krytyka i recenzenta, ale też krytyka i ludzi piszących do Internetu, organizatorzy wykazali się ogromną postępowością, obiecując, że przygotują one do krytycznego fachu nie tylko w papierowej gazecie, ale też w serwisie YouTube. Prowadzącymi warsztaty byli Michał Oleszczyk oraz Kaja Klimek. Tym, co jednak w kontekście tego podrozdziału wydaje się najistotniejsze, jest zawarcie w programie zajęć informacji: „Wskazemy różnicę pomiędzy krytykiem filmowym, recenzentem a dziennikarzem ⁵⁷[66]”. Stwierdzenie to nie zostawia miejsca na wątpliwości, że zdaniem organizatorów takie różnice istnieją i są w jakiś sposób skodyfikowane. Nie zrzucalabym sposobu formułowania myśli w tym programie na jakieś upraszczanie czy cokolwiek innego, ponieważ dalej pada już myśl wyrażona w formie tezy/opinii/przypuszczenia: „Wskazemy na specyfikę nowych mediów (głównie Internetu) jako środowiska dla krytyki artystycznej. Uczymy będziemy umiejętności tworzenia konkretnych gatunków krytyki nowomiedialnej. Wyjdziemy od bloga – który jest połączeniem tradycyjnej krytyki pisanej z krytyką nowomiedialną – i pójdziemy w stronę, w którą – naszym zdaniem – zmierzać będzie krytyka artystyczna: połączenia słowa i ruchomego obrazu, jak np. w wideoblogu czy wideoeseju; uczyć będziemy także zasad dziennikarstwa internetowego.⁵⁸).

Różnice między działalnością krytyków a recenzentów zauważane są przez podejmujących te aktywności niemal od początku kształtowania się formuł pisania o filmie. W dyskusjach na ten temat zmieniał się jedynie środek ciężkości – raz dążono do „podciągnięcia” recenzentów do poziomu krytyków, później do sprowadzenia krytyków na ziemię, do poziomu praktycznych recenzentów. O tym, co historycznie wpływało na zmiany w podejściach dyskutantów, piszę bardziej szczegółowo w rozdziale drugim.

1.3.Kiedy zaczęła się w Polsce krytyka filmowa?

Tak postawione pytanie może wydawać się naiwne i z góry skazane na porażkę – skoro nie istnieje jedna definicja krytyki filmowej jako takiej, jak można byłoby wskazać jej początek?

⁵⁷ *Warsztaty krytyki filmowej i nowomiedialnej*, <https://gcf.org.pl/edukacja/warsztaty-krytyki-filmowej-i-nowomiedialnej/> [dostęp: 21.04.2021].

⁵⁸ Tamże.

Aby tego dokonać, śledzę dyskurs krytycznofilmowy w kolejnych dziesięcioleciach XX i XXI wieku i oddaję głos tym, którzy w tamtym okresie stawiali podobne diagnozy i rekonstruuje ich sądy oraz przekonania. Taka strategia wynika chociażby ze zmiennego podejścia do kinematografii jako takiej – dzisiaj nie ma już wątpliwości, że film zalicza się do sztuk, że może stanowić źródło zarówno krytycznego, jak i naukowego namysłu, że siła jego oddziaływania rozciąga się daleko poza chwilową, nieskomplikowaną rozrywkę. Co więcej, zmienił się sposób dystrybucji treści, sposób oglądania filmów czy granice możliwości swobodnego wypowiedzania się. Pytanie „kiedy zaczęła się w Polsce krytyka filmowa?” to tak naprawdę seria pytań, które można byłoby różnie sformułować – czy i kiedy została zauważona, czy i kiedy została doceniona, czy i kiedy została zhermetyzowana, czy i kiedy została skodyfikowana; czy i kiedy pojawił się ktoś, kto powiedział: oto nasza krytyka filmowa. Jak w przypadku próby określenia początku każdego zjawiska, poniższy wywód będzie podatny na polemikę, a w zależności od przyjętej perspektywy, przyniesie inne odpowiedzi. Jestem przekonana, że odpowiedź na pytanie o początki krytyki filmowej w Polsce przy odpowiednich założeniach mogłaby równie dobrze brzmieć „krytyka filmowa w Polsce pojawiła się wraz z pierwszą opublikowaną opinią na temat filmu”, co „krytyka filmowa zarówno w Polsce, jak i na świecie, nigdy nie powstała i nie ma jej do dzisiaj”. Gdzieś pomiędzy tymi skrajnościami znajduje się moja odpowiedź.

Już 14 listopada 1896 roku odbył się w Polsce pierwszy pokaz aparatu braci Lumière. Do spotkania Polaków z kinematografem doszło w Teatrze Miejskim w Krakowie. Po pierwszym oficjalnym wydarzeniu filmy pokazywano jeszcze przed spektaklami teatralnymi jako rodzaj ciekawostki. Ciekawostki, dodajmy, która zwróciła uwagę ogromnej części mieszkańców Krakowa – według szacunków Andrzeja Urbańczyka⁵⁹ w ciągu kilku tygodni pierwsze filmy zobaczyło aż dziesięć tysięcy osób, co było niezwykłym wynikiem przy zaludnieniu Krakowa sięgającym w tamtym okresie ledwie osiemdziesięciu tysięcy. W tym samym roku Bolesław Matuszewski – najprawdopodobniej, gdyż nie zachowały się żadne dokumenty, które mogłyby to potwierdzić – odebrał podstawowe nauki związane z kinematografią od braci Lumière i zaczął realizować własne „produkcje”. Kolejne lata przyniosły mu rozgłos zarówno w kraju, jak i za granicą.⁶⁰ Nie wspominam o Matuszewskim bez powodu. Świadomie też pomijam dużo bardziej popularnego dzięki swoim zasługom dla

⁵⁹ Andrzej Urbańczyk, *Kinematograf na scenie: Pierwsze pokazy filmowe w Krakowie, XI-XII 1896*, Krakowski Dom Kultury, Centrum Sztuki Filmowej, Kraków 1986, s. 47.

⁶⁰ Władysław Banaszkiewicz, *Początki kinematografii w Polsce (1894-1905)*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 2-3 (1955), s. 50-58.

rozwoju technologii rejestracji rzeczywistości Kazimierza Prószyńskiego. Jakkolwiek bowiem Matuszewskiego przyćmił wyraźnie blask drugiego inwentora, może się on pochwalić pionierstwem w innej dziedzinie – polskim czasopiśmiennictwie filmowym, z którym narodziny krytyki są nierozzerwalnie związane jako z jej pierwszym medium.

W 1898 roku Matuszewski stworzył projekt pierwszego polskiego czasopisma filmowego, które miało się nazywać „Chronofotografia i jej zastosowanie”⁶¹. Planował poświęcić je wyłącznie sprawom technicznym (miało zostać podzielone na działy o nazwach: przekazywanie ruchu, projekcja ożywionej fotografii, opis aparatów projekcyjnych różnych typów⁶²), bez dywagacji na temat artystycznego potencjału kina – było na to zresztą zdecydowanie za wcześnie – ale to właśnie ono zapisało się w historii jako pierwsze polskie specjalistyczne czasopismo filmowe. Niestety, do jego publikacji nigdy nie doszło.

Przed I wojną światową o filmie w Polsce pisano przede wszystkim w czasopismach kulturalnych lub literackich (żeby wymienić choć kilka z nich: „Biesiada Literacka”, „Świat”, „Tygodnik Ilustrowany”, „Nowiny sezonu. Pismo ilustrowane społeczno-literackie, teatralne, kinematograficzne i sportowe”, „Scena i Ekran”).⁶³ Zamieszczane w nich publikacje koncentrowały się wokół rozważań nad możliwościami technicznymi kina, zastanawiano się nad wpływem nowego wynalazku na świat naukowy, często podśmiewano się z jego rozrywkowego i masowego charakteru, perorowano również nad kwestiami związanymi z jego zgubnym wpływem na społeczeństwo. Na większą uwagę w kontekście rozwoju myśli filmowej zasługiwać zdaje się tytuł „Kino-Teatr i Sport”, który zadebiutował na rynku w 1914 roku i o którym w opracowaniu Barbary Gierszewskiej można przeczytać: „Wysoki poziom fachowy i językowy świadczył jednak niezbicie, że adresatem była inteligencja, ewentualnie mieszczaństwo. Oprócz recenzji i informacji o nowościach filmowych zamieszczano w nim materiały stanowiące załączek późniejszych dyskusji na temat rozwoju kina, szeroko podejmowanych przez powstającą już w niepodległej Polsce prasę filmową, społeczno-kulturalną i literacką”⁶⁴. Oceny tę zdaje się potwierdzać manifest redakcji zaprezentowany w pierwszym numerze magazynu, w którym zdecydowaną większość

⁶¹ Tamże. Cyt. za: Goldovskij E. M., *30 let sowietskoj kinotechniki*, Moskwa 1950, s. 29. [TO JEST Z INNEGO TEKSTU NIE TAMŻE]

⁶² Władysław Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu niemego*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1966, s. 14.

⁶³ Mariusz Guzek, *Co wspólnego z wojną ma kinematograf? Kultura filmowa na ziemiach polskich w latach 1914-1918*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2014, s. 499.

⁶⁴ Barbara Gierszewska, *Czasopiśmiennictwo filmowe...*, s. 89.

miejsca poświęcono właśnie na omówienie fenomenu kinematografu i „problemów” z tym związanych:

Istnieje wśród czytającej publiczności u nas pewien przesąd, pewne uprzedzenie do pism fachowych, poświęconych jakiejś wyraźnie określonej specjalnej dziedzinie pracy, działalności, wogóle nawet życia. Wydaje się przeciętnemu czytelnikowi, iż pisma takie nie mogą mu dostarczyć wiadomości zajmujących i dość ciekawych dla przykucia uwagi.

Postępowanie to, może usprawiedliwione, w stosunku do wydawnictw ściśle technicznych traktujących przedmiot swój bardzo fachowo i sucho, zatem w sposób mało przystępny i zrozumiały dla ogółu, nieposiadającego odpowiedniego fachowego przygotowania i specjalnych technicznych wiadomości, krzywdzi jednak stanowczo wszystkie te pisma, które z natury samego przedmiotu swego wkraczają w życie codzienne.

Kino – teatr – sport – oto trzy takie właśnie dziedziny które w powszednim toku współczesnego życia zajmują bardzo dużo miejsca. Niema przecież, można powiedzieć, w Warszawie człowieka, któryby nie interesował się teatrem, nie bywał, choćby rzadko, w kinematografie i którego gustów czy upodobań nie zajmował choćby w małym stopniu jakiś rodzaju sportu. (...)

Kinematograf należy u nas do najświeższych zdobyczy, żadna jednak może nowość nie przyjęła się i nie spopularyzowała tak szybko i szeroko. Kinematograf jest dzisiaj rozrywką wszystkich warstw i każdego wieku. Teatrów kinematograficznych Warszawa posiada mniej więcej od 30 do 40 przepląwa przez ich sale codziennie kilkadziesiąt tysięcy osób, czerpiąc z płóciennego ekranu najróżnorodniejsze wrażenia i wpływy.

Śmiało można też powiedzieć, że kinematograf zawojował świat. Taśmy kinematograficzne owinęły kulę ziemską splotami milionów metrów. Świat w tym uścisku zadrżał ciekawością i z ekranu począł czerpać pełnemi garściami wrażenia radości i smutku – grozy i wesołości, swoje uśmiechy i łzy, swoje marzenia i złudzenia. (...)

Kinematograf, z chwilą gdy stał się potężnym zaczął władzę swych wpływów rozpraszać, kierować na tory niewłaściwe.

Potrzeba prasy specjalnej, która czuwałaby nad kinematografem – stała się koniecznością. Stwarzamy też ją i pomimo wyżej wspomnianego uprzedzenia do pism fachowych, nie wahaliśmy się w tytule naszego wydawnictwa wypisać te trzy nazwy, stawiając kinematograf na pierwszym miejscu.⁶⁵

⁶⁵ *Od redakcji*, „Kino-Teatr i Sport”, nr 1 (1914), s. 3.

Założyciele czasopisma wykazali się we wstępie dużą wrażliwością i zmysłem obserwacji, a przy tym podeszli do nowych zjawisk bez uprzedzenia – jakże przecież powszechnego względem pierwszych pokazów kinematografu. Autor tekstu nie przypisywał zainteresowania młodzieńskim filmem jedynie mniej zamożnym, mniej wykształconym i poszukującym wyłącznie prostej rozrywki członkom społeczeństwa, lecz jego ogółowi, podkreślając przy tym, że nigdy wcześniej nie było takiego fenomenu, który elektryzowałby każdego i tak szybko gromadził wokół siebie zainteresowanie. Jednocześnie zwracał uwagę, że film nie dystrybuuje jedynie rozrywki, ale staje się katalizatorem głębokich przeżyć emocjonalnych, a nawet – skłania do refleksji nad własnym życiem i przyszłością. Tak intensywne oddziaływanie wiązało się według autora z koniecznością bacznej obserwacji nowego medium, które mogłoby bez tej profesjonalnej czasopiśmienniczej uwagi nie rozwinąć swojego właściwego potencjału. Ze wstępnika do pierwszego numeru wynikało też, że kolejność tematów w tytule czasopisma – „Kino-Teatr i Sport” – nie jest przypadkowa, a umieszczenie kina na pierwszym miejscu będzie miało swoje konsekwencje dla kształtu kolejnych numerów. Trzeba przyznać, że tak silna deklaracja na tak wczesnym etapie rozwoju kinematografii i dyskusji na jej temat robi naprawdę duże wrażenie.

W tym samym numerze pisma redaktorzy ogłosili też ankietę, zachęcając do zabierania głosu w sprawie reformy kina, niejako potwierdzając swoją gotowość do poważnego o nim rozmawiania:

Pytania zatem wytyczne tej ankiety brzmią następująco:

- 1 - czy obecne stanowisko i rola teatrów kinematograficznych w życiu społecznym można uważać za właściwe?
- 2 – jeżeli nie, to jakie zarzuty można postawić działalności teatrów kinematograficznych u nas?
- 3 – na czym należy oprzeć pożądaną reformę tych teatrów?
- 4 – w jakim stosunku stanąć może kino do twórczości literackiej i artystycznej?
- 5 – czy siły intelektualne, artystyczne i twórcze naszego kraju są wystarczające i odpowiednio wyrobione, aby wyrugować u nas w lwiej części produkty i utwory zagraniczne i czy to jest pożądane wobec imprez teatralnych w Warszawie i Królestwie?

Powyższych 5 pytań obejmują mniej więcej wszystko, co można w sprawie kinematografu na razie powiedzieć.⁶⁶

Przegląd kolejnych numerów pozwala odnotować, że twórcy naprawdę skupiali się przede wszystkim na kinematografii. Jako że brakowało miejsca do dyskusji na ten temat, wokół czasopisma szybko zgromadziły się osoby nim zainteresowane, naturalnie ukierunkowując jego rozwój. Niestety, wybuch wojny przekreślił przyszłość magazynu „Kino-Teatr i Sport”, który ani w dwudziestoleciu międzywojennym, ani później już nie wrócił.

W czasie I wojny światowej nie rozwijało się szczególnie czasopiśmiennictwo filmowe, chociaż nieliczne pisma codzienne o kinematografii pisały, informując o bardziej znaczących wydarzeniach. Niektóre zdecydowały się nawet na stałe rubryki poświęcone filmowi – w „Gońcu Porannym, Gońcu Wieczornym” rubryka „Z kinematografu” utrzymała się od kwietnia 1914 roku aż do końca wojny. Z kolei „Gazeta Poranna 2 Grosze” uruchomiła obszerną rubrykę poświęconą zagadnieniom kinematografu – „Przegląd Kinematograficzny” – w okresie już wojennym (zadebiutowała w listopadzie 1914 roku i zniknął na początku 1916 roku). Kolumny zawierające informacje o repertuarach kin miały w tym okresie również „Kurier Poranny/Przegląd Poranny” czy „Kurjer Warszawski”. O kinie w czasie I wojny światowej pisano także (przede wszystkim informując o pokazach w kinematografach) w czasopiśmie innych miast, jak lwowska „Gazeta Narodowa”, „Ziemia Lubelska”, „Gazeta Łódzka” czy „Goniec Częstochowski”.⁶⁷

Po 1918 roku nastąpiła wyraźna intensyfikacja działań publicystów w zakresie tematyki filmowej, szczególnie w stolicy – blisko 70%⁶⁸ wszystkich czasopism filmowych ukazywało się właśnie w Warszawie. Po pierwsze w pismach codziennych jeszcze liczniej pojawiły się tematyczne rubryki oraz dodatki specjalne. Po drugie zaś:

Popularny staje się nowy typ czasopisma, poświęconego specjalnie tematyce filmowej. Dynamikę rozwoju pism tego rodzaju scharakteryzować można danymi cyfrowymi: podczas gdy do roku 1918 istniały trzy polskie pisma filmowe, w latach 1919-1929 ukazywało się

⁶⁶ *Nasza ankieta. Na temat reformy kina*, „Kino-Teatr i Sport”, nr 1 (1914).

⁶⁷ Mariusz Guzek, *Co wspólnego z wojną...*, s. 521-523.

⁶⁸ Obliczenia wykonałam na podstawie tabeli opisującej liczbę czasopism filmowych i teatralnych w latach 1918-1939 według miejscowości wydawnictw umieszczonej w tekście Barbary Gierszewskiej. Zob. Barbara Gierszewska, *Prasa filmowa i teatralna w Polsce w latach 1918-1939 (stan ilościowy, rozmieszczenie, próba wstępnej charakterystyki)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej”, 31/2 (1992), s. 18.

ich łącznie 52, z czego jednak 22 przestały wychodzić w ciągu roku od momentu ukazania się, a z pozostałych 30 tylko połowa utrzymała się jeszcze po roku 1929⁶⁹.

Według innego źródła:

W latach 1918-1939 ukazywało się w Polsce około 190 tytułów czasopism poświęconych problematyce filmowej i teatralnej. (...) W prasie filmowej i teatralnej tego okresu można wyodrębnić trzy rodzaje czasopism: pisma popularne dla szerokich kręgów odbiorców – pełne reklam i sensacyjnych wiadomości z życia gwiazd, pisma o aspiracjach naukowych oraz periodyki branżowe, łączące informacje fachowe popularyzacją aktualnie popieranych obrazów filmowych i widowisk teatralnych. (...) Przyjmując za podstawę znane źródła bibliograficzne i katalogi bibliotek udało mi się ustalić 194 tytuły czasopism związane z filmem i teatrem; w tym 78 czasopism filmowych, 72 czasopisma teatralno-filmowe.⁷⁰

Dane te potwierdzają, że dostrzegano potrzebę informowania i dyskusowania na temat filmu. Jednocześnie jednak niekoniecznie wiadomo było wtedy, w jaki sposób dotrzeć do odbiorców i spełnić ich – niesprecyzowane przecież jeszcze – oczekiwania. Zdecydowana większość pism ukazująca się w tym okresie, to gazety, w których dominowały reklamy, toteż często za propozycją nowego tytułu kryły się po prostu względy finansowe oraz marketingowe. Czasopisma istniały bowiem w ścisłej zależności od przemysłu filmowego. Szybko okazywało się, że te, które mają większe ambicje i chciałyby zastąpić komunikaty inwestorów merytorycznymi treściami, nie potrafią utrzymać się na rynku z powodów finansowych.

W latach 1920-1923 mamy do czynienia ze znacznym spadkiem liczby tytułów periodyków głównie kinematograficznych, spowodowanym w pewnym stopniu przez działania Polskiego Związku Teatrów Świetlnych i Polskiego Związku Przemysłowców Filmowych, którym to organizacjom udało się na jakiś czas zdobyć monopol na ogłoszenia reklamowe i pozyskać dla swych celów czołowe pisma tego typu tj. „Kino dla Wszystkich”, „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny”, „Kino” oraz „Ekran”.⁷¹

Oczywiście nie pozostawało to bez wpływu na jakość wypowiedzi dotyczących filmu, które uzależnione od przemysłu filmowego, notowały coraz niższy i niemal zamykający się w formie materiałów reklamowych poziom. Czasopisma miały przeważnie duży format, a ich strony wypełniały w dominującej części fotografie i inne przedstawienia graficzne. Sam tekst

⁶⁹ Jadwiga Bocheńska, *Polska myśl filmowa...*, s. 61.

⁷⁰ Barbara Gierszewska, *Prasa filmowa...*, s. 15-16.

⁷¹ Barbara Gierszewska, *Prasa filmowa...*, s. 16.

miął znaczenie drugorzędne i najczęściej, jeżeli się pojawił, to w charakterze sensacyjnego doniesienia. Już w 1921 roku można było przeczytać karcące komentarze odnośnie do tego stanu rzeczy:

Smutnym objawem jest sama nasza fachowa prasa. Jakże ona nikła! A mimo to nawet te organy, które rzekomo służą przemysłowi, organy, w których każdy szuka rzeczy konkretnych i opinii jasnych, są widownią harców nie mających żadnej łączności z fachowością. Fantastyczne impresje z obrazów z wierszowanymi wstawkami, odwoływanie się do władz wobec czytelników oraz cały stek niekonsekwencji – oto nasza fachowa prasa⁷².

Autor wypowiedzi zwraca w niej uwagę nie tyle na ilościowy brak czasopism poświęconych filmowi, ile raczej na wypełnienie się rynku magazynami, które realnie wcale o filmie nie opowiadają. Zamiast tego ich strony wypełniają właśnie tematy poboczne, treści marketingowe lub o charakterze rozrywkowym. Jednocześnie autor zaznacza, że istnieje potrzeba „poważnych” artykułów na temat kinematografii – nie tylko form krytycznych, ale w wieloaspektowych omówień tego medium.

Przykrą diagnozę dotyczącą treści dotyczących filmu w czasopismach z okresu lat 20. potwierdził również Marek Hendrykowski:

Szereg ówczesnych polskich gazet, w tym również cieszący się poczytnością w kręgach inteligenckich „Kurier Polski”, w miarę systematycznie zamieszczało już w tamtym okresie omówienia filmów wchodzących na ekrany kin. Nie znaczy to, że w naszej prasie początku lat dwudziestych kwitła działalność recenzencka. Z reguły były to bowiem krótkie materiały informacyjne na temat bieżącego repertuaru kinematografów, nie wychodzące poza ramy dość zdawkowej, kilku- bądź co najwyżej kilkunastozdaniowej notki prasowej. Styl tych omówień raził powierzchownym ujęciem, pustosłowiem, emfazą i banalnością używanych epitetów. Tylko nieliczne z nich – jak było wówczas w zwyczaju, najczęściej sygnowane skromnie i enigmatycznie inicjałami lub kryptonimami dziennikarskimi – przełamywały szablony tuzinkowych artykułów reklamowych, śmiało mogąc pretendować do zaszczytnego miana recenzji.⁷³

By jednak oddać sprawiedliwość projektom czasopiśmienniczym tamtego okresu, muszę zaznaczyć, że podejmowano próby proponowania czytelnikom treści bardziej merytorycznych, o czym pisze z kolei Marek Halberda:

⁷² *Sytuacja obecna przemysłu filmowego*, „Ekran”, nr 1 (1921).

⁷³ Marek Hendrykowski, *U źródeł polskiej krytyki filmowej: Antoni Słonimski*, „Przestrzenie Teorii”, nr 5 (2005), s. 174.

W roku 1923 ukazało się pięć numerów redagowanego i wydawanego przez Franciszka Zyndrama-Muchę „Filmu Polskiego”, który na tle innych tytułów wyróżniał się bardzo wysokim poziomem edytorskim oraz widoczną niemal w każdym artykule dbałością o interesy polskiego kina i jego publiczność.⁷⁴

Tak jak wspomniałam wcześniej – na drodze do upowszechnienia tychże, wyczekiwanym przecież, pełnoprawnych czasopism filmowych stał system finansowania podobnych projektów. Z pewnością przeszkodą mogła być także mnogość magazynów deklarujących tematykę filmową, a w rzeczywistości stanowiących przeglądy reklam. Być może wielokrotnie otrzymujący to samo odbiorcy sceptycznie podchodzili do nowych propozycji, spodziewając się po nich jeszcze więcej tego samego.

Na szczęście nie trzeba było długo czekać na poprawę tej sytuacji. Już pod koniec lat 20. dało się zaobserwować pierwsze budujące tendencje profesjonalizacji składów dziennikarskich periodyków. Po pierwsze – redakcje zaczęły utrzymywać stałe składy kadrowe. Po drugie – wyraźnie podniósł się poziom publikowanych tekstów (tak pod względem merytorycznym, jak i dziennikarskim). Potwierdzeniem podobnych tendencji było utworzenie w 1927 roku Klubu Sprawozdawców Filmowych. Niestety, projekt szybko zarzucono.⁷⁵

Liczej pojawiały się rubryki i pisma nastawione na głębszy namysł nad filmem w latach 30. (choć większość wciąż wypełniona była przede wszystkim reklamami – najczęściej publicystyka nie przekraczała w nich około 10% objętości całego pisma⁷⁶). Warto odnotować tutaj m.in.⁷⁷:

- „Kino dla Wszystkich” wydawane już od 1925 roku, ale w 1934 roku przemianowane na „Kino i Rewia dla Wszystkich”, co podyktowane było ukierunkowaniem czasopisma na bardziej masowego odbiorcę. Pomimo zmian jednak wciąż pojawiały się w nim godne uwagi publikacje krytyczne oraz felietony dotyczące rozwoju kinematografii.
- „Wiadomości Filmowe”, które ukazywały się w latach 1933–1939, poza reklamami zawierały interesujące „artykuły na tematy fachowe, porady prawne i techniczne oraz ograniczany z biegiem lat dział publicystyki, zredukowany

⁷⁴ Marek Halberda, *Polska prasa filmowa do 1939 r.*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej”, 28/4 (1989), s. 26.

⁷⁵ Tamże, s. 26-27.

⁷⁶ Tamże, s. 27.

⁷⁷ Wymieniam tutaj kilka najbardziej charakterystycznych i wyjątkowych dla tego okresu czasopism, niemniej powstały już prace dokładniej porządkujące czasopiśmiennictwo filmowe tego okresu. Zob. Tamże; Barbara Gierszewska, *Prasa filmowa...*; Mariusz Guzek, *Co wspólnego z wojną...*

ostatecznie do półkolumnowego przeglądu pozytywnych recenzji z polskich filmów⁷⁸.

- „Film”, ukazujący się w cyklu 10-dniowym w okresie 1935–1939,⁷⁹ z drugiej zaś było to udziałem wyjątkowej redakcji, w której skład wchodziły najbardziej cenione (także z dzisiejszej perspektywy) postaci z okresu rozwoju myśli krytycznofilmowej, jak np. Stefania Zahorska, Anatol Stern, Leon Brun, Adrian Czermiński, Zbigniew Pitera, Jerzy Toeplitz, Eugeniusz Cękalski czy Seweryn Tross.
- „Kino”⁸⁰ – tygodnik ukazujący się w latach 1930–1939 – ważny historycznie z nieco innych względów niż wpływ na rozwój kultury filmowej. Był to magazyn koncentrujący się na formach lżejszych, jak wywiady z gwiazdami czy przystępne recenzje. Głębszego namysłu nad kinematografią znaleźć można w „Kinie” względnie niewiele (niewiele nie oznacza wcale – ukazało się tutaj wiele refleksji na temat przełomu dźwiękowego czy postulaty „Startu”). Żadne jednak czasopismo nie mogło poszczycić się równie profesjonalnym wydaniem oraz zainteresowaniem – magazyn osiągał 50 tysięcy egzemplarzy nakładu, co pozwoliło na całkowite zlikwidowanie w nim uciążliwego zalewu reklam i uniezależnienie się od branży kinematograficznej.

Z czasopism spoza okręgu warszawskiego na uwagę zasługują: „Sygnały”, ukazujące się we Lwowie w latach 1933–1939⁸¹; bardzo popularny (nakład 50–60 tysięcy egzemplarzy⁸²) i również lwowski „Przegląd Filmowy, Teatralny, Radiowy” (1931–1939); „Kamena” wydawana w Chełmie (a później w Lublinie) z przerwami od 1933 do 1993 roku (pierwsza przerwa nastąpiła w 1939–1945, następna 1949–1952); łódzki „Ilustrowany Tygodnik Filmowy” (1925).

Jedną z obiegowych opinii, jeżeli chodzi o rozwój krytyki filmowej w Polsce, jest stwierdzenie, że pierwszym wielkim jej przedstawicielem był Karol Irzykowski, któremu miejsce to miała zagwarantować publikacja *Dziesiąta Muza*. Faktycznie, wskazać można wiele tekstów – zarówno bardziej, jak i mniej współczesnych – w których Irzykowskiego

⁷⁸ Marek Halberda, *Polska prasa...*, s. 28.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Charakterystykę „Kina” przybliżyła Barbara Gierszewska w artykule „Kino” (1930-1939) – przełom w czasopiśmiennictwie filmowym. Zob. Barbara Gierszewska, „Kino” (1930-1939) – przełom w czasopiśmiennictwie filmowym, „Folia Bibliologica”, XL/XLI 1992/1993.

⁸¹ Andrzej Świecki, *Sygnały (1933-1939)*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego”, 7/2 (1968), s. 160.

⁸² Barbara Gierszewska, *Czasopiśmiennictwo filmowe...*, s. 235.

prezentuje się jako postać z nowego świata myślenia o filmie. Za ojca krytyki filmowej uważa go m.in. krytyk Aleksander Ledóchowski, który powołując się na pewne ogólne przekonania, pisze:

Zapewne krytyk filmowy powinien być znawcą przedmiotu, dużo wiedzieć, mieć ugruntowany światopogląd i własne upodobania. Ale co z tego, gdy swojej wiedzy, przekonań i upodobań nie potrafi wyrazić słowem. Sztuka pisania to warunek pierwszy i podstawowy, zarazem punkt docelowy. To nie przypadek, że za ojca krytyki filmowej w Polsce uważa się Karola Irzykowskiego, pisarza i filozofa. To nie przypadek, że książki i artykuły, które przetrwały próbę czasu, w większości wyszły spod piór ludzi z zewnątrz, to znaczy literatów i przedstawicieli innych profesji. Wreszcie i to nie przypadek, że Konrad Eberhardt wydaje się mniej „krytykiem filmowym”, a bardziej literatem lub eseistą, który pisał dużo o kinie.⁸³

Bezdyskusyjnie *Dziesiąta Muza* miała ogromny wkład w zmianę sposobu myślenia o kinie i w ten sposób przyczyniła się do spojrzenia na nie jako na coś więcej niż techniczną nowinkę czy nowoczesną rozrywkę.

Ciekawe światło na to, czy można uznać Irzykowskiego za pierwszego polskiego krytyka filmowego rzuca Marek Hendrykowski, pisząc:

Na pytanie, kogo uznać za pierwszego w Polsce krytyka filmowego, większość historyków polskiego kina odpowie krótko: Karol Irzykowski – wskazując z pełnym przekonaniem na autora *Dziesiątej muzy*. I będzie to odpowiedź nietrafna. Pierwszym polskim krytykiem filmowym z prawdziwego zdarzenia był bowiem nie Irzykowski, lecz ponad wszelką wątpliwość: Antoni Słonimski. Co ciekawsze, świadomość tego faktu miał również sam Karol Irzykowski, nazywając na kartach *Dziesiątej muzy* swego o wiele młodszego kolegę „znawcą kina”.

Jak doszło do pasowania utalentowanego młodego literata na krytyka filmowego? Cóż, był to w znacznej mierze akt samozwańczy. Co jednak nie znaczy, iż mamy do czynienia z czystą uzurpacją, za którą nie stało żadne rzeczywiste znawstwo przedmiotu.⁸⁴

Pomysł, by uznać Słonimskiego za pierwszego polskiego krytyka filmowego, wydaje się równie nietrafny (lub równie trafny), jak uznanie zań Irzykowskiego. Retrospektywnie, w zależności od przyjętej definicji tego tytułu, analizując wczesne czasopiśmiennictwo poświęcone kulturze, możemy bowiem z pewnością wskazać inne postaci o podobnych ambicjach – być może po prostu nie tak popularne i obecne w badaniach, jak wspomniani

⁸³ Aleksander Ledóchowski *Słowa*, „Film”, nr 9 (1980) s. 21.

⁸⁴ Marek Hendrykowski, *U źródeł polskiej krytyki...*, s. 171.

pisarze. Dodatkowo można by też w tychże treściach doszukiwać się symptomów założonej krytyki (ile symptomów miałoby decydować o kwalifikacji z pozycji „aspirującego do” na „pełnoprawnego”?) i być może awansem uznawać ją za tę pierwszą, protoplastyczną.

W swojej rozprawie chciałabym się skupić na krytyce filmowej w Polsce wyrażanej nie poprzez identyfikowanie pojedynczych jej przedstawicieli, ale poprzez istnienie pewnego środowiska. Tak naprawdę więc bardziej niż dywagowanie na temat tego, komu personalnie należy się pałeczka pierwszeństwa, interesuje mnie, kiedy wytworzyło się wśród przedstawicieli krytyki poczucie przynależności do pewnej grupy. Ciekawym tropem wydaje się tutaj wypowiedź Jerzego Płażewskiego z 1952 roku:

Krytyka filmowa jest najmłodszym gatunkiem krytyki artystycznej. Tak jak film jest najmłodszym gatunkiem sztuki.

Krytyka filmowa nie pojawiła się bynajmniej równocześnie z pierwszymi filmami w ostatnim dziesięcioleciu ubiegłego wieku. Mogła się pojawić dopiero wtedy, kiedy reżyser filmowy zaczął się ubiegać o rangę artysty. Trwało to długo. Często padały pytania, uzasadnione wartością produkowanych filmów: czy film w ogóle jest sztuką?

(...)

Nie było w Polsce przedwrześniowej sztuki filmowej, choć produkowaliśmy filmy, nie było też niemal zupełnie niezależnej, świadomej swych celów krytyki, choć drukowano o filmie dużo.⁸⁵

W dalszej części tego artykułu Płażewski stwierdza, że kondycja krytyki filmowej nie jest dobra, choć coś się w celu poprawy jej stanu robi (m.in. pojawia się nowa platforma publikacji wypowiedzi w postaci „Kwartalnika Filmowego”). By jednak stwierdzić, że coś jest w jakiejś kondycji, najpierw trzeba zaakceptować fakt istnienia tego. W latach 50. istnienie krytyki filmowej wydaje się więc potwierdzonym przez członka tegoż środowiska faktem. A kiedy powołano ją do życia? Jak twierdzi Płażewski – po II wojnie światowej, kiedy zaczęto produkować filmy artystyczne. Ale czy na pewno dopiero wtedy zaczęto je produkować?

Z dzisiejszej perspektywy takie postulaty wydają się już pewnym przeżytkiem. Oczywiście, uznanie filmu za sztukę można przyjąć za symboliczny moment narodzin krytyki jako przejścia od myślenia marketingowego i opinii użytkowych do myślenia interpretacyjnego i opisywania wrażeń czy analizy zjawisk; niemniej w nieco innym

⁸⁵Jerzy Płażewski, „Życie Literackie”, nr 34 (1952), s. 14.

wymiarze, niż postulował w latach 50. Płażewski. Nobilitacja filmu jako medium do rangi sztuki pozwala dzisiaj na poddawanie krytycznemu namysłowi każdej bez wyjątku produkcji filmowej – niezależnie od tego, czy jest to produkcja z – pozwolę użyć sobie kolejnego anachronicznego terminu – „kultury wysokiej” czy „niskiej”. Niemniej, chociaż zakres myślenia o filmie jako o sztuce uległ przemianie, to sam postulat, by upatrywać początków środowiskowego ukształtowania się krytyki filmowej w okresie tego procesu nobilitacji, wydaje się ciekawym tropem.

Jednym z pierwszych polskich głosów sugerujących, że kino może mieć również wartość artystyczną, był przedrukowany w piśmie „Świat” list z Paryża autorstwa Włodzimierza Perzyńskiego. W pierwszej części tekstu konstatuje on, że kinematograf staje się wyraźnym zagrożeniem dla teatru i odciąga od niego widzów. Na przykładzie jednego z paryskich scenarzystów proponuje jednak, by, zamiast z tą zmianą walczyć, wejść w jej tryby i korzystać z jej uroków. W drugiej części tekstu dokonuje podziału filmów, wskazując przy tym ich potencjalną przyszłość. To właśnie tutaj pojawia się wzmianka o możliwej artystycznej wartości filmu – „(...) istnieje i rozwija się repertuar, sięgający już wyżyn prawdziwej sztuki. To dawny teatr mimiczny, który, jak sędzę, z czasem przeniesie się zupełnie do kinematografów”⁸⁶.

Małgorzata Hendrykowska zwróciła uwagę, że efekty zwrotu w kierunku uznania filmu za sztukę widać było już na przełomie 1911 i 1912 roku. Za przykład podała adaptację „Dziejów grzechu” Stefana Żeromskiego z 1911 roku – pierwszy polski pełnometrażowy film fabularny. Nie bez przyczyny sięgnięto tutaj po tekst znanego pisarza zamiast stworzenia autorskiego scenariusza – z jednej strony odwołanie się do literatury miało już samo w sobie stanowić pewną nobilitację, z drugiej zaś sięgnięcie po kontrowersyjny utwór znanego twórcy miało zachęcać do dyskusji. Później przyszedł czas na kolejne wielkie tytuły. W wersjach filmowych pojawiły się m.in. „Szkice węglem” Sienkiewicza, „Sędziowie” Wyspiańskiego czy „Zaczarowane koło” Rydla. Główne role grali w nich zaś wielcy aktorzy teatralni tego okresu (np. Maria Dulęba, Stanisław Knake-Zawadzki, Władysław Grabowski, Teodor Roland, Stefan Jaracz, Kazimierz Kamiński, Aleksander Zelwerowicz), dokładając kolejną cegiełkę do nobilitacji kina. Konsekwencje obrania podobnej drogi do uznania filmu za sztukę – łączenie jej z innymi uznanymi jej formami – miało później swoje następstwa, chociażby w formie doboru narzędzi do opisywania filmu.

⁸⁶ Włodzimierz Perzyński, *Triumf kinematografu*, „Świat”, nr 14 (1908), s. 15.

Im bardziej kino zaczynało cieszyć się uznaniem, tym większe zaniepokojenie budziło. To nie tak, że żaden kraj wcześniej nie wykorzystywał kinematografu do tworzenia adaptacji literackich, wprost przeciwnie.

Założona w 1908 roku we Francji firma produkcyjna Film d'Art (film artystyczny) zapoczątkowała upowszechnianie bardziej wyrafinowanych filmów artystycznych. Filmy te czerpały inspirację z wielkich nazwisk literatury oraz klasycznej, „realistycznej” gry aktorskiej. Ich głównym celem było podniesienie estetycznej rangi kina po to, by przyciągnąć doń burżuazję. W efekcie kino francuskie mocno uzależniło się od konwencji literackich, co pozwoliło mu zyskać status sztuki, lecz jednocześnie ograniczyło pole do eksperymentów formalnych. W Niemczech kluczowym czynnikiem dla rozwoju filmu artystycznego było pojawienie się w 1913 roku Autorenfilm (filmu autorskiego), którego zadaniem było przekonanie przeważnie sceptycznej publiczności do artystycznego potencjału kina. W Niemczech, podobnie jak we Francji, powstało wiele literackich adaptacji bajek ludowych i powieści gotyckich.⁸⁷

W Polsce literatura i jej autor odgrywali podobną rolę – kształtowali postawy społeczne, stanowili rodzaj duchowego przewodnika, odzwierciedlali narodowe sumienie. Zderzenie się młodziutkiego rozrywkowego kina z pełną estymą literaturą było dla wielu jak mezalians, zwłaszcza że na potrzeby filmów uwydatniano niektóre co atrakcyjniejsze, budzące emocje wątki, jak zbrodnie albo romanse. Zmian mających na celu przyciągnięcie widowni dokonywano nawet w tytułach. Jak podaje Hendrykowska – „Szkice węglem” przemianowano na „Krwawą dolę”, „Zaczarowane koło” zaś na „Tragedię w sandomierskim zamku”⁸⁸.

Aspiracje kina do miana sztuki widać było nie tylko w repertuarze, ale też w miejskiej przestrzeni. Jak pisze Hendrykowska:

W epoce aspiracji filmu i kina do miana sztuki zmieniały się także same kina. Z oficyn i podwórek wkroczyły na główne ulice. Fasady budynków przejęły elementy architektury teatrów i muzeów. Charakterystyczne łuki nad wejściem sygnalizowały fasadę przybytku poświęconego spektaklowi. Wąskie korytarze wypełnione twardymi krzesłami zastępowano coraz częściej wykwinutymi wnętrzami na wzór sal teatralnych. Ekran przysłanianio kurtyną. W sposób znaczący zmieniały się również nazwy kin. Najpierw, królujące w epoce wynalazku,

⁸⁷ Kamila Kuc, *Odkrywanie swoistości medium. Pierwsze polskie roszczenia filmu do miana sztuki*, tłum. Małgorzata Szubartowska, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, nr 2 (2017). <https://pleograf.pl/index.php/odkrywanie-swoistosci-medium-pierwsze-polskie-roszczczenia-filmu-do-miana-sztuki/> [dostęp: 25.04.2022].

⁸⁸ Małgorzata Hendrykowska, *Między wynalazkiem a sztuką. Film na ziemiach polskich (1896-1915)*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 18 (1997), s. 185.

Bioskopy, Elektrografy i Cynefony zostały zastąpione przez nazwy mające porazić swą niezwykłością i wielkoświatowym blaskiem – Cały Świat, Czary, Kak w Paryżu. Te wyraźne w nazwach sugestie dotyczące związków kina z całym światem w „epoce aspiracji do sztuki” zostały wyparte przez Kinoteatry Artystyczne, Odeony, Apolla, Venus, Kulturę, Sztukę, Elitę i Giocondę – nie pozostawiające już żadnych złudzeń co do najnowszych ambicji filmu i kina.⁸⁹

Widoczne próby sforsowania przez kino bram do świata sztuki coraz częściej zaczęto brać na języki. Nie tylko jednak w formie analitycznej albo eseistycznych rozważań, ale wręcz demagogicznych wypowiedzi. Eksplorujące nowe możliwości kino zaczęto uważać za zagrożenie. Obawy miała cała Europa, ale w Polsce strach ten wydawał się dużo intensywniejszy ze względu na wyjątkowe znaczenie społeczne literatury. Z jednej strony kino uważano za ryzyko dla innych form sztuki (w końcu pisarze angażowali swoją energię w tworzenie scenariuszy filmowych, a w teatrach montowano kinematografy), z drugiej zaś dla polskość jako takiej. Film był kulturą międzynarodową, obcą, która niosła ryzyko degrengolady – zwłaszcza że w kinie przebywali przede wszystkim ludzie młodzi, na etapie kształtowania wyobrażeń o świecie. Obawiano się, że z powodu trywializowania, upraszczania wielkich polskich historii dojdzie do ogólnego umniejszenia roli, znaczenia oraz w ogóle szacunku do literatury. Z pewnością nie poprawiał sytuacji fakt, że w samej Warszawie na początku XX wieku było 41% analfabetów wśród mężczyzn i 51% wśród kobiet, a więc kontakt z filmową adaptacją był często jedyną formą poznania danego tekstu kultury.

Za przełomowy tekst w dyskusji o kinie jako sztuce niezależnej uznaje się artykuł z 1913 roku pod tytułem *Śmierć kinematografu?* Karola Irzykowskiego⁹⁰. Autor umieścił później ten tekst również w *Dziesiątej Muzie*, opatrując go słowami:

W r. 1913, kiedy w Polsce było jeszcze modą pogardzać kinem, zaproszony zostałem w Krakowie do Dziennika mówionego i zapowiedziałem jako artykuł *Śmierć kina*. Zapowiedź tę wydrukowano w dziennikach z pomyłką w druku: *Śmierć kinu* i nazajutrz jeden z dzisiejszych futurystów, spotkawszy mnie, gratulował mi, że i ja także potępiam i zwalczam kino, zakałę współczesnej kultury. Odczyt nie przyszedł do skutku, lecz artykuł pojawił się niebawem w warszawskim tygodniku „Świat” (nr 21 z 24 maja 1913). Bodaj że był to pierwszy artykuł w

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ Karol Irzykowski, *Śmierć kinematografu?*, „Świat”, nr 21 (1913), s. 1-2.

Polsce o kinie, a że był dla kina przychylny, kładziono to już na karb mojej rzekomej przekory⁹¹.

Nie był to może, wbrew przekonaniom Irzykowskiego, pierwszy artykuł o kinie w Polsce, trudno odmówić mu jednak wartości i wyjątkowej – w kontekście postrzegania filmu – dojrzałości.

Kino stawia zagadki estetyczne i filozoficzne. Jeżeli jest sztuką, to jaką? Kombinacją sztuk już znanych, czy sztuką nową? Zaś jeżeli nową, byłoby to potwierdzeniem tej dziś zdobywczej filozofii, że świat nie jest gotowym, lecz się staje (...). Jeżeli się zapomni, że kino jest dziś „sztuką dla tłumów”, i rozważy sprawę bez uprzedzenia, odkryje się może, że jest ono rudą zawierającą szlachetny i cenny materiał na sztukę, kto wie, czy nie według wszelkich prawideł estetycznych⁹².

Dyskusje na temat potencjału filmu toczyły się zarówno w przestrzeni specjalistycznych magazynów, jak i na szpaltach dzienników. I tak w 1914 roku w „Kurjerze Warszawskim” czytamy bardzo niepochlebne opinie nie tylko na temat związku kina z teatrem, ale i aktualnego stanu filmu oraz tego, jaka przyszłość się przed nim maluje:

I kinematograf, ukazując życie, jednocześnie daje zupełne wyzwolenie z form tego życia, dając treść — nie każe myśleć, wzrusza i rozśmiesza w sposób najbezpośredniejszy. Choć i najniższy — ale tego nieświadomie szuka i pragnie przeciętny mieszkaniec współczesnego miasta, ogłuszony samochodami, tramwajami, fabrykami, konkurencją.

Ztąd płynie rozwój, potęga i znaczenie kinematografu. Jest on surogatem teatru i powieści, jest tem, czem powieść „kryminalna” w stosunku do poezji. I ona dawała codzienne, najbardziej płytkie życie w formie niecodziennej i, zda się, pogłębionej, a przecież również tylko będącej surogatem życia psychicznego. Dziś zastąpił ją kinematograf, jutro rolę obu odgrywać zacznie inny czynnik, ale lekceważyć ich nie należy, bo są one wpływem potrzeb tłumy.

Z istnieniem takiego „surogatu” pogodzić się trzeba, ale jednocześnie należy pilnie zważać, aby nie wkraść się czynniki rozkładowe. I dlatego nie milczeć pogardliwie, a krytykować i kierować wypada. A zbliża się moment, w którym głos zabrać należy tem bardziej, bo już czuć wyczerpanie pomysłowości, przesyt i znużenie widzów — muszą więc otworzyć się nowe drogi rozwoju racjonalniejszego, prowadzące do przeróbki surogatu na materiał.⁹³

⁹¹ Karol Irzykowski, *Dziesiąta Muza oraz Pomniejsze pisma filmowej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 12-13.

⁹² Tamże, s. 15-16.

⁹³ Władysław Kopaczewski, *Kinematograf i teatr*, „Kurjer Warszawski”, nr 11 (1914), s. 8.

Odpowiedź na ten zarzut, wskazujący tendencję zmian, znaleźć można chociażby w przywoływanym już wcześniej jako jeden z bardziej ambitnych magazynów – „Kino-Teatr i Sport”:

(...) ukazał się w „Kurjerze Warszawskim” artykuł p. Wł. Kopczewskiego p. t. „Kinematograf i teatr”, w którym autor zwraca uwagę na potrzebę nadania pewnego obmyślanego kierunku przedstawieniom kina „aby nie wkrały się czynniki rozkładowe” w tę nową dziedzinę wrażeń tłumu. Artykuł p. Kopczewskiego nie jest pierwszym w tej sprawie głosem. Prasa codzienna przy różnych okazjach kilkakrotnie już zwracała uwagę na potrzebę reformy i dlatego też i my kwestji tej poświęcamy obszerniejsze uwagi na innem miejscu. Przyznając zupełną aktualność wystąpieniu p. Kopczewskiego pragniemy jednak sprostować, lub poddać szerszej dyskusji sam pogląd na istotę kinematografu jako na źródło łatwych i tanich zatem wszystkim dostępnych wrażeń i wzruszeń. Od należytego postawienia kwestii w tej sprawie zależy właściwe ujęcie stosunku, jaki dziś z natury rzeczy wytworzył się pomiędzy teatrem a kinem, a sprawa ta podnoszona przez szerokie warstwy zdecydowanych zwolenników pierwszego, zatrzwożonych o jego dalszy byt wobec rozwoju kina, powinna być rozstrzygnięta w sposób zasadniczy.⁹⁴

Ciekawy wydaje się już sam powyższy fragment, który niejako potwierdza skalę zainteresowania kinematografem na tak wczesnym etapie jego rozwoju oraz wpływem kina na społeczeństwo poprzez wskazanie, iż nawet prasa codzienna wielokrotnie pisała o konieczności poważnego traktowania filmu. W tym samym tekście znaleźć można więcej interesujących i – wydaje się – bardzo dojrzałych przemyśleń dotyczących nie tylko aktualnego stanu kinematografii, ale jej potencjału formalnego. Przedmiotem rozważań staje się tutaj nie kwestia pewnego intelektualnego skomplikowania treści teatralnych przeciwstawianych lekkim opowiastkom kinowym, ale niejako materia obu tekstów kultury.

Otóż p. K., nazywa kino „surogatem teatru i powieści, tem, czem jest powieść kryminalna w stosunku do poezji” – stwierdza że ten „surogat” z powodu „lenistwa i kołtuństwa tłumu” jako wrażenie „ruchliwe, żywe, wesołe, bezmyślne i nieme skutecznie zawsze odrywa ludzi od solidnego i poważnego” czynnika kultury t.j. teatru. Nam zdaje się, że niepodobna kinematografu uważać za surogat wrażeń, choćby tylko dlatego, że wówczas nie warto by było zajmować się jego reformą. Kino jest jako źródło wrażeń czynnikiem zupełnie samoistnym i w sobie zamkniętym. Ogranicza się do pokazu akcji mimicznej na tle dla niej stosownie dobranym, ale tę akcję zupełnie świadomie nagina i prowadzi w obranym kierunku. Świadomość działania wyłącza zatem zupełnie pojęcie surogatu. Bo środki któremi operuje kinematograf pozornie tylko są tak ograniczone, jak się to p. K. wydaje. Przy umiejętnem ich

⁹⁴ S., *Kino i teatr*, „Kino-Teatr i Sport”, nr 1 (1914), s. 3.

użyciu można wywołać wrażenia równie silne jak w teatrze. Brak żywego słowa i jego poezji niezawsze się odczuwa w kinie. Są taśmy, które mówią, przy których niemej ekspresji słowo czasem by nawet raziło. (...) ⁹⁵

Intrygującym pomysłem autora tekstu wydaje się także próba zaprzysiężenia teatru i kina poprzez rezygnację z traktowania ich jako konkurentów, a zamiast tego – postrzeganie ich jako pewnych etapów intelektualnego wtajemniczenia. Paradoksalnie ujawnia to, że i sam autor uznaje jednak kino za coś niżej usytuowanego w hierarchii od teatru; dalej zresztą ujawnia on także, że by film wspiął się na poziom, który mu przypisuje wcześniej, powinien znaleźć się pod kontrolą artystyczną i – w domyśle – dopiero wtedy będzie mógł stać się sztuką.

Reforma kina jest rzeczą potrzebną! Ale zacząć ją z fałszywego punktu, to znaczy chybić celu zupełnie. Kino może mieć pewne linie styeczne działalności swej z teatrem. Po tych linjach idąc trzeba wyzyskać właśnie to co p. K. słusznie nazywa przygotowaniem niskiej psychiki tłumów „do szukania i przyjęcia subtelniejszych form przeżyć estetycznych i artystycznych”. Trzeba kino w pewnym zakresie uczynić szkołą przygotowawczą dla umiejętności czerpania wrażeń z prawdziwego teatru. Wówczas teatr i kino będą przyjaciółmi podczas, gdy dziś są istotnie tylko konkurentami. Aby to jednak uczynić trzeba uniezależnić nasze teatry złudzeń od produkcji zagranicznej która nie dba o nasze potrzeby. Zatem — trzeba otworzyć na wielką skalę własną polską fabrykację taśm pod kontrolą artystyczną. ⁹⁶

Przyrównywanie kina do innych form sztuki było jedynie pierwszym krokiem we właściwym kierunku. Kino musiało dowieść swej artystycznej wartości niezależnie od literatury, teatru czy malarstwa. Zintensyfikowanie dyskusji na temat statusu filmu jako samodzielnej sztuki w Polsce miało miejsce w drugiej dekadzie XX wieku. Trudno jednak uznać ten okres za ostateczne przyznanie filmowi podobnego miana. Dyskusje prowadzone w kawiarniach i na łamach czasopism reprezentowały bowiem pełne spektrum potencjalnych rozwiązań tego sporu – od przyjęcia, że film nigdy sztuką nie będzie, aż po stwierdzenia, że niepodważalnie nią jest.

Bardzo ważne wydawało się to, by transformacja filmu w sztukę dokonała się na podstawie produkcji polskich, nie zagranicznych – wszak obawy wyrastały na polu troski o dzieła lokalne. Tymczasem w Polsce filmów powstawało niewiele, a te, które powstawały,

⁹⁵ Tamże, s. 3-4.

⁹⁶ Tamże, s. 4.

rodzący się krytycy kwitowali czasami naprawdę niewybrednymi słowami. Wanda Jakubowska wspominała ten okres np. następująco:

Myśmy uważali tę kinematografię za dno dna. Gros tych filmów to była panienka ze dworu, którą napastował ohydny bolszewik z nożem w zębach, a dzielny ułan w ostatniej chwili stawał w jej obronie. Z perspektywy swoich dziewiętnastu czy dwudziestu lat uważaliśmy te filmy za źle zrobione, głupie i otumaniające publiczność.⁹⁷

Przełomowe dla drogi kinematografii na szczyt sztuki okazały się w Polsce dopiero lata 30., kiedy polskie kino zaczęło skręcać w kierunku wariantu artystycznego i społecznie użytecznego m.in. za sprawą hasel głoszonych przez przedstawicieli awangardy. Zjawisko to koncentrowało się przede wszystkim w Warszawie, jako że to właśnie w stolicy działało Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego START.⁹⁸

U początków kina to na filmach gwarantujących wszelakie proste wzruszenia przemysł filmowy zarabiał najwięcej. Nic więc dziwnego, że przemysł ten nie widział potrzeby, by zmieniać trajektorię rozwoju – skoro biznes przynosił profity, to znaczy przecież, że prowadzony był wzorcowo. Postawy przedstawicieli tej branży najlepiej podsumowują słowa szefa wytwórni Sfinks – Henryka Finkelsteina:

Ci, którzy twierdzą, że należy robić filmy artystyczne, są szaleńcami nie liczącymi się ze specyficznymi warunkami produkcji; ci zaś, którzy głoszą, że można w Polsce zrobić film artystyczny, to po prostu bujający w obłokach fantaści. Rozpowszechniają oni szkodliwe teorie, bo z gruntu fałszywe.⁹⁹

Sęk w tym, że gromadzący się wokół kina „szaleni” intelektualiści, śledzący jego rozwój, oddziaływanie i możliwości, szybko doszli do wniosku, że to właśnie biznes jest tym, co ten potencjał może zahamować. W *Dziesiątej Muzie* Irzykowski tak kwitował potencjału rozwojowy kina:

Rozwój sztuki filmowej da się porównać z rozwojem rośliny przygniecionej kamieniami. Tymi kamieniami są przemysł i handel, które jej narzucają swoje warunki. Kino, aby się odrodzić,

⁹⁷ Tadeusz Lubelski, *Dwa debiuty oddzielone w czasie. Rozmowa z Wandą Jakubowską*, [w:] *Debiuty polskiego kina*, red. Marek Hendrykowski, Wydawnictwo „Przegląd koniński”, Konin 1998, s. 11.

⁹⁸ Liczne powojenne wypowiedzi osób związanych z filmem, a także współczesne badania, pochodzą do zasług STARTu z nieco mniejszym entuzjazmem, uważając, że wyolbrzymiono zasługi tego stowarzyszenia i zbudowano wokół niego mit, który rzucił cień na inne działania w podobnym okresie. Dobrze podsumowuje to Łukasz Biskupski. Zob. Łukasz Biskupski, *Kinofilia zaangażowana...*, s. 14-16.

⁹⁹ Władysław Banaszkiewicz, Witold Witczak, *Historia filmu polskiego. T. 1: 1895–1929*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, s. 211.

musi się cofnąć na chwilę w samotność, w ciszę, do duszy jednostek, które by naprawdę potrzebowały się w nim wypowiedzieć – kino musi odetchnąć bezinteresownością.¹⁰⁰

Z kolei po latach Bolesław Lewicki o tym okresie wypowiadał się następująco:

Niech tam sobie Stern w swych „Wspomnieniach z Atlantydy”, jaką chce dorabia legendę do klimatu filmowego Polski lat dwudziestych. Klimatu artystycznego w tej dziedzinie nie było, była natomiast „Branża filmowa” (nie zapomnijmy tego słowa!) i jej handlowe interesy. [...] Nie było w Polsce lat dwudziestych baru w foyer kina „Colisée”, przy którym Delluc i Clair z gronem przyjaciół rozmawiali o sztuce filmowej. Pytano natomiast: „czy pan jest z branży?”, gdy ktokolwiek zabierał głos w sprawie reformy filmu w Polsce. Bo tylko „branżowcy” uważali się za powołanych do układania spraw filmu w Polsce. Poczucie pustki i samotności towarzyszyło więc młodym studentom i artystom kierującym w latach 1929–30 swe zainteresowanie w stronę filmu.¹⁰¹

Na „pustce i samotności” nie miało się jednak skończyć. Na ich polu miał bowiem wyrosnąć właśnie „Start”. Zanim jednak o samym „Starcie”, warto przypomnieć, że na zachodzie awangarda ożywienie przeżywała przeszło dziesięć lat wcześniej. W Polsce pisano o tym, a jakże, ale względnie niewiele – „(...) o artystycznym aspekcie kina, awangardzie francuskiej i niemieckiej czy różnych odmianach filmu czystego pisali między innymi Anatol Stern, Jalu Kurek, Stefania Zahorska, Leon Trystan czy (w jidysz) Henryk Berlewi. Głosy takie — oparte w dużym stopniu na doświadczeniach i lekturach zagranicznych — miały charakter interwencji odosobnionych”.¹⁰² Powiew świeżości dotarł do kraju nad Wisłą właśnie u progu lat 30., kiedy zaczęto obserwować pierwsze eksperymenty formalne w polskiej sztuce. Ten powiew miał też ogromny wpływ na publicystykę filmową.

Lata 30. tym też różniły się od wcześniejszych, że funkcjonowali w nich już młodzi ludzie, którzy nie znali świata bez filmu. Mieli już za sobą wiele trudnych doświadczeń – wojnę, rewolucję październikową, kryzys ekonomiczny, wszelkiego rodzaju napięcia na tle politycznym, społecznym i etnicznym – a przy tym żywo uczestniczyli w rozwoju kina. Obserwowali między innymi przełom dźwiękowy, do którego najpowszechniejsze podejście świetnie opisują słowa Bolesława Michałka:

Kiedy na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych nadeszła era filmu dźwiękowego, najwięksi artyści i najprzenikliwszy krytycy orzekli zgodnie, że to jest koniec kina, jego estetyki,

¹⁰⁰ Karol Irzykowski, *Dziesiąta muza oraz...*, s. 138.

¹⁰¹ Bolesław W. Lewicki, *Spotkania z Jerzym Toeplitzem (zamiast przedmowy)*, [w:] Toeplitz, *Spotkania z X muzą*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1960, s. 6.

¹⁰² Łukasz Biskupski, *Kinofilia zaangażowana...*, s. 8.

funkcji społecznej, koniec pewnego fascynującego doświadczenia. Dalej, mówili, będzie tylko nieznosny jazgot słów, dźwięków i tandetnej muzyki.¹⁰³

Do kultury i miejsca filmu na jej mapie młodzi, urodzeni po 1905 roku, ludzie mieli już inne podejście do świata niż ich rodzice. Kiedy inni toczyli dyskusję, czy kino może być sztuką, wielu młodych podskórnie nie miało co do tego żadnych wątpliwości. Z braku tych wątpliwości i potrzeby zarażenia podobnym podejściem innych powstał „Start”. Ducha tej inicjatywy daje się wyczuć na podstawie m.in. takich informacji:

Według relacji Stefanii Heymanowej, członkini tej organizacji, pośrednio na jej powstanie miał wpływ Leon Brun. On bowiem zaangażował do kolejno przez siebie redagowanego czasopisma filmowego (chodzi o „Kino”) publicystów i owych „młodziutkich studentów (Jerzy Toeplitz, Władysław Brun, Jerzy Bossak, Leon Bukowiecki i inni), którzy zaczęli zwalczać kult »gwiazd« i doszukiwać się w filmie głębszych wartości” w ramach utworzonej organizacji.¹⁰⁴

Wiadomo, kto pojawił się na pierwszym zebraniu założycielskim „Startu”. Byli to: Eugeniusz Cękalski, Jadwiga Cękalska, Wanda Jakubowska, Tadeusz Kowalski, Stanisław Wohl, Jerzy Zarzycki, Janina Dziarnowska, Henryk Ładosz, Hanna Tołwińska oraz Stanisław Tołwiński.¹⁰⁵

Na czym polegała działalność „Startu”? Początkowo jej członkowie koncentrowali się na upowszechnianiu kultury poprzez organizowanie pokazów i dyskusji wokół filmów. Ich celem była walka o film artystyczny i podniesienie kultury widza. Wydarzenia organizowane przez „Start” budziły zainteresowanie (oficjalnie przynależało do niego 246 osób¹⁰⁶), można nawet powiedzieć, że w pewnym momencie pojawianie się na projekcjach stowarzyszenia było po prostu modne. W 1930 roku – jeszcze przed oficjalną legalizacją stowarzyszenia, do której doszło z opóźnieniem dopiero 14 sierpnia 1931 roku – tak pisano w „Kinie”:

Rozwój sztuki filmowej – oto cel stowarzyszenia propagandy filmu artystycznego „Start”. „Start” nie zapowiada gwałtownych rewolucji filmowych, nie obiecuje przewrotów w produkcji polskiej, ale przez studia teoretyczne nad zagadnieniami filmu, organizowanie zebrań dyskusyjnych, połączonych z pokazami i referatami, założenie biblioteki filmowej, współpracę z analogicznymi organizacjami zagranicznymi i działalność prasową, nawiąże stały

¹⁰³ Bolesław Michałek, *Ćwiczenia...*, s. 9.

¹⁰⁴ Barbara Gierszewska, *„Kino” (1930-1939)...*, s. 76.

¹⁰⁵ Łukasz Biskupski, *Kinofilia zaangażowana...*, s. 20.

¹⁰⁶ „Według listy profesora Jerzego Toeplitza, udostępnionej Jolancie Lemann” Zob. Jolanta Lemann, *Eugeniusz Cękalski*, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Łódź 1996. Cyt. za Monika Talarczyk-Gubała, *Wanda Jakubowska od nowa*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 44.

kontakt między publicznością wierzącą w przyszłość kina artystycznego. Stowarzyszenie rozpoczęło swą działalność zebraniami dyskusyjnymi, na których prezentowano ciekawe i wartościowe filmy, jak *Gabinet dr Caligari*, *Symfonia wielkiego miasta* itd. Towarzystwo „Start” projektuje w najbliższym czasie urządzenie pokazów, odczytów i innych imprez filmowych.¹⁰⁷

W tym samym roku, również w „Kinie”, ukazał się tekst, w którym dokonano precyzacji celów „Startu”.

- popularyzować i propagować nieliczne wartościowe filmy;
- piętnować i bojkotować bezwartościową kulturalnie produkcję;
- obudzić w społeczeństwie zainteresowanie filmem jako pierwszorzędym czynnikiem wychowawczym;
- popierać wszelkie próby eksperymentów w dziedzinie filmu;
- organizować, popierać i nawoływać do tworzenia wytwórni filmowych, niezależnych od prywatnego kapitału, opartych o spółdzielnie, związki, organizacje i instytucje;
- wreszcie budzić zainteresowanie filmem przez obszerną działalność publicystyczną, omawiającą teoretyczne i praktyczne zagadnienia kina.¹⁰⁸

„Start” nie był wyłącznie stowarzyszeniem walczącym o teorię. Postulował aktywną zmianę wyglądu areny polskiej twórczości filmowej poprzez otwarcie jej na głosy nowych, młodych twórców. Nie dysponował może zapleczem finansowym czy infrastrukturą do realizacji filmów, niemniej wielu członków „Startu” miało ambicje realizacyjne i podążało za nimi na miarę prywatnych możliwości. Nawet jeżeli stowarzyszenie nie przykładało się do tego w sposób materialny, to stanowiło doskonałe miejsce wsparcia oraz inspiracji. Do filmów startowców zalicza się „Aptekę” i „Europę” Franciszki i Stefana Themersonów, „Nad randem” Aleksandra Forda, „Pędzel i dłuto” Antoniego Bohdziewicza i Stanisława Lipińskiego czy „Dziś mamy bal” Jerzego Zarzyckiego i Tadeusza Kowalskiego.¹⁰⁹

Do „Startu” należało wielu energetycznych młodych ludzi reprezentujących bardzo różne środowiska. Nic więc dziwnego, że z czasem poglądy grupy i postulaty nieco się zmieniały, przechylając raz to na jedną stronę, raz to na drugą. Finalnie udało się jednak

¹⁰⁷ „Kino”, nr 4 (1930) s. 1; Cyt. za Barbara Gierszewska, *„Kino” (1930-1939)...*, s. 77.

¹⁰⁸ *START*, „Kino”, nr 34 (1930), s. 7; Cyt. za Łukasz Biskupski, *Kinofilia zaangażowana...*, s. 22.

¹⁰⁹ Łukasz Biskupski, *Kinofilia zaangażowana...*, s. 29

wpracować stowarzyszeniu coś na kształt kompromisowej definicji filmu użytecznego – terminu niezwykle istotnego dla dalszych losów polskiej kinematografii i rozwoju krytyki filmowej. Film użyteczny to:

[f]ilm wykorzystujący wszystkie zdobycze mowy filmowej dla osiągnięcia zamierzonego wzruszenia czy narzucenia zamierzonych idei. Film, którego twórcy są w zgodzie ze swym sumieniem społecznym (i to sumienie posiadają). Film, który nie fałszuje rzeczywistości, lecz ujmując ją w formę uporządkowaną artystycznie.¹¹⁰

Oficjalnie stowarzyszenie zakończyło działalność w 1935 roku. Z dzisiejszej perspektywy wiele pisze się o tym, że znaczenie „Startu” zostało przez historię przecenione. Cieniem na stowarzyszeniu położyło się np. to, że jego członkowie piastowali później wysokie stanowiska w znacjonalizowanej kinematografii.¹¹¹ Po latach nabrało wręcz mitycznej sławy. Jak to jednak bywa z mitami – wiele udało się na nim zbudować.

„Start” to projekt znany i dobrze opracowany przez współczesnych badaczy i między innymi z tego powodu przy opisywaniu zmian w podejściu do kina w latach 30. jest pierwszym kontekstem, który przychodzi do głowy. Poza tym, jak pisał gorzko Bolesław W. Lewicki, przyjęła się wśród badaczy na długo tendencja do opisywania dziejów polskiej kultury filmowej niemal wyłącznie na kronice wydarzeń warszawskich.

Znalazły więc ośrodki twórcze myśli filmowej Krakowa, Łodzi, Wilna, no i Lwowa (w okresie międzywojennym) u historyków filmu narzucone im miejsce swego rodzaju rezonatorów warszawskich spraw filmowych. Historycy ci (Toeplitz, Jewsiewicki, Armatys, Janicki i in.) traktują pozawarszawskie ugrupowania filmowe lat trzydziestych jako filie czy ekspozytury „Startu”. Nie jest to stanowisko całkowicie słuszne – nawet wtedy, gdy zgodzimy się generalnie na zasadę, że „filmowa Polska to Warszawa”. Każda bowiem z tych prowincjonalnych grup miała własne źródła inicjatywy, niezależne od inicjatywy ośrodka warszawskiego. Każda z tych grup wносиła coś indywidualnego i niepowtarzalnego do dorobku polskiej kultury filmowej.¹¹²

Trzeba tutaj zauważyć, że Bolesław W. Lewicki miał szczególną perspektywę na historyczną centralizację rozwoju kina w Warszawie i dodatkową motywację, by z tym zawłaszczaniem zainteresowania środowiska akademickiego walczyć. Badacz był bowiem

¹¹⁰ *Film polski na bezdrożach. Między nakazem kasowości a nakazem sztuki. Produkcja spółdzielcza drogą do filmu artystycznego*, „Głos Stolicy”, nr 87 (1932), s. 15; Cyt. za Łukasz Biskupski, *Kinofilia zaangażowana...*, s. 38.

¹¹¹ Małgorzata Hendrykowska, *Kronika polskiej kinematografii 1895-1997*, Ars Nova, Poznań 1999, s. 113.

¹¹² Bolesław W. Lewicki, *Klub filmowy „Awangarda”*, „Kwartalnik filmowy”, nr 1-2 (1962), s. 93-94.

założycielem jednego z podobnych ruchów we Lwowie, ale ruch ten nie doczekał się (jeszcze) równie drobiazgowego opracowania co „Start”.

Na terenie Lwowa powstało na przełomie 1932 i 1933 roku stowarzyszenie artystyczne pod nazwą „Awangarda”. Lwowski ośrodek filmu niezależnego prowadził poważną działalność w pionierskiej wówczas dziedzinie nauki o filmie. Tu powstały prace teoretyczne: dr Zofii Lissa – *Muzyka w filmie*, dr Leopolda Blausteina – *Psychologia filmu* i studium z pogranicza psychologii i socjologii *Młodzież przed ekranem*, napisane przez dr Bolesława W. Lewickiego, czołowego działacza „Awangardy”. W Krakowie czynna była dość luźna grupa filmowa, skupiona wokół pisma literackiego „Linia”. Jej wodzem był pisarz Jalu Kurek, niestrudzony publicysta propagujący walkę ze szmirą i komercjalizmem filmu fabularnego i nawołujący do produkcji eksperymentalnych krótkich metraży (...).¹¹³

Warto wspomnieć, że nie tylko ruchy awangardowe stanowiły przejaw pewnych przemian w zakresie myślenia o kinie i jego wpływie na kulturę, sztukę oraz społeczeństwo. Ciekawym przykładem mogą być tutaj np. liczne wypowiedzi środowiska katolickiego, których jaskrawym głosem był Mieczysław T. Hoszowski. W wydanej przez niego w 1937 roku broszurze „Film, sztuka i etyka”, stanowiącej połączenie wielu artykułów autora drukowanych w różnych czasopismach¹¹⁴, przeczytać można np.:

Różne są zdania o filmie. Dla jednych – każdy niemal film stoi na najwyższym poziomie artystycznym. Inni (prawie wyłącznie ludzie starzy) – odsądzają go całkowicie od miana sztuki; inni znów wielbią w nim doskonałość techniczną; na koniec jeszcze inni uwielbiają nie film, ale... »gwiazdy«. (...)

Nie ulega wątpliwości, że film jest jedną z dziedzin sztuki. Trafiają się wprawdzie poważni ludzie o zdaniu przeciwnym oraz poważne pisma periodyczne, które zamieszczają artykuły traktujące film jedynie jako sztukę techniczną lub dokładniej: jako umiejętność techniczną – ale zdania te nie dadzą się utrzymać przy głębszym zbadaniu przedmiotu. Umiejętność techniczna jest tu – jak zresztą w każdej dziedzinie sztuki – jej narzędziem, za pomocą którego przeżycie duchowe artysty, w tym wypadku twórcy filmu, przybiera formę dostępną dla zmysłów innych ludzi. Bez umiejętności technicznej nie mógłby tworzyć ani malarz, ani rzeźbiarz, ani poeta, ani muzyk.¹¹⁵

W swojej broszurze Hoszowski analizuje film i jego obecność w świecie z różnych perspektyw. Zastanawia się nad nim w kontekście definiowania sztuki, zestawia go z innymi

¹¹³ Jerzy Toeplitz, *Dwadzieścia pięć lat filmu Polski Ludowej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 15.

¹¹⁴ Mieczysław T. Hoszowski, *Film, sztuka i estetyka*, Wydawnictwo Księży Jezuitów, Warszawa 1938, s. 8.

¹¹⁵ Tamże, s. 11-12.

jej dziedzinami, szacuje nawet, ile powstających filmów zasługuje na podobne miano, a ile to w jego odczuciu pseudo-sztuka lub nawet rozrywkowy trick.¹¹⁶ Oczywiście sporo miejsca zajmują także dywagacje na temat etyki katolickiej i wynikające z niej w kontekście filmowym „obowiązki”. Hoszowski bez wątpliwości uznaje nie tylko, że film jest sztuką, ale też, że może mieć ogromne znaczenie wychowawcze i wpływać na społeczeństwo, a zwłaszcza młodzież, w związku z czym środowiska katolickie powinny aktywnie zaangażować się zarówno w tworzenie filmów, jak i wypowiedzi na ich temat. Warto tutaj dodać, że Hoszowski miał fatalne zdanie na temat recenzji filmowych powstających w tamtym okresie:

A teraz parę słów o najboleśniej może sprawie, to jest o recenzjach filmowych. Najczęściej zamiast wnikliwej i fachowej krytyki recenzja podaje krótko treść filmu, po której następuje kilka utartych frazesów i entuzjastyczne zakończenie. Wszystko razem dziesięć do dwudziestu wierszy druku, na które szkoda było farby, papieru i czasu. A jeśli recenzent odważy się postawić zarzuty, osobiście od strony moralnej filmu, to dyrekcja zainteresowanego kinoteatru obraża się i odbiera dziennikowi ogłoszenia. Aby zatem nie tracić dochodu, redakcja skreśla takiemu „zuchwałemu” recenzentowi wszystkie nieprzychylne zdania o filmie.¹¹⁷

Wróćmy jednak do Płażewskiego i jego przekonania, że polska krytyka filmowa narodziła się dopiero po II wojnie światowej, ponieważ wcześniej nie traktowano kina jako sztuki. W kontekście przytoczonej rekonstrukcji historii wydaje się, że, nawet jeżeli taka perspektywa miałaby słuszość, to aspiracje do miana sztuki – dość skutecznie przecież zresztą realizowane na różne sposoby – miał film wcześniej niż przed II wojną światową. Nieco inne światło rzuca na sprawę kolejna, późniejsza wypowiedź Płażewskiego, z 1996 roku:

Byłem sekretarzem redakcji ówczesnego „Świata Młodych” (kolorowy, młodzieżowy odpowiednik „Przekroju”); pisywałem o obyczajach staropolskich i opiewałem uroki stolic europejskich, w których nigdy nie byłem. Co tydzień małe recenzje filmowe przynosił Tadeusz Konwicki, a ja je zamieszczałem na poczesnym miejscu działu kultury. Ale pewnego razu Konwicki – który był sekretarzem redakcji literackiego „Odrodzenia” – zdenerwował się:

- Ja ci tu co tydzień znoszę recenzje, a do „Odrodzenia” nie ma kto pisać! Napisz!

Napisałem. Pierwsza recenzja była z „Rodziny Froment” Duviviera. I tak się zaczęło.

¹¹⁶ Szacunki sztuka-niesztuka, bazujące na własnych odczuciach, a nie jakichś konkretnych badaniach, wypadają tutaj bardzo mizernie. Hoszowski aż 90% treści filmowych uznaje za nie sztukę (eufemistycznie rzecz ujmując).

¹¹⁷ Tamże, s. 96.

W pewnym sensie „i tak się zaczęło” z powojenną krytyką filmową. Pole do działania było puste. Nieliczni, którzy przed wojną pisali krytycznie o filmach, rozpięchli się. Stefania Zahorska i Antoni Słonimski pozostali w Londynie, Leo Belmont zginął w warszawskim getcie, Karol Ford i Andrzej Ruszkowski osiedlili się w Paryżu, Anatol Stern siedział gdzieś w Azji Centralnej, a Jerzy Toeplitz i Jerzy Bossak, zajmując wysokie stanowiska w administracji filmowej, recenzentami przestali być. „Nie miał kto pisać”.

Przyjście nowej zmiany w tym zawodzie stało się nieodzowne. Ale jej pojawienie się utrudniały warunki zewnętrzne. W pożarze Warszawy zwęglili się biblioteki i zbiory filmowe, nie istniała żadna uczelnia filmoznawcza, nie tłumaczono żadnej poważnej literatury filmowej, nie było choćby skromnej rozmiarami filmoteki, a restrykcyjna polityka władz już od końca 1948 r. zamknęła dopływ filmów i prasy filmowej niemal z całego świata.

A tymczasem moment był akurat taki, że konieczność istnienia krytyki filmowej narzucała się z niepowtarzalną oczywistością. Po pierwsze bowiem rodziła się młoda kinematografia narodowa, mająca szanse na wyzwolenie się z przedwojennej zaściankowości i prowincjonalizmu, ale natychmiast zagrożona usługowym serwilizmem. Po drugie zaś polityka tanich biletów otwierała drzwi kin przed dosłownie setkami milionów widzów, często wręcz analfabetów filmowych, których analfabetyzm – w przeciwieństwie do literatury – nie wyrażał się w zaniechaniu konsumpcji, tylko w konsumpcji nadmiernej i zupełnie bezkrytycznej.¹¹⁸

Problem ewentualnego funkcjonowania środowiska krytyki filmowej w Polsce przed końcem II wojny światowej wydaje się bardziej skomplikowany. Zdaniem Płażewskiego było jednak i przed 1945 rokiem środowisko osób piszących krytycznie o filmie (Stefania Zahorska, Antoni Słonimski, Leo Belmont, Karol Ford, Andrzej Ruszkowski, Anatol Stern, Jerzy Toeplitz, Jerzy Bossak – a więc ludzie związani ze „Startem”), lecz z różnych powodów wojna była dla nich końcem krytycznofilmowej kariery w Polsce. Wydaje się, że intencją Płażewskiego wcale nie jest stwierdzenie, że krytyka filmowa zaczęła się u nas dopiero po 1945 roku, lecz że jej ciągłość została brutalnie przerwana i z tego powodu musiała niejako rozpocząć się na nowo. „Na nowo” oznaczałoby jednak w tym konkretnym przypadku kolejny jej wariant, a nie kontynuację formy pierwotnej.

Moją intuicję w zakresie interpretacji wypowiedzi Płażewskiego zdają się potwierdzać niektóre opracowania dotyczące wczesnej sytuacji kina i jego recepcji na ziemiach polskich. Danuta Palczewska o zmianach w latach 30. pisała:

Lata trzydzieste to okres, w którym z jednej strony jakby traci dawny rozpęd teoretyczny nurt refleksji o filmie rozwijany przez profesjonalistów, z drugiej zaś problematyka filmowa

¹¹⁸ Jerzy Płażewski, *Gderanie dinozaura...*, s. 5.

pojawia się – sporadycznie co prawda – w rozważaniach teoretyków literatury i estetyków, którzy pod wpływem rewolucyjnych poczynąń sztuki awangardowej dokonują weryfikacji dotychczasowych pojęć i wartości. Ale w tym też okresie na skutek społecznej ekspansji kina dochodzi do głosu profesjonalna krytyka filmowa, której miejscem narodzin staje się prasa specjalistyczna o czysto reklamowych początkowo ambicjach. Krytyka filmowa lat trzydziestych dąży już jednak do odegrania aktywnej roli w kształtowaniu kultury filmowej. Tych zaś aspiracji nie miała krytyka artystyczna lat dwudziestych, zainteresowana o tyle filmem, o ile rozszerzał on pole jej obserwacji o zjawiska charakterystyczne dla przemian w całej sztuce współczesnej.¹¹⁹

II wojna światowa bezdyskusyjnie zmieniła obraz świata i odcisnęła na nim piętno. Chęć (świadoma lub nie) odcięcia się od przeszłości – przez twórców sztuki i jej komentatorów, a nawet odbiorców – była zjawiskiem powszechnym. Czy więc krytyka filmowa „zaczęła się” dopiero w 1945 roku? Nie. Konstytuowała się od chwili powstania pierwszego tekstu na temat filmu. Testowała, sprawdzała, przesuwiała granice, czyniła kolejne rozwojowe kroki, dorastała; zapowiadała się pierwszymi nazwiskami, jak Antoni Słonimski i Karol Irzykowski. Już wtedy też formowała pierwsze ze swoich modeli. Być może proces ten trwałby dłużej, być może obrałby inny kierunek, być może... przypuszczeń tutaj mogłoby być wiele. W obliczu wojny dorasta się jednak w trybie przyspieszonym i być może, tuż po niej, dorosła polska krytyka. Lub po prostu chciała, potrzebowała tak o sobie myśleć, czego świadectwem zdają się powyższe deklaracje.

¹¹⁹ Danuta Palczewska, *Między teorią a krytyką (Z problemów kształtowania się myśli filmowej)*, [w:] *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej...*, s. 87.

Rozdział 2

Krytyk-pośrednik

Na pośredniczący charakter działalności krytyka filmowego, ale też krytyka sztuki w ogóle, źródła wskazują od początków filmowej działalności czasopiśmienniczej. Wraz z upływem czasu zmieniają się jedynie akcenty kładzione na to, komu i w jakich sytuacjach krytyk ma być pośrednikiem. Pierwsze wzmianki na ten temat pochodzą już z lat 30., kiedy to podnoszono argumenty, że „(...) krytyk filmowy ma obowiązek w miarę swych wpływów starać się o to, by budzić zrozumienie, zarówno wśród publiczności, jak i wśród producentów, – dla kulturalnej misji kina”.¹ Były to jeszcze argumenty względnie nieśmiałe, niekonkretne, bez jasnych wskazówek, w jaki sposób i na jakich zasadach krytyk filmowy miałby realizować podobne założenia – równie wątpliwe, co sama idea zaakceptowania myśli o pełnoprawnej krytyce filmu jako dzieła sztuki.

Z czasem jednak, wraz z upowszechnianiem się kina, jego nobilitacją i niesłabnącym zainteresowaniem odbiorców, ale też wraz ze zmianą ustroju i chęcią wykorzystania siły przekazu filmowego do kształtowania „właściwych” postaw, intensywność wypowiedzi dotycząca konieczności zaangażowania w sytuację film-widz przybierała na sile. Pod koniec lat 40. nie miano już wątpliwości dotyczących wpływu kinematografii na kształtowanie społecznych postaw. Irena Merz pisała więc na łamach „Filmu”:

Postulując ogromną rolę filmu w kształtowaniu świadomości człowieka i w wychowaniu społeczeństwa, musimy tym samym położyć ogromny nacisk na sprawy krytyki filmowej, od której oczekujemy, iż prostować będzie i wytyczać drogę rozwoju dzieła filmowego, jego twórcy i jego odbiorcy.²

Pośrednicząca rola krytyka zaczęła przybierać bardziej konkretną formę – uświadamiającą i stwarzającą odpowiednie warunki dla rozwoju kinematografii.

Nie dało się uniknąć oczywiście dalszego zaangażowania krytyka filmowego w sprawy społeczno-polityczne. Pośrednicząca rola krytyka bardzo szybko (już po II wojnie światowej) rozciągnęła się nie tylko na kwestie związane ze sztuką i jej rozwojem, ale także relacje z władzą, co z konieczności postulowało wielu krytyków i przedstawicieli władz w różnych okresach. Mieczysław Wojtczak w ramach VII Zjazdu PZPR, który odbył się w I połowie

¹ Andrzej Ruszkowski, *Z zagadnień filmu...*, s. 70.

² Irena Merz, *Droga krytyki filmowej*, „Film”, nr 22 (1949), s. 3.

grudnia 1975 roku tak mówił np. o „efektywności” pracy wybranych krytyków filmowych i recenzentów:

Chciałbym podkreślić, że krytyka filmowa przychodzi naszemu filmowi z pomocą. Odnosi się to w szczególności do „Trybuny Ludu”, gdzie dział kulturalny zyskał ostatnio zasłużoną, wysoką rangę, gdzie bez łatwych cenzurek stosowane są rzetelne kryteria marksistowskiej oceny dzieł. Nie da się niestety tego powiedzieć o wielu regionalnych dziennikach i wydawnictwach partyjnych. Myślę, że tak jak od twórców partyjnych wymagamy zwiększonej odpowiedzialności, stawiamy przed nimi wyższe wymagania, tak i od krytyków partyjnych wymagamy więcej, żądamy od nich pełnej, partyjnej odpowiedzialności.³

Warto jednak spojrzeć na funkcję krytyka jako pośrednika szerzej. Pośredniczyć wszak można w różnych komunikatach i na wiele sposobów to zadanie odbierać – w sposób mniej lub bardziej dosłowny; w odniesieniu do drugiego odbiorcy, któremu się komunikat zapośrednicza. Zróżnicowanie wariantów pośrednictwa krytyka komentował np. Andrzej Ochalski:

Krytyk może uważać siebie za twórcę, przynajmniej od czasu, gdy Oscar Wilde sformułował paradoks o krytyce jako sztuce *par excellence*. Przede wszystkim jest jednak pośrednikiem lub nawet, jak chciał Goethe – „pośrednikiem pośrednika”, a więc sztuki... Może się nie zgadzać z opiniami widowni, ale musi je znać i powinien zastanawiać się nad przyczynami rozmaitych reakcji publiczności wobec filmu czy jego twórcy. Oczywiście, dalej pozostaje w mocy lapidarna przestroga Lwa Tołstoja: krytyk, powołujący się na publiczność jako instancję swego sądu, zasługuje na chłostę...

Co nie wyczerpuje wszakże możliwych – i pożytecznych – form pośrednictwa. Pisałem przed rokiem, że konflikty między sztuką a racjami władzy, najszerzej pojętej, są stanem naturalnym dla kultury i że bywają płodne w korzystne następstwa tak dla ideologii, jak dla dokonań artystycznych. Tu właśnie miejsce krytyki, jako że powinna ona pośredniczyć w takich sporach, przedstawiając i reprezentując, zależnie od sytuacji, upodobań, decyzji moralnych, racje obu stron, albo jednej z nich.⁴

Pośrednicząca rola krytyki miała też stanowić remedium dla widzów, twórców i badaczy na postępującą złożoność przekazów kinematografii, telewizji i rozwarstwienie się publiczności, o czym pisała Alicja Helman:

³ Zespół XIII Zadania w dziedzinie pogłębienia pracy ideowo-wychowawczej dalszego rozwoju socjalistycznej kultury i doskonalenia środków masowego przekazu, AAN-KCPZPR, sygn. I-188, k. 43. Cyt. za Jarosław Grzechowiak, *Filmy kinowe i telewizyjne polskich „zespołów partyjnych” w latach 1975-1991*, (rozprawa doktorska), Uniwersytet Łódzki, Łódź 2023, s. 35.

⁴ Andrzej Ochalski, *Krytyka polska: chaos czy miara?*, „Ekran”, nr 36 (1976), s. 4-5.

(...) Tradycje krytyki w innych dziedzinach sztuki skłaniają do myślenia, że krytyk to ktoś, kto nie mówi we własnym imieniu.

Wielość i złożony charakter tego, co proponuje kinematografia i telewizja z jednej strony, a rozwarstwienie publiczności z drugiej strony stwarzają potrzebę pośrednictwa. Z tego punktu widzenia krytyk ma zarówno informować twórców czego pragnie widownia i jak na ich dzieła reaguje, ale też i odbiorców o tym, co im się proponuje, jakie to jest i na co można liczyć udając się do kina. Inaczej pojmowana idea pośrednictwa obejmuje także teorie, czy też raczej wszelkie naukowe i popularyzujące naukę piśmiennictwa o filmie”.⁵

Głosy o pośredniczącym charakterze krytyki nie ustały również w XXI wieku, choć oprócz utylitarnych argumentów zaczęto również podnosić te związane ze wzbogacaniem dyskursu oraz racjonalizacją osobistych przeżyć:

(...) krytyk nie tylko musi mieć rozległą wiedzę humanistyczną. Musi także być trzeźwy. Nie może pozwolić artyście, ażeby go uwiódł. Tym różni się od zwykłego widza. Publiczność idzie do kina po to, aby dać się uwieść. (...) Dopiero po wyjściu z kina pragnie zrozumieć, co się z nią wtedy działo.⁶

Krytyk nie może filmu po prostu obejrzeć; musi on zainicjować skomplikowany proces myślowy, który wzbogaci tworzący się wokół danego obrazu krajobraz intelektualny.⁷

W tekstach tematyzujących rolę krytyków filmowych motyw pośredniczenia pojawia się zdecydowanie najczęściej. Postulowane są szczególne zależności i powinności tak rozumianej krytyki względem widzów wymagających wsparcia w procesie odbiorczym (co nawet na poziomie intuicyjnym wydaje się zadaniem podstawowym dla krytyków), ale też – i te aspekty są nieco mniej oczywiste, a dzięki temu ciekawsze – względem twórców filmowych (zwłaszcza rodzimych) oraz środowisk akademickich.

2.1. Krytyk-pośrednik w relacji z widzem

Pośrednicząca rola krytyka w relacji z widzem wydaje się rolą najbardziej naturalną. Niezależnie od tego, jaką perspektywę na definicję krytyka czy nawet recenzenta przyjmujemy, zawsze będzie się ona odwoływać w jakimś stopniu do odbiorcy – wszak jest to odbiorca nie

⁵ Alicja Helman, *Artyści – teoretycy – krytycy*, „Kino”, nr 2 (1983), s. 6.

⁶ Krzysztof Kłopotowski *Kinopsychoterapeuta*, „Film”, nr 1 (2002), s. 61.

⁷ Bolesław Raciński, *Krytyka krytyka*, „artPAPIER”, nr 21 (2010), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=117&artykul=2643> [dostęp: 30.03.2022].

tylko filmu, ale też działań krytycznych w ogóle. Krytyka sztuki bez odbiorcy byłaby absolutnie zbędna (chyba że stanowiłaby jakąś formę katalizatora przeżyć dla odbiorcy w formie zapisu w pamiętniku?). Kinowi widzowie pochodzą z różnych grup społecznych, mają różne kompetencje i z różną częstotliwością doświadczają filmów. Jako amatorzy śledzący ten świat niejako z daleka, ledwie skubiąc kinematograficzny tort, mogą wynosić z seansu mniej niż specjalista, czyli krytyk, którego zadaniem jest niejako być na bieżąco, i to w szerokim spektrum tematycznym. Píše o tym m.in. Bolesław Raciński:

Krytyk niech będzie jak informacja turystyczna na rynku wielkiego miasta: musi pokazywać widzowi ścieżki, jakich ten bez pomocy nigdy nie mógłby znaleźć, oprowadzać go po pozornie niemożliwych do odkrycia zakątkach, w gąszczu ulic wynajdować zapomniane sekrety obcej rzeczywistości. Cel ten powinien zostać osiągnięty poprzez wszelkie próby rozszerzenia kinowej percepcji odbiorcy, a zatem każdą działalność zmierzającą do odkrycia i rozwinięcia zawartych w filmie zagadnień. „Zwykły” odbiorca filmów nie zawsze będzie w stanie zgłębić je samemu, czasem nawet nie będzie mu dane ich dojrzeć. Niech zatem tekst krytyczny uzupełnia pewne braki w doświadczeniu, jakie stają się udziałem widza, niech wypełnia je nowymi kontekstami i znaczeniami (...).⁸

Warto przy tym pamiętać, że „pośrednik” z definicyjnej swej proveniencji jest niejako postacią bezosobową, niezależną, wolną od prywatnych osądów. W takim rozumieniu zadaniem krytyka nie jest zabarwianie przekazów swoim sposobem myślenia, czy gustem, lecz katalizatorem pewnych obiektywnych obserwacji. Krytyk-pośrednik to jedynie kanał usprawniający porozumienie pomiędzy dziełem a odbiorcą.

Na przestrzeni lat oczekiwano od krytyków różnych form kontaktu z widzem. Z jednej strony mieli oni po prostu tłumaczyć to, co twórca chciał przekazać przy pomocy swojego dzieła (a właściwie co wydaje im się, że chciał przekazać, czy też – co sami odkryli z tego, co twórca chciał innym przekazać); osadzać film w odpowiednich kontekstach, czy wskazywać na powiązania pomiędzy poszczególnymi produkcjami; z drugiej oceniać film jako „dobry” lub „zły” (nie tyle w kontekście polecenia lub odradzania go, ile podsuwania widzowi pewnych kompetencji do budowania samodzielnych ocen w przyszłości); z trzeciej zaś strony łączyć z filmem wszelkie zewnętrzne komunikaty (mowa tutaj, rzecz jasna, przede wszystkim o aktualnych w danym momencie przekazach ideologicznych).

Pośrednicząca rola krytyka związana z jego uwikłaniem w politykę, od której zaczynam jako dzisiaj już najmniej aktualnej (choć wciąż jeszcze w pewnym sensie obecnej

⁸ Tamże.

w zależności od platformy⁹, dla której tworzone są treści krytyczne) obecna była w Polsce przez cały okres PRL. Krytycy filmowi w Polsce musieli mierzyć się z ogromnymi ograniczeniami wolności wypowiedzi, ale siła tych ograniczeń zmieniała się dość dynamicznie – momentami nieco słabła, by później znów nabierać mocy. Pierwsze zaostrenie miało miejsce w latach 1949-1956 (od Zjazdu w Wiśle do poznańskiego Czerwca i dojścia do władzy w październiku Władysława Gomułki).

Krytyka, jak i sami filmowi twórcy, mieli wtedy bardzo jasne wytyczne dotyczące tworzonych treści, których głównym celem było wzmacnianie pożądanych przez władzę postaw obywatelskich. Krępowało to rzecz jasna ich kreatywność i sprowadzało do roli jedynie pośredników między ideami władzy a widzami. W tym okresie niemal wszystkie wypowiedzi musiały zatem zawierać odwołania do ideowości omawianych tekstów kultury. Oto kilka przykładów:

Wobec widza jest krytyk pośrednikiem, stojącym między odbiorcą a twórcą. Jest on tutaj interpretatorem i tłumaczem istotnego sensu dzieła. Ale nie tylko, jego rola jest aktywna, wychowawcza. Walczy on o gusty widza, chce mu zaszcześcić właściwe kryteria oceny i samodzielność sądu. Krytyk naprawdę twórczy informuje, uczy i przekształca widza, zdobywając sobie jego pełne zaufanie.¹⁰

Każda recenzja filmowa powinna spełniać te same poważne zadania, tzn. uświadomić odbiorcom ideowy i artystyczny sens omawianego dzieła oraz mieć ambicję wskazywania właściwych dróg samemu twórcy.¹¹

Krytyka filmowa, tak zresztą jak każda w ogóle krytyka artystyczna, ma do spełnienia dwa główne i równorzędne zadania: wobec widza i wobec twórcy. Ma ona dopomagać widzowi w zrozumieniu dzieła sztuki, uczyć właściwego patrzenia na twórczość oraz poprzez jej analizę i ocenę krytyczną kształtować smak i wrażliwość artystyczną widza. Krytyka toruje drogę dziełu, ułatwia interpretowanie ukazywanych przez twórcę zjawisk, wreszcie wiąże dzieło z rzeczywistością i podkreśla istotny sens ideowy utworu.¹²

Powyższe cytaty wskazują również na podobne powinności krytyka wobec twórcy, ale temu zagadnieniu poświęcam miejsce w osobnym podrozdziale. Widać w nich również

⁹ Ciekawym i niezwykle jaskrawym przykładem niech będzie tutaj „Kultura Dobra Przewodnik dla rodzin chrześcijańskich po świecie filmu”. Zob. „Kultura Dobra Przewodnik dla rodzin chrześcijańskich po świecie filmu”, <https://kulturadobra.pl/>, [dostęp: 13.04.2021].

¹⁰ Jerzy Płazewski, „Życie literackie”, nr 34 (1952), s. 14.

¹¹ Stefan Morawski, *O krytyce filmowej...*, s. 4.

¹² J.G., *Krytyka, widz, twórca*, „Film”, nr 20 (1950), s. 3.

nawiązania do innego modelu krytyka – krytyka-edukatora – o którego aktywnościach również piszę więcej w odrębnej części dysertacji (rozdział piąty).

Muszę przypomnieć, że rozluźnienie, które dało się w Polsce zauważyć po 1956 roku, oczywiście dość szybko ukrócono, bo już w 1960 pojawiła się kolejna Uchwała KC w sprawie kinematografii (jako konsekwencja walki z polską szkołą filmową). Lata 60. i 70. naznaczone były intensywną ingerencją państwa w szeroko pojętą wolność jednostki, zwłaszcza jeżeli chodzi o swobodę wypowiedzi. Dopiero lata 80. przyniosły pewne zmiany w tym zakresie.

Z okresem PRL wiąże się jeszcze jeden aspekt pośredniczącej roli krytyka, a mianowicie – dostarczanie przez niego informacji na temat filmów, których polski widz mógł nigdy nie zobaczyć. W zależności od okresu krytycy filmowi cieszyli się pewnymi przywilejami, do których zaliczała się m.in. możliwość podróżowania na zagraniczne festiwale filmowe. Z tychże festiwali całymi tygodniami pisano później relacje, przybliżając i opisując produkcje oraz to, jak reagowała na nie publiczność. Wiele z tych filmów z powodów politycznych nie pojawiała się w ogóle na polskich ekranach, ale dawało polskiemu widzowi iluzję uczestniczenia w pewnym międzynarodowym dyskursie. Dobrym przykładem może tu być chociażby cykl filmów o Jamesie Bondzie, który to

siłą rzeczy nie mógł zaistnieć w oficjalnym obiegu kultury PRL-u. Zwłaszcza że jako zdeklarowany antykomunista często walczył nie tylko przeciw zbrodnicy organizacjom, jak Spectre, czy z szaleńcami w typie Goldfingera lub Doktora No, ale przede wszystkim przeciwko Związkowi Radzieckiemu, uosabianemu przez mniej lub bardziej skutecznych agentów SMERSZ czy KGB.¹³

Jednocześnie jednak, choć „przeciętny polski czytelnik i widz aż do lat 80. XX wieku nie mógł poznać przygód tego bohatera bezpośrednio (ani w formie literackiej, ani filmowej), skala popularności tej marki na Zachodzie sprawiła, że echa tak zwanej bondomanii zaczęły docierać również za żelazną kurtynę”¹⁴. Artykuły o Bondzie (opisujące bohatera w sposób negatywny) pojawiały się w wielu polskich czasopismach. Jego popularność była tak duża, że

¹³ Marta Snoch, *Bezimienny bohater. „Brylanty pani Zuzy” Pawła Komorowskiego jako próba stworzenia polskiego Jamesa Bonda*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, nr 2 (2020), <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf-archiwum/polskie-kino-mezczyzn/22/bezimienny-bohater-brylanty-pani-zuzy-pawla-komorowskiego-jako-proba-stworzenia-polskiego-jamesa-bonda/737> [dostęp: 30.03.2022].

¹⁴ Robert Dudziński, *Agent 007 za żelazną kurtyną. Fenomen Jamesa Bonda w piśmiennictwie Polski Ludowej*, „Literatura i Kultura Popularna”, nr 24 (2018), s. 306.

pisala o nim nawet „Trybuna Ludu”.¹⁵ W 1986 roku opublikowano nawet poświęcony Bondowi numer „Filmu na Świecie”.¹⁶ Współcześnie tak rozumiana funkcja pośrednicząca krytyka – jako osoby donoszącej odbiorcom o tekstach kultury dla nich niedostępnych – jest jednak obecna w mniejszym stopniu, a już na pewno nie ma tak wielkiego znaczenia: kwestia dostępności filmów zmieniła się diametralnie. Zamiast problemów z dostępem do zagranicznych produkcji pojawił się jednak inny problem – zbyt duża różnorodność na rynku połączona z ograniczonym czasem. By nie przepaść w morzu opcji najłatwiej, najbezpieczniej i najszybciej jest po prostu sięgnąć po opinię kogoś, kto obejrzał znacznie więcej produkcji i dzięki temu ma lepsze rozeznanie lub – i to niestety wpłynęło współcześnie nieco ograniczająco na rozwój krytyki zarówno w Polsce, jak i na świecie – sięgnąć po tworzone w sieci automatyczne listy frekwencyjne („najczęściej oglądane”) oraz bazujące na crowdsourcingu („najwyżej oceniane”).

Trzeba jednak jednocześnie odnotować, że ogromną zmianą jest też otwarcie się festiwali filmowych na grono niespecjalistów – dzisiaj nie są to wyłącznie wydarzenia dla krytyków, ale także dla pewnej puli zainteresowanych, gotowych zapłacić za bilet lub karnet. Widz może więc doświadczać filmu w tym samym momencie, co krytyk. Ma to oczywiście swoje ograniczenia (choćby liczba dostępnych biletów jest stosunkowo niewielka, festiwale odbywają się w różnych miejscach świata i zwykle gromadzą przede wszystkim widzów z „okolicy”), niemniej różnica jest bezsprzeczna.

Inną przyczyną odejścia nieco od dominacji krytyka-pośrednika jest łatwy dostęp do różnorodnych treści kultury. Premiery na całym świecie często odbywają się tego samego dnia lub odstęp pomiędzy nimi jest bardzo krótki. Tak naprawdę bez trudu można obejrzeć także te filmy, które nie doczekują się lokalnej dystrybucji. Dzięki Internetowi użytkownicy z całego świata mogą korzystać z szerokiej gamy platform streamingowych oferujących nieprzebrany wręcz repertuar. Obok oficjalnych kanałów wciąż funkcjonują też – choć wydaje się, że dzisiaj już nie tak intensywnie jak w przeszłości – kanały nieoficjalne.

W tym kontekście warto odnotować ogromny wpływ piractwa internetowego na załamanie się tego wymiaru – informowania przez krytyków widzów o światowych premierach, które dopiero będą dostępne do obejrzenia – pośredniczącej funkcji krytyki. Rzeczą fundamentalną dla niego był bowiem dostęp do tekstów kultury przed widzami. Bądź co bądź, chociaż festiwale stały się mniej hermetyczne i umożliwiają osobom spoza branży

¹⁵ Marta Snoch, *Bezimienny bohater...*

¹⁶ Zob. „Film na świecie”, nr 333 (1986).

przedpremierowe oglądanie filmów, to wciąż nie charakteryzują się dostępnością na poziomie globalnej sieci internetowej, do której można podłączyć się niemal w każdej chwili i z każdego miejsca. Piractwo internetowe ograniczały i ograniczają – poza rzecz jasna prawem – jedynie kompetencje cyfrowe. Co gorsza, nielegalne pozyskanie danych treści jest często możliwe nie tylko zanim dojdzie do kinowej premiery, ale także nim film pojawi się w ogóle w obiegu festiwalowym. Profesjonalni krytycy często mają dostęp do filmów równie wcześnie, co internetowi piraci, ale mogą zostać zobowiązani do podpisania umowy o zachowaniu poufności i w konsekwencji niewypowiadania się na temat obejrzanych dzieł. Embargo funkcjonuje zwykle do określonego dnia i godziny, niezależnie od tego, jak intensywne dyskusje toczą się już wokół filmu na podstawie nielegalnie zdobytych kopii. Konsekwencją podobnego zjawiska jest silne obniżenie wartości wypowiedzi krytycznych, ponieważ pojawiają się one niejako spóźnione; często, kiedy emocjonalne dyskusje już cichną.

Co więcej, w takiej sytuacji krytyka nie tylko traci jeden z elementów funkcji pośredniczącej, ale nie jest w stanie budować wokół produkcji aury wyczekiwania, swoistego napięcia. Cechą charakterystyczną relacji z festiwalami, poza kwestią samego dostarczania widzowi informacji, było rozbudzanie w nim ciekawości. Zainteresowany jakąś produkcją odbiorca czasami całymi miesiącami żywił się strzępami informacji na jej temat, a dzień premiery był dlań wyjątkowym doświadczeniem i wiązał się z ogromnymi emocjami – czy to pozytywnymi, czy to negatywnymi.

W takiej sytuacji model krytyka-pośrednika realizuje się dzisiaj przede wszystkim poprzez objaśnienie przezeń znaczeń zawartych w utworze, a przy tym jednoczesną ocenę ich doboru, sprawności realizacji czy kompozycji. W tym sensie krytyk staje się niejako nauczycielem (więcej o spektrum działania krytyka-nauczyciela piszę w rozdziale „Krytyk-edukator”), ponieważ ma nie tyle uwydatnić własne zdanie na ten temat, ile oświetlić tropy, które pozwolą widzowi dojść do danych wniosków; dać narzędzia niezbędne do zbudowania własnej struktury rozumienia sensów i znaczeń. Trzeba przy tym podkreślić, że nawet w przypadku odzierającej ze znamion własnej osobowości funkcji pośredniczącej krytyk wciąż – jako człowiek – ma prawo się mylić. Wtedy jego sukces jako pośrednika mierzony jest nie tyle zaszczepieniem w widzu konkretnych wniosków (a w zasadzie umiejętności, które w pierwotnym założeniu miałyby prowadzić do danych wniosków), ile rozbudzeniem jego ciekawości oraz gotowością do poszerzania własnych horyzontów. Tak rozumiane pośredniczenie nie jest dekodowaniem, a raczej implementowaniem końcowemu odbiorcy narzędzi umożliwiających samodzielne przeprowadzenie podobnego procesu:

Rolą krytyka jest pomagać w dostrzeganiu tego, co jest w utworze, co w nim jest, a być nie powinno, czego w nim nie ma, a powinno być. Dobrym krytykiem jest ten, kto pomaga zrozumieć ludziom więcej z utworu, niżby potrafili sami; wielkim krytykiem – ten, kto przez swe zrozumienie i wyczucie utworu, przez swoją pasję, potrafi pobudzić ludzi, by chcieli głębiej przeżyć wartości artystyczne, jakie tkwią w danym dziele i czekają, aby je odebrać. Nie jest konieczne złym krytykiem ten, kto się myli w ocenie (nieomylny gust jest niemożliwy; jak go wymierzać?). Jest złym krytykiem, kto nie rozbudza ciekawości, nie poszerza zainteresowań i zrozumienia widzów.¹⁷

Największym sukcesem krytyka-pośrednika jest zaszczepienie w odbiorcy przekonania, że samodzielnie doszedł on do przekazywanych wniosków („Krytyk jest partnerem widza. Usiłuje narzucić mu swoje widzenie, ale odnosi sukces dopiero wtedy, kiedy czytelnik dochodzi do sugerowanego mu wniosku, myśląc, że sam na to wpadł”.¹⁸).

Pośrednictwo krytyka względem widza niekoniecznie musi działać jednostronnie, na zasadzie krytyk-mówca oraz widz-słuchacz. Może też przybierać formę lustra, w którym odbiorca się przegląda („[krytyka – A.G.] jest ostatnią i zanikającą formą prowadzonego na kanwie dzieła sztuki dialogu krytyka z odbiorcą na temat rzeczywistości.¹⁹”). Po doświadczeniu filmowym szuka on potwierdzenia własnych opinii oraz rozwiązania wątpliwości dotyczących prywatnych obserwacji. W pewnym sensie w tym układzie widz jest nawet bardziej podatny na pośrednictwo, ponieważ przyjmuje postawę otwartą, chce pogłębić recepcję, nie pozostaje na pozycji dyletanta. Cechą charakterystyczną krytyka-pośrednika w relacji z widzem, która odróżnia go od krytyka-nauczyciela, jest równorzędność (a przynajmniej jej wrażenie) pozycji nadawcy i odbiorcy. Może nie w sposób bezpośredni (wszak widz obcuje najczęściej z wypowiedzią krytyczną, a nie samym krytykiem), ale dochodzi tutaj do dialogu pomiędzy tymi dwiema instancjami. Wypowiedź krytyczna jest w pewnym sensie serią odpowiedzi na przewidziane z wyprzedzeniem pytania.

Krytyk jako pośrednik musi nie tylko działać z myślą o tu i teraz, a więc objaśniać to, co widz odbiera (a właściwie – odebrał), ale także wynajdować przesłanki dotyczące przyszłości oraz nadchodzących tendencji w kinie. Ujawnienie ich widzowi jest prawdziwie rzetelnym podejściem do roli pośrednika, ponieważ tylko wtedy nie działa w sposób spóźniony – jest bowiem ziarnem zasianym w przeszłości (po seansie „pierwszego” filmu), które kiełkuje dopiero w przyszłości (w trakcie „drugiego” filmu). Po seansie próby

¹⁷ Paulina Kael, Cyt. za: Janusz Zatorski, *Tożsamość*, „Film”, nr 30 (1981), s. 11.

¹⁸ Tadeusz Sobolewski, *Pisanie...*, s. 4.

¹⁹ Bożena Janicka, *Ścinki. Przeglądki*, „Kino”, nr 2 (1998), s. 60.

zrewidowania i przekształcenia doświadczenia zawsze będą w pewnym sensie skazane na porażkę. Zmiana raz wysnutych wniosków wymaga bowiem w pewnym sensie podwójnego wysiłku (nie tylko przyswojenia „nowego”, ale też usunięcie „starego”). Pod tym względem, w dążeniu do realnego pośredniczenia (a więc uczestniczenia w procesie nadawania i odbierania w momencie zachodzenia komunikatu) poza strategią wyprzedzania czasu, krytyk ma jeszcze do wyboru opcję ujawniania tego, co trudniejsze do odnalezienia tak, by do już zbudowanych osądów na temat dzieła, dorzucić widzowi kolejne, najlepiej skłaniające do samodzielnej refleksji. Podobnie zapatrywał się na rolę krytyka np. Konrad Eberhardt:

Jeżeli już widz czegoś ewentualnie od krytyka oczekuje, to nie potwierdzenia własnych, aktualnych, a więc spóźnionych wyobrażeń o filmie, lecz oceny niezależnej, być może irytującej, ale skłaniającej do zastanowienia się. (...) Jego [krytyka filmowego] przenikliwość powinna mu umożliwić odpowiedź na pytanie: co się przewartościowuje w kinie, co się zmienia, co majaczy na widnokręgu. (...) Zdając sobie sprawę, że widz odrzuca dziś wartości, które zaakceptuje jutro – powinien zająć się głównie (...) identyfikacją właśnie owych wartości.²⁰

2.2. Krytyk-pośrednik w relacji z twórcami

Nastroje na linii twórca-krytyk należą do jednych z najbardziej napiętych. Widza bowiem krytykowi zranić jest trudno – w najgorszym razie czytelnik z autorem wypowiedzi na temat filmu się nie zgodzi i się na niego obrazi, ewentualnie straci dwie godziny życia oraz pieniądze za kinowy bilet. Dużo mniej skomplikowany jest też związek krytyki filmowej ze środowiskiem akademickim – tutaj spory wynikają raczej z bliskości pola ekspertyzy i są to zwykle nieszkodliwe przepychanki, na które mało kto, poza zainteresowanymi, zwraca uwagę (do wątku tych relacji wrócę w kolejnym podrozdziale). Historia zna jednak wiele przykładów rozciągających się na całe tygodnie polemik pomiędzy urażonymi twórcami a trwającymi przy swoim krytykami – i nie, nie odnoszę się tutaj wyłącznie do historii najnowszej. Dość przypomnieć, jak fatalne zdanie miał o krytykach chociażby Krzysztof Kieślowski, który stwierdził w odpowiedzi na ankietę „Filmu na Świecie”: „Bardzo to musi być przykre uczucie – żyć z tego, czego się nie lubi tak bardzo”²¹, ale przecież i dużo wcześniej zdarzały się podobne konflikty.

²⁰ Konrad Eberhardt, *Czy krytyka jest hazardem?*, „Film na świecie”, nr 12 (1977), s. 33.

²¹ *Ankieta na temat krytyki filmowej* [w:] „Film na świecie”, 235 (1979), s. 76.

Jak krytyk miałby stanowić instancję pośrednią na linii dzieło-twórca? Z analizowanych materiałów wyłania się kilka płaszczyzn takiego podejścia. Po pierwsze, poprzez wygłaszane sądy krytyk miałby mieć wpływ na kształt twórczości kinematograficznej. Pod koniec lat 30. dało się nawet słyszeć głosy, że zasięg krytyki pod tym względem miałby być nie tylko lokalny, ale wręcz międzynarodowy:

Dobra, słuszna krytyka pójdzie w świat daleki, aż dotrze do wytwórni zagranicznej, pod postacią małej frekwencji filmu, który w tej formie i jakości nie miał powodzenia, i skłoni producentów i reżyserów do zastanowienia się na przyczyną „położenia filmu” przez krytykę. (...) Widzimy więc, że w rękach krytyka leży absolutny los filmu.²²

Było w tym sporo przesady, ale – jak widać na przykładzie chociażby casusu polskiej szkoły filmowej, którą niejako określiła i wypromowała krytyka filmowa – tylko przesady. Więcej zresztą miejsca na dywagacje poświęcone wpływowi krytyka na kształt globalnie pojmowanej kinematografii poświęcę podczas analizy „krytyka-narratora historii”.

Bywało w historii i tak, że to nie krytycy uzurpowali sobie prawo do wyznaczania dróg realizatorom filmów, lecz twórcy bezpośrednio się jej domagali. Przykładem mogą tu być słowa reżysera Huberta Drapelli, który wręcz obarczał krytyków winą za słaby rozwój warsztatu rodzimych twórców:

Krytyka w dużym stopniu ponosi winę za słaby rozwój naszej reżyserii, ciągle pomijając jej twórczość, nie przygotowując widza do pełnej obserwacji sztuki filmowej.²³

Drapella postulował w swojej wypowiedzi, by krytycy więcej miejsca poświęcili na poznanie i analizę elementów filmowego warsztatu. Sugerował, że ich zadaniem jest rozpoznawanie technicznych elementów powstawania filmowego dzieła, drobiazgowo ich ocenianie oraz – dzięki tym aktywnościom – uświadamianie widzom złożoności powstawania filmu (a przez to również jego bardziej kompletnej oceny). Drapella wskazał nawet funkcjonujące jego zdaniem typy recenzji i określił wady każdej z nich (sprowadzały się one w sumie do jednego – krytycy za mało piszą o realizatorach filmów i poszczególnych efektach ich działań). Były to recenzje:

- fabularna – „polega ona na streszczeniu filmu z dodaniem komentarza i przymiotnikowego wniosku”;

²² Wanda Kalinowska, *Rola krytyka filmowego*, „Wiadomości filmowe. Czasopismo ilustrowane”, nr 11 (1937), s. 1.

²³ Hubert Drapella, *Reżyseria – rzecz wstydliva (list do redakcji)*, „Kwartalnik filmowy”, nr 2-3 (1956), s. 101.

- uświadamiająca – „czytamy w nich o wielu rzeczach, czasem bardzo interesujących, ze zdziwieniem spoglądając na tytuł, który zapowiada krytykę filmu”, „krytyk zajmuje się samą koncepcją filmu”;
- rozważania – „wydaje się często jakby film był tu jedynie pretekstem do ciekawych syntetycznych wypowiedzi w sprawie kultury”.²⁴

W analizowanych wypowiedziach na temat powinności krytyki znaleźć można niemało życzliwych dla twórców filmowych wskazań, które łączyłyby obu przedstawicieli kinowego świata wręcz partnerskimi więzami. Krytyk miałby w tym układzie pełnić nie tylko rolę weryfikatora efektów pracy autora filmu, ale też niczym kronikarz bacznie obserwować jego działania, by wyciągać z całości swoich obserwacji odpowiednie wnioski i przekuwając je w sugestie dotyczące przyszłości twórcy, wpływać na jego kolejne prace. W tekstach z lat 50. znaleźć można kilka wypowiedzi krytyków utrzymanych w bardzo podobnym tonie:

Wobec realizatora jest krytyk i sędzią, i doradcą. Nie tylko wytyka mu błędy i podnosi jego zasługi, ale ocenia kierunek jego drogi rozwojowej, rejestruje wzloty i upadki. Kontrolując powiązanie sztuki z życiem, ocenia słuszność postaw realizatora wobec rzeczywistości i wysuwa sugestie na przyszłość, które mają pomóc w jego dalszych pracach.²⁵

(...) krytyka winna odważnie wskazywać twórcom popełnione błędy, podkreślać ich mocne strony, oceniać kierunek ich rozwoju, żądać zwrócenia uwagi na szczególnie doniosłe tematy lub zaniedbane gatunki filmowe.²⁶

(...) krytyka powinna torować drogę sztuce, dopomagać twórczości w szukaniu nowej treści i formy. Twórca oczekuje od krytyki pozytywnego podejścia do jego wysiłku, rzetelnej oceny zarówno wartości jak i błędów dzieła. Tylko w ten sposób bowiem może artysta-twórca porównać rezultat ostateczny swojej pracy z pierwotnym zamysłem, pojąć przyczyny powstałych niedociągnięć i poczynić wnioski na przyszłość.²⁷

W przypadku ostatniej z przywoływanych wypowiedzi warto zwrócić szczególną uwagę na zdanie „twórca oczekuje od krytyki pozytywnego podejścia do jego wysiłku”. Ta myśl bowiem może być odebrana dwojako – jako życzliwość przy kontakcie z filmem lub jako programowa konieczność generowania wyłącznie pozytywnych wypowiedzi na temat kina. Z czasem sytuacja polityczna doprowadziła oczywiście do zaostrenia i wypaczenia tej narracji, czego echo daje się zauważyć w wielu innych tekstach dotyczących krytycznych

²⁴ Tamże, s. 100.

²⁵ Jerzy Płazewski, „Życie literackie”, nr 34 (1952), s. 14.

²⁶ Zbigniew Gadomski, *Krytyka...*, s. 7.

²⁷ J.G., *Krytyka...*, s. 3.

powinności, w których pisze się nie tylko o byciu partnerem twórcy, ale przede wszystkim twórcy lokalnego, polskiego:

Twórcy mają prawo nie rozumieć krytyków i rzeczywistości społecznej. (...) Krytycy natomiast muszą rozumieć twórców, a więc dysponować narzędziami interpretacji kulturowej oraz analizy, która zdolna jest ów świat przedstawiony wyjaśniać w jego złożonych relacjach ze świadomością społeczną twórcy i z obiektywną rzeczywistością współczesności. Zakłada to zatem stosunek partnerstwa, oparty wszakże na odmienności, a nie na tożsamości perspektyw poznawczych. (...) Nie zakłada to natomiast naiwnego pojmowania partnerstwa, które może przyjmować np. postać usiłowań, aby krytyka podsuwała twórcom pomysły na scenariusze czy nowel filmowych, lub dobrych rad co do wyboru tematu.²⁸

Krytyka może w jakiś sposób pomagać pośrednio poprzez pisanie o polskim kinie. Ale to nie znaczy, że o tym kinie trzeba pisać wyłącznie pochlebnie. Miało tego, taka postawa rodziłaby wręcz problemy natury etycznej. Krytyk nigdy nie może zajmować się PR-em, ani tym *białym* ani *czarnym*. Krytyka filmowa powinna wchodzić w równorzędny dialog z twórcami, nie jest od tego, by ich czegokolwiek uczyć. Jedynie – skłaniać do refleksji.²⁹

Warto tutaj wspomnieć, że postulaty dotyczące wpływu krytyków na twórców w okresie PRL (a także później) już u podstaw mogą budzić wątpliwości. Ostatecznie wszak to nie twórca filmowy (w rozumieniu rzemieślnika lub wykonawcy) decydował o tym, co i w jakiej dokładnie formie trafi na ekrany, lecz specjalnie stworzone dla tego instancje. Wciąż zresztą tak to wygląda, i to nie tylko w Polsce. Nakręcony i zmontowany film analizowany był i dalej jest przez całe sztaby działów produkcji i promocji, instytucji oraz wyspecjalizowanych jednostek, które oceniają jego potencjał pod kątem jakości, znaczeń czy zysków. Na podstawie tych rozlicznych analiz wprowadzane są poprawki, zapadają decyzje o premierach. Zakres potencjalnego wpływu krytyka na filmowca – przy przyjęciu, że filmowiec faktycznie chciałby sobie uwagi krytyka wziąć do serca – był więc znacznie ograniczony. Hipotetycznie bowiem nawet gdyby twórca filmowy postanowił podążać krok w krok za sugestiami krytyka, to ostatecznie i tak mógłby zostać zmuszony do wprowadzenia jakichś niechcianych przezeń poprawek w efekcie sugestii innych jednostek, bardziej decyzyjnych, jeżeli chodzi o być albo nie być wybranej produkcji filmowej na wielkim ekranie. Można też spojrzeć na problem inaczej i zastanowić się nad kwestią tego, kto w ogóle jest „twórcą” filmu – nie musi być to przecież koniecznie filmowiec (reżyser,

²⁸ Roman Karpiński, *O krytyce. Myślenie potoczne czy naukowe?* „Ekran”, nr 21 (1976), s. 5.

²⁹ Anna Wróblewska, *Rozmowa z Anną Osmólską-Mętrak, organizatorką Konkursu im. Krzysztofa Mętraka*, „Magazyn Filmowy SFP”, nr 73 (2017), https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,302,26671,1,1,Anna-Osmolska-Metrak-Srodowisko-krytyki-jest-bardzo-silne.html [dostęp: 30.03.2022].

scenarzystą lub inną z osób, która realnie film tworzy), ale właśnie ciała lub instytucje decyzyjne (dawniej kierownictwa zespołów filmowych, a dziś szefowie wytwórni i działy promocji).

Bardzo ciekawe spojrzenie na kwestię wpływu krytyki na rodzime kino proponuje Bożena Janicka, konstatując, że owszem, krytyk i twórca są ze sobą nierozzerwalnie połączeni, niemniej nadzieje na to, że teksty tego pierwszego mają jakikolwiek wpływ na działalność drugiego, są raczej przesadzone:

Krytyk (czy dziennikarz i recenzent) piszący od lat głównie o filmie polskim (to mój przypadek) czuje się przede wszystkim towarzyszem drogi. Nie kibicem, a jeśli, to specjalnego rodzaju, takim, który w czasie zawodów w wypłukiwaniu złota sterczy nad strumieniem nawet wtedy, gdy nie ma już pewności, czy w potoku znajdzie się jeszcze jakiś kruszec. Krytyk jako kibic: niby najwierniejszy z wiernych, lecz trudny do wytrzymania, bo namolny, do tego pyszałek; w momentach aberracji wyobraża sobie, że może mieć wpływ na wynik zawodów”.³⁰

Kto kogo bardziej potrzebuje w relacji krytyk-twórca? A może w ogóle siebie nie potrzebują? W ciągu stu lat sytuacja w tej kwestii zmieniała się o 180 stopni – raz objawiając się prośbami o współpracę ze strony krytyków, innym razem ze strony twórców. Współcześnie warto z pewnością wspomnieć o względnie młodej inicjatywie (niemniej już chyba zarzuconej – brak bowiem nowych informacji na jej temat) Restartu³¹, która powstała 31 lipca 2010 podczas festiwalu Era Nowe Horyzonty:

Postdyscyplinarny zespół składa się z krytyków filmowych, naukowców, filozofów, pisarzy, redaktorów, kuratorów urodzonych w latach '70 i '80., realizujących swoje cele poprzez krytykę filmową, badania naukowe, działalność ekspercką, edukacyjną, wydawniczą. Grupa działa w mediach masowych, prasie specjalistycznej, internecie, portalach społecznościowych, na uniwersytetach, przy inicjatywach filmowych, festiwalach, poprzez wydawnictwa.³²

Restart tworzą (tworzyli?) m.in. Anna Brzezińska, Bartosz Frąckowiak, Błażej Hrapkiewicz, Agnieszka Jakimiak, Piotr Kletowski, Kaja Klimek, Stanisław Liguziński, Jakub Majmurek, Piotr Marecki, Jakub Mikurda, Paweł Mościcki, Witold Mrozek, Joanna Ostrowska, Bogna Rosińska, Michał Oleszczyk, Weronika Szczawińska, Marta Syrwid, Igor Stokfiszewski, Kuba Woynarowski i Michał Zygmunt. Jak sami przedstawiali swoje postulaty:

³⁰ Bożena Janicka, *Sancho Pansa jako Don Kichot*, „Kino”, nr 3 (1996), s. 57.

³¹ Nazwa tej grupy odwołuje się oczywiście do działającego w Międzywojniu START-u.

³² Kolumna „O nas” na stronie grupy RESTART. Zob. <http://restart-polskiego-kina.blogspot.com/> [dostęp: 26.05.2022].

Kino jest źródłem rozrywki i przyjemności. Jest dziedziną sztuki. Częścią praktyki komunikacyjnej. Przestrzenią, w której demokratyczna zbiorowość dyskutuje sama ze sobą, stawia przed sobą problemy istotne społecznie, politycznie, filozoficznie. Zmusza swoich członków do refleksji i prowokuje zmiany.

Kino polskie traktujemy jako wspólnotę, której jesteśmy częścią – jako widzowie, artyści i artystki, pisarze i pisarki, dramaturdzy i dramaturżki, teoretycy i teoretyczki, historycy i historyczki, krytycy i krytyczki. Czujemy się za nią współodpowiedzialni i chcemy, aby się rozwijała.

Dlatego też sprzeciwiamy się, gdy kino polskie mówi do nas w dziwnie obcym języku, zakłada maski i niewygodne kostiumy.

Większość filmów powstałych po 1989 roku jest anachroniczna, infantylna, zachowawcza. Unika dialogu z najważniejszymi problemami rzeczywistości, w której żyjemy. Odmawia widzom wyszukanych filmowych przyjemności. Dominują „konsekrowani” twórcy, którzy promują swoich podopiecznych. Tworzy się błędne koło, utrwalające zabójcze dla sztuki systemowe status quo.

Chcemy zasypać przepaść między teorią a praktyką filmową, budować relacje oparte na zasadach wzajemnej pomocy, inspiracji i dyskusji. Chcemy być sojusznikami, towarzyszami, sparingpartnerami, inspiratorami polskich twórców.

Dlatego postulujemy:

Powrót do formy! Zwrot literacki! Myślenie zespołowe! Kierownicy literaccy! Producenci kreatywni! Kinofilia! Krytyka towarzysząca! Odwaga artystyczna! Wspólnota myśli twórczej! Otwarcie na teorię! (...)

Restart to powrót do formy, zwrot literacki, myślenie zespołowe, otwarcie na teorię, kierownicy literaccy, producenci kreatywni, kinofilia, krytyka towarzysząca, odwaga artystyczna i wspólnota myśli twórczej.³³

W manifestie Restartu znalazło się nawet miejsce na słownik terminów, w którym autorzy wyjaśniają m.in., co rozumieją przez pojęcie „krytyki towarzyszącej”:

krytyka towarzysząca – Restart to współpraca między krytykami i teoretykami a filmowcami, zakładająca zerwanie ze szkodliwymi stereotypami, które uniemożliwiły takową współpracę po 1989 roku. W zrestartowanym kinie krytyk nie jest akwizytorem, który zachwala produkt, wpisując się tym samym w logikę rynkową. Krytyka to czytanie i analizowanie tekstów kultury

³³ *Restart pisze list do polskiego kina*, <http://restart-polskiego-kina.blogspot.com/2011/01/restart-pisze-list-do-polskiego-kina.html> [dostęp: 26.05.2022].

tworzonych przez artystów. Filmowcy i krytycy współtworzą kulturę, budując narracje, które wzajemnie się uzupełniają. Restart chce tworzyć warunki dla inspirującego obie strony dialogu.³⁴

Zważając na fakt, że ostatni wpis na oficjalnej stronie Restartu pochodzi z 11 listopada 2011 roku, a niniejszą pracę kończę w 2024 r., należy uznać, że inicjatywa zakończyła się w sposób niesatysfakcjonujący. Dlaczego? Trafnie podsumowuje to Marcin Adamczak:

O ile młodzi krytycy pragną naprawiać polskie kino, o tyle polskie kino ich usługami w dziele tej naprawy jest nader umiarkowanie zainteresowane, czego wymownym przykładem jest fakt, iż w czasie wspomnianych konferencji na branżowym festiwalu Camerimage liczba słuchaczy z publiczności nie przekraczała nigdy liczby panelistów i bynajmniej nie wynikało to z długości konferencyjnego stołu. Sam pomysł owego *exodusu* (bo trudno wszak przypuszczać, by młodzi krytycy pragnęli oceniać filmy, które sami bądź siłami najbliższych kolegów przygotowywali, chyba że „spółdzielnia” miała tu działać na takich właśnie zasadach), wart jest tu jednak odnotowania, jako widoczny znak zaniku oraz malejącej aktywności pola krytyki, opuszczanej już nawet nie po to, by samemu stanąć za kamerą i wywołać nowofalową rewolucję.³⁵

Chociaż mniej pesymistyczną perspektywę kreśli tutaj Kuba Mikurda w wywiadzie z 9 listopada 2021 roku:

Restart to była inicjatywa, która miała na celu zbliżenie środowisk praktyków i teoretyków, połączenie filmowców z ludźmi, którzy „robili w dyskursie” – socjolożkami, filozofami, historyczkami etc. Mieliliśmy wrażenie, że w tym dyskursie sporo się dzieje – że, na przykład, pojawiają się nowe ujęcia zjawisk społecznych, przepisywanie historii przez wielkie H z perspektywy grup do tej pory w tej historii marginalizowanych, propozycje rewizji kanonu kulturowego etc. Tyle, że wszystkie te rzeczy nijak nie docierały do polskich filmów, które nawet jeśli chciały dotknąć czegoś aktualnego, sięgały po intelektualne klisze. Nie chcieliśmy już rytualnie narzekać, że kino polskie to czy kino polskie tamto i postanowiliśmy poszukać sposobu, żeby spotkać się z filmowcami i przynieść nasze pomysły do wspólnego stołu. Podobno skuteczność manifestu poznaje się po tym, że po jakimś czasie wydaje się kompletnie niepotrzebny czy oczywisty. Po co się o to upominać? Przecież tak jest! I kiedy myślę dzisiaj o manifestie Restartu to nie mogę oprzeć się wrażeniu, że wiele spraw, o których pisaliśmy, udało się zrealizować. Nie twierdzę, że to zasługa Restartu, choć wiele z osób, które podpisały się pod manifestem później faktycznie nawiązało współpracę z filmowcami – jako scenarzyści,

³⁴ Tamże.

³⁵ Marcin Adamczak, *Zdun, cieśla, rymarz, krytyk filmowy... O jednym z zawodów ginących*, [w:] *Polskie piśmiennictwo filmowe...*, s. 44.

konsultantki, resercherzy. Przez te dziesięć lat bardzo wiele się wydarzyło, doszło do zmiany pokoleniowej w polskim kinie (...).³⁶

Być może przykład Restartu jest faktycznym potwierdzeniem tego, co pisał o relacji krytyk-twórca Bolesław Michałek w *Ćwiczeniach z anatomii kina*:

Że taka grupa tworzy się czasem między filmowcami, producentami i publicznością, jest wytłumaczalne, istnieje między nimi ścisła i materialna zależność. Ale my krytycy, którzy stoimy na uboczu, animowani obywatelską troską, a nie żadną ścisłą zależnością, my, którzy powinniśmy obserwować ten mechanizm z uwagą, chłodem i przenikliwością – czego my szukamy w samym środku tych napiętych mięśni, umęczonych twarzy, torturowanych kończyn? Dlaczego w imieniu jednych (którzy nam żadnego mandatu nie dali) trzymamy w uścisku drugich, i vice versa? Przypomina to czasem dzielnego harcerza, który od rana już chce zrobić coś dobrego, mocno ujmuje staruszka i przeprowadza go na drugą stronę ulicy, chociaż staruszkowi ani to w głowie. Dlaczego identyfikujemy się raz po raz to z filmowcami, to z publicznością, to znowu z producentem – a każdy z nich czuje się dosyć zaambarasowany tą naszą natarczywą pomocą – zamiast identyfikować się z tym jedynie, czym naprawdę jesteśmy, to znaczy krytyką? (...)

Jesteśmy na przykład systematycznie namawiani do uprawiania tzw. krytyki warsztatowej, tak rzekomo potrzebnej filmowcom. Jesteśmy namawiani zarówno przez władzę, która nie czuje się ani odpowiedzialna, ani kompetentna w tej sferze i chciałaby wyręczyć się krytyką, ale, co dziwniejsze, jesteśmy też namawiani przez samych filmowców, mimo że to może w nich samych godzić. Ale nie! Filmowcy wiedzą dobrze, że taka krytyka nigdy nie będzie celna, ani skuteczna, zawsze pozostanie ogólnikiem, a czasem po prostu zasłoną przed krytyką autentycznie artystyczną czy społeczną. Twierdzą też niektórzy filmowcy, że dzięki takiej krytyce warsztatowej łatwiej będzie uwolnić się od partaczy odkąd zostaną przez krytykę napiętnowani. Myśl dziwna: może by filmowcy wskazali nam w zamian, którzy krytycy nie umieją pisać”.³⁷

Nieco to ironiczne, iż właśnie Bolesław Michałek postanowił zabrać głos w tej sprawie, ponieważ jest on reprezentantem jeszcze jednego, bardzo specyficznego typu relacji pomiędzy krytykami a twórcami filmowymi. Był on bowiem zaangażowany w pracę zespołów filmowych – najpierw „X”, a później „Toru” – jako kierownik literacki. Na czym polegała praca na podobnym stanowisku? Jak opisał to Krzysztof Zanussi:

³⁶ Tomasz Poborca, *Autor w opalach – wywiad z Kubą Mikurdą, reżyserem „Ucieczki na Srebrny Glob”*, <https://pelnasala.pl/wywiad-kuba-mikurda/>, [dostęp: 26.06.2022].

³⁷ Bolesław Michałek, *Ćwiczenia...*, s. 176-177.

Ich zadaniem [kierowników literackich] było przede wszystkim wynajdowanie tekstów i autorów, których dzieła warto było wziąć pod uwagę w pracy filmowej. Byli więc po części agentami literackimi, po części nawet akwizytorami, mieli za zadanie czytać i proponować. Bolo jako autorytet-krytyk wychodził daleko poza te zadania, bo już w zespole „X”, a później w „Torze”, wnosił coś więcej niż jakieś konkretne inicjatywy. Wnosił osąd rzeczywistości w konfrontacji z naszymi zamiarami, był więc tym krytykiem, który twórczo ustosunkowuje się do dzieł jeszcze nie powstałych, interpretując ich potencjał, mówił, co mogą one znaczyć w kontekście rzeczywistości i dokonań, które są już za nami. Nikt inny w całym naszym filmowym świecie nie mógł pełnić podobnej funkcji. Wszyscy inni kierownicy literaccy byli bliżsi agentom, którzy wynajdują świetne dzieła, które warto przekształcić w filmy. Bolo mógł rysować horyzonty, uświadamiać nam to, co się kryło potencjalnie w naszych zamierzeniach i robił to z podwójnym autorytetem krytyka i scenarzysty.³⁸

Wydaje się, że Bolesław Michałek faktycznie odgrywał rolę krytyka-pośrednika z twórcami, ponieważ realnie wpływał na ich pracę – wyszukiwał, oceniał i sugerował do realizacji wybrane propozycje scenariuszy. Co zaakcentował sam Zanussi, nie poszukiwał on jedynie „filmowych historii”, lecz dobierał je z myślą o bardzo konkretnych twórcach oraz ich dorobku; twórcy filmowi doceniali go nie tylko jako znawcę literatury, ale też krytyka. Okazuje się więc, że teoretycznie idealistyczna wizja współpracy krytyk-twórca mogła się w przeszłości faktycznie realizować.

2.3. Krytyk-pośrednik w relacji z teoretykami

Początki teoretycznej myśli filmowej sięgają początków samego kina, choć oczywiście pierwszym rozważaniom na temat filmu daleko było do dzisiejszych standardów teoretyzowania o kinie. Według Jacka Ostaszewskiego³⁹ rozwój teoretycznej myśli filmowej można podzielić na trzy etapy:

- okres teorii esencjalistycznych (od 1895 roku do 1950 roku), który reprezentowały takie postacie, jak Hugo Münsterberg, Béla Balázs, Wsiewołod Pudowkin, Rudolf Arnheim czy André Bazin. Wspólnym mianownikiem teorii było poszukiwanie istoty kina;

³⁸ Krzysztof Zanussi, *Bolo w Torze*, [w:] *Bolesław Michałek ambasador polskiego kina*, red. A. Helman, B. Janicka, A. Kołodyński, Rabid, Kraków 2002, s. 47-48.

³⁹ Jacek Ostaszewski, *Słowo wstępne* [w:] *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 5-7.

- okres teorii systemowych (od 1950 roku do lat 70.), opierający się na wykorzystywaniu do badania filmu modeli z innych badań humanistycznych, np. językoznawstwa strukturalnego czy psychoanalizy Jacquesa Lacana. W dużej mierze za sprawą właśnie tego zwrotu teoria filmu zyskała status dyscypliny uniwersyteckiej;
- okres teoretyzowania fragmentarycznego (od lat 80.), odchodzący od holistycznego opisywania zjawisk filmowych na rzecz skupienia się na konkretnych aspektach filmów lub grup filmów oraz wykorzystywania metodologicznego pluralizmu.

Na rozwój filmoznawstwa krytyka filmowa miała niebagatelny wpływ. Z jednej strony jedna i druga grupa – akademików oraz krytyków – rekrutowała się ze swoich kręgów, wzajemnie przenikając. Z drugiej zaś strony, to właśnie krytycy filmowi z osiągnięć teoretyków filmu korzystali najczęściej, przemycając w swoich tekstach ich przemyślenia (choć, jak zwraca na to uwagę np. Zbigniew Czeczot-Gawrak w książce „Z badań nad początkami filmologii” – „(...) niektóre idee i koncepcje przedostawały się potem do krytyki i publicystyki w formie wtórnej i wrywkowej, najczęściej bez podania źródeł”⁴⁰).

W prasie dość wcześnie dało się przeczytać głosy, że to właśnie na barkach krytyki filmowej spoczywa odpowiedzialność za rozwój teorii filmu czy filmoznawstwa. Pisał o tym chociażby Jerzy Płażewski w latach 50.:

Wobec teorii filmu, a jeszcze słuszniej – wobec nauki o filmie, zadania krytyki są szczególnie odpowiedzialne. Tworzenie się podstaw tej nauki dowodzi, że minął już dla kinematografii okres improwizacji, poszukiwań po omacku i „sekretów na artyzm”. Coraz bogatsze doświadczenia twórczości domagają się – w imię tejże twórczości – systematyzacji, wyciągnięcia wniosków ogólnych, syntezy.⁴¹

Płażewskiemu wtórował Zbigniew Gadomski, stawiając tezę, że „(...) obowiązkiem krytyki jest współtworzenie fundamentów nauki o filmie, estetyki filmowej”⁴².

Niestety, dwadzieścia lat później Bolesław Lewicki nie wskazywał krytyków filmowych jako sprzymierzeńców filmoznawstwa, ułatwiających rozwój podobnej nauki w Polsce. Wprost przeciwnie, obarczał ich winą za trudności pojawiające się w kształtowaniu tej dyscypliny:

⁴⁰ Zbigniew Czeczot-Gawrak, *Z badań...*, s. 10.

⁴¹ Jerzy Płażewski, „Życie literackie”, nr 34 (1952).

⁴² Zbigniew Gadomski, *Krytyka...*, s. 7.

(...) filmoznawstwo jako dyscyplina naukowa stało się przedmiotem ataku ze strony grupy krytyków filmowych – Krzysztofa Toeplitza, Krzysztofa Mętraka, Andrzeja Ochalskiego. (...) Krytyka filmowa uważa się za hegemoną wszystkich dziedzin myśli filmowej. W tych warunkach – gdy obok pozycji naukowych cytowane są w większości prac o pretensjach filmoznawczych opracowania krytyczne lub wręcz recenzenckie bez uwzględniania ich odmienności widzenia rzeczywistości filmowej – bardzo trudno o praktyczne stosowanie dialektyki organicznej wspólnoty i jednocześnie kontrowersji krytyki i postępowania badawczo-naukowego.⁴³

Główne zarzuty Lewickiego względem krytyki filmowej dotyczyły niezrozumienia jej reprezentantów, że na kino patrzeć można wielorako i aktywność akademicka nie rywalizuje wcale z publicystyką, lecz stoi obok niej. Trudno się z tym w jakimś sensie nie zgodzić, zwłaszcza śledząc wypowiedzi Krzysztofa Mętraka, który teorię filmu podsumowywał jako „poddawaną na co dzień presji mód i prądów przebiegających przez współczesną humanistykę” oraz „abstrakcyjną i oderwaną, hermetyczną nauk[ę] uprawianą w języku ezopowym, bez żadnej ogłady filozoficznej”⁴⁴. Krytycy potrafili zarzucać teorii filmu, że zbyt wiele uwagi poświęca temu, co funkcjonuje dookoła kina, a nie samemu kinu, jednocześnie podkreślając, że tylko publicystyka jest w stanie nadążyć za dynamicznymi przemianami filmu. Tymczasem filmoznawcy postulowali po prostu rozdzielenie obu aktywności – naukowej i publicystycznej, czy też teoretycznej i praktycznej. Wydaje się przy tym, że ta chęć rozdzielenia obu strategii działania nie niosła za sobą nobilitacji żadnego z rozwiązań przyglądania się filmowi, lecz miała po prostu wprowadzić na gruncie pisania o filmie pewien porządek. To zresztą w latach 70. zaczęły się liczniej pojawiać głosy o konieczności formułowania wypowiedzi krytycznych w sposób mniej hermetyczny, czego przykładem może być chociażby poniższa wypowiedź Krzysztofa Toeplitza:

Chorobą, która w ostatnim sezonie szczególnie daje się we znaki w literaturze filmowej, jest inwazja pseudointelektualnego brzuchomówstwa. Styl ten, którego próbki znamy na naszym terenie z pism Jackiewicza, Eberhardta i wielu innych, polega na uruchamianiu niesłychanej aparatury pojęciowej do analizy zjawisk stosunkowo prostych oraz na usilnym wmawianiu w czytającą publiczność dwóch przynajmniej aksjomatów: po pierwsze, że sami autorzy owych esejów i „niedbale rzucanych, ale jakże głębokich refleksji” osiągnęli nadludzkie wręcz stadium rafinady gustu i wrażliwości estetycznej, po drugie zaś, że istotą sztuki filmowej jest dziś nie jej masowość, kontakt z publicznością, dostarczanie elementu widowiska i – niekiedy

⁴³ Sylwia Borowska-Kazimiruk, *Jak pisać o kinie? O krytycznofilmowej czujności*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, nr 4 (2018), <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/jak-pisac-o-kinie-o-krytycznofilmowej-czujnosci/660> [dostęp: 02.04.2022]

⁴⁴ Krzysztof Mętrak, *Wyobrażenia socjologiczne*, „Kino” nr 7 (1974), s. 14–15.

plebejskiej w swoim charakterze – emocji, lecz intelektualizm, śledzenie głębi, gra na najsubtelniejszych strunach egzystencji i esencji.⁴⁵

Lub nieco późniejsza Andrzej Lipińskiego:

Kolejnym symptomem choroby krytyki jest brak precyzji językowej. Już u podstaw musi ona zakładać porozumienie i skomunikowanie z rzeczywistym kodem językowym, którym posługuje się społeczność określająca krytyka. Od człowieka manipulującego środkami bezpośrednimi, od krytyka oczekuje się, że będzie zdolny do posługiwania się językiem optymalnie ścisłym.⁴⁶

Oczywiście i jedna, i druga wypowiedź nie odnoszą się wyłącznie do nadmiernego intelektualizowania krytyki filmowej, czy wprowadzania do publicystyki nazbyt trudnych pojęć. Wypominana środowisku językowa nieprzystępność dotyczyła także pewnej manieri artystycznej, która wiąże się z innym z wytypowanych przeze mnie modeli krytyki/krytyków – krytyka-autora, o który piszę w następnym rozdziale. Komentowanie sposobu formułowania wypowiedzi dotyczących filmu odbywało się zresztą w obu kierunkach. Alicja Helman pisała np.:

Dla rasowego krytyka teoretyk to ktoś, kto byłby krytykiem, gdyby umiał pisać, ale ponieważ nie ma krzty talentu literackiego ani wyobraźni, chroni się wraz ze swoją nieudolnością za tarczą możliwie skomplikowanej metodologii, hermetycznych terminów i ezoterycznej problematyki, przypominając scholastyczne spekulacje nad ilością aniołów zdolnych pomieścić się na główce od szpilki.⁴⁷

Dzisiaj dyskusje na temat odmienności zadań i aktywności filmoznawców oraz krytyki filmowej nie są już tak żywiołowe (co nie znaczy, że ucichły zupełnie), a jedno i drugie środowisko wyraźnie się przenika. Wielu aktywnych współcześnie krytyków filmowych ukończyło studia filmoznawcze (nierzadko nawet na poziomie doktoranckim), a część z nich dzieli czas zawodowy pomiędzy publicystykę oraz uniwersytet (np. Michał Oleszczyk, Michał Piepiórka, Diana Dąbrowska, Monika Talarczyk).

⁴⁵ Krzysztof T. Toeplitz, *Przeciwko brzuchomówstwu*, „Miesięcznik Literacki”, nr 10 (1971), s. 78.

⁴⁶ Andrzej Lipiński, *Tańce szamana przed społecznością wioskową*, „Ekran”, nr 40 (1976), s. 3.

⁴⁷ Alicja Helman, *Artyści...*, s. 5.

Rozdział 3

Krytyk-autor

Model krytyka jako autora rozciąga się od pojmowania go jako swoistego autorytetu, ideału, który reprezentuje najbliższej danego odbiorcę (co jest szczególnie istotne współcześnie w czasach egalitaryzmu sądów i pewnego rozszerzenia się dyskursu, w którym zróżnicowana kulturowo, społecznie i mentalnie publiczność poszukuje swojego modelowego przedstawiciela, bo głosów w środowisku krytycznym jest zbyt wiele i często pozostają ze sobą sprzeczne) po autorskość rozumianą jako twórczość własną/oryginalność myśli – w tym sensie dziełem będzie nie tylko opisywany film, ale też sama na jego temat opinia. W obu tych przypadkach brane pod uwagę będą podobne cechy dystynktywne, a więc wyjątkowa osobowość, silna opinia, charakterystyczny styl wypowiedzi czy właściwy (w rozumieniu: dopasowany do oczekiwań odbiorcy) dobór repertuaru. Ważnym aspektem może być również miejsce oraz forma wypowiadania się.

3.1. Krytyk-autor jako osoba o specyficznym stylu wypowiedzi

Autorski styl wypowiedzi – sposób pisania, mówienia itp., po którym daje się rozpoznać autora danej treści – wydaje się wręcz jedną z wyróżników krytyka. Recenzent bowiem, ograniczający się do prostych ocen i streszczeń pierwszego aktu filmu, nie tylko może, ale wręcz powinien operować językiem w stylu zerowym, przezroczystym. Pełni on jednak rolę przede wszystkim informacyjną, a tworzone przezeń treści są bardzo ograniczone objętościowo – brak więc w nich miejsca na językowe popisy. Już w latach 30. Bolesław Lewicki wskazywał szeroko rozumiane umiejętności pisarskie jako numer jeden przymiotów niezbędnych u aspirującego krytyka:

Každy krytyk musi: 1) posiadać talent pisarski i krytycki (to najważniejsze i decydujące!), 2) znać dobrze dziedzinę swych badawczych zainteresowań, 3) powodować się w pracy krytyka tylko własnym punktem widzenia, niczem więcej. To najprostsze i najuczciwsze. Tylko taki krytyk pisze rzeczowo, który pisze to, co czuje.¹

Podobne głosy nie ucichły i w XXI wieku:

¹ Bolesław W. Lewicki, *O krytyce i krytykach filmowych*, „Sygnały”, nr 14 (1936), s. 8.

Krytyk filmowy powinien pobudzać do refleksji, pisać teksty kontrowersyjne, o wiele bardziej osobiste niż naukowe. Musi mieć swój *charakter pisma*, być rozpoznawalny i wykazywać się indywidualnym podejściem do kina. Swoje zdanie argumentować w taki sposób, żeby czytelnik miał ochotę z nim dyskutować.²

Krzysztof Mętrak poszedł nawet o krok dalej, rozważając nie tyle, czy umiejętności pisarskie są dla krytyka filmowego istotne, ile wręcz porównując potencjał tekstów krytycznych pod tym względem do wartości literackiej:

(...) czy krytyka filmowa może kreować samoistne wartości literackie, intelektualne, myślowe, estetyczne? A zatem, czy w ogóle uprawiając ją piszący może uzyskać pewność pisarską, która go impregnuje na zarzuty doraźności, powierzchowności, dziennikarstwa? Jeżeli warunkiem krytyki jest posiadanie określonej wizji kultury, oryginalnego sądu, pisarskiej osobowości, to czy film jako materia rozważań stwarza tę możliwość. Oczywiście, że tak; pisarsko może żyć zarówno Arystoteles, jak i ulica, temat ma tu znaczenie podrzędne, wszystko pod dobrym piórem i za dotknięciem dobrej głowy zmienia się w refleksję nad losem i kondycją człowieka, w refleksję humanistyczną.³

Dalej w tym samym tekście staje się nawet bardziej kategoryczny:

Co to znaczy jednak „literackiego”? Ach, wiem doskonale, że zaraz pojawi się ktoś, kto mi powie, że literackość jest w krytyce filmowej zgubna, że przemienia się w rodzaj „brzuchomówstwa”. Że talent pisarski stanowi nadwyżkę niekonieczną. Że literackość grozi zdobnością, pustą ornamentyką, zamazywaniem treści. Nic bardziej błędnego. Tylko poprzez wartości literackie można dojść do własnego stylu. A styl jest nadrzędny wobec tematu, staje się – z biegiem czasu, po jego wypracowaniu – sposobem myślenia. Ktoś, kto ma własny styl pisarski, umie myśleć, ktoś, kto go nie posiada, może myśleć słusznie, ale myśli płytko.⁴

W wielu wypowiedziach metakrytycznych można spotkać się z postulatem, że krytyków nierzadko czyta się dla nich samych (dla ich osobowości, indywidualnego stylu), że kwestie doboru przez nich repertuaru są wręcz sprawą drugorzędną, bo pożywkę dla odbiorcy stanowi w kontakcie z nimi talent do formułowania myśli przez tychże krytyków, a nie są te myśli jedynie drogą odbiorcy do dania głównego.

Nie ma zasadniczej różnicy między krytyką filmową a pisarstwem innego rodzaju. Poza szczególnymi przypadkami, na przykład zagadnieniami technicznymi, krytyk rozpatruje świat i wizję świata bez względu na proporcje prawdy, iluzji i fikcji. Pisze więc o ludziach, którzy

² Anna Wróblewska, *Rozmowa z Anną Osmólską-Mętrak...*

³ Krzysztof Mętrak, *Skazani na drugorzędność*, „Kino”, nr 6 (1981), s. 16.

⁴ Tamże, s. 16.

realizują filmy: o ich zamiarach, nadziejach, zwątpieniach; o tym, co warty ten zamiar i jak się ma do spełnienia. Píše także o tym, co widzi na ekranie; ogląda wydarzenia – prawdziwe, półprawdziwe, nieprawdziwe – w czasie przeszłym, teraźniejszym i przyszłym; wydarzenia niepowtarzalne lub powszechne, subiektywne lub obiektywne. Niekiedy musi zajrzeć w głąb duszy, niekiedy unieść wzrok ku obszarom kosmosu. Zapewne krytyk filmowy powinien być znawcą przedmiotu, dużo wiedzieć, mieć ugruntowany światopogląd i własne upodobania. Ale co z tego, gdy swojej wiedzy, przekonań i upodobań nie potrafi wyrazić słowem. Sztuka pisania to warunek pierwszy i podstawowy, zarazem punkt docelowy.⁵

Krytyk-autor niczym poeta bywa również osnuwany niejasnymi, intuicyjnie rozumianymi skojarzeniami z działalnością artystyczną. W takim układzie film wydaje się dlań niczym więcej, jak tylko inspiracją, bodźcem do stworzenia własnego dzieła.

Krytyka – ta, do której wciąż aspirujemy, mając coraz mniej okazji, miejsca i czasu, by ją uprawiać – jest zmyśleniem, kreacją, hipotezą. Grą wzajemnych powiązań, w której film, rzeczywistość i osoba piszącego splatają się w jedną całość. Tak rozumiane pisanie o filmie staje się częścią życia, stanowi rodzaj pamiętnika, wykracza poza granice krytyki.⁶

W komentarzu do powyższego cytatu chciałoby się wręcz napisać, że tak rozumiane pisanie o filmie nie tylko staje się częścią życia, formą pamiętnika czy czymś więcej niż samą krytyką, ale przede wszystkim przesuwając samą w sobie kinematografię na dalszy plan. W obcowaniu z podobnym pisanem przedmiot rozważań – film – nie wydaje się bowiem stać na pierwszym miejscu ani dla twórcy danego tekstu, ani dla jego odbiorcy.

Trzeba jednak w tym miejscu odnotować również, iż szczególnie charakterystyczne style wypowiedzi krytycznych niosą za sobą pewne ryzyko. Każda bowiem skrajność prowadzi finalnie do wyodrębnienia się w stosunku do niej dwóch obozów – wielkich miłośników oraz wielkich przeciwników. Było w historii polskiej krytyki kilka nazwisk o bardzo specyficznym/wyrazistym stylu, a przez to i silnie zróżnicowanym odbiorze. Wojciech Wierzewski tak pisał np. o stylu Aleksandra Jackiewicza:

(...) metodę krytyczną Aleksandra Jackiewicza trzeba albo lubić (i akceptować z dobrodziejstwem „poezji krytycznej”), albo odrzucać, chociażby z racji jej niezobowiązującej poetyki, drażniącej niekiedy dezynwoltury i budowania ładnych konstrukcji, które są tyleż

⁵ Aleksander Ledóchowski, *Słowa*, s. 21.

⁶ Tadeusz Sobolewski, *Pisanie...*, s. 4.

efektywne, co niesprawdzone. (...) [N]ie umiem ukryć, że w pisarstwie Jackiewicza wiele rzeczy (od minoderii poczynając, na pseudonaukowości kończąc) bardzo mi przeszkadza.⁷

Tymczasem czterdzieści lat później Beata Kosińska-Krippner podsumowała styl Jackiewicza następująco:

Krytyka Jackiewicza była jedyna w swoim rodzaju. Zawierała wiele akcentów osobistych, miała charakter gawędziarski, była pisana piękną polszczyzną, językiem żywym, bogatym, barwnym, jasnym i zrozumiałym dla każdego przez swą ogromną obrazowość. Jej autor był krytykiem kompetentnym, uważnym i wszechstronnym o znakomitym erudycyjnym przygotowaniu, a ponadto rozumiał film na swój sposób.⁸

Na podstawie powyższych cytatów można zadać sobie pytanie, czy to może dystans czasowy zmienił stosunek odbiorców do stylu Jackiewicza. Otóż nie, czas nic nie zmienił. We wstępie do monografii, w której znajduje się tekst Beaty Kosińskiej-Krippner przeczytać można bowiem: „Miał doskonale rozpoznawalny styl, fascynujący, choć niekiedy irytujący manierą”.⁹

Podjęcie do stylu Jackiewicza to tylko jeden z przykładów potwierdzających wagę autorskości wypowiedzi u krytyków. Inną może być zjawisko publikowania przez tychże krytyków książek, zwłaszcza tak nietypowych jak zbiory recenzji. O ile bowiem opracowania tematyczne (historia jakiegoś konkretnego gatunku filmowego, biografia postaci ze świata kina, omówienie wybranego okresu historycznego w dziejach srebrnego ekranu etc.) zdają się pewną wydawniczą oczywistością u ekspertów z danej dziedziny¹⁰ i mogą gromadzić wokół siebie czytelników nie tyle zainteresowanych stylem wypowiedzi autora, ile np. jego renomą jako znawcy lub po prostu samym tematem publikacji, o tyle drukowanie treści „przeterminowanych” – a takie są przecież recenzje filmów sprzed minimum kilkunastu

⁷ Wojciech Wierzewski, *Sporne powaby „poezji krytycznej”*, „Film”, nr 6 (1975), s. 9.

⁸ Beata Kosińska-Krippner, *Aleksander Jackiewicz – człowiek, którego zawsze zadziwiał fenomen ruchomych obrazów*, [w:] *Aleksander Jackiewicz*, red. Barbara Giza, Piotr Zwierzchowski s. 37.

⁹ Barbara Giza, Piotr Zwierzchowski, *Wstęp*, [w:] *Aleksander Jackiewicz*, red. Barbara Giza, Piotr Zwierzchowski s. 7.

¹⁰ Warto tutaj przypomnieć, że wielu krytyków filmowych związanych było jednocześnie ze światem akademickim (lub wywodząc się z akademii, pisało również teksty krytyczne) i tworzyło treści o charakterze naukowym. Oczywistymi przykładami są tutaj Aleksander Jackiewicz (autor takich książek, jak „Wstęp do badania dzieła filmowego”, czy „Antropologia filmu”), Jerzy Płażewski („Język filmu”, „Historia filmu 1895-2005”) albo Alicja Helman („Estetyka i film”, „O dziele filmowym”). Zob. Aleksander Jackiewicz, *Wstęp do badania dzieła filmowego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966; Idem, *Antropologia filmu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975; Jerzy Płażewski, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982; Idem, *Historia filmu 1895-2005*, Książka i Wiedza, Warszawa 2010; Alicja Helman, *Estetyka i film*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972; Idem, *O dziele filmowym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.

miesiące, kiedy produkcji w zasadzie nie dało się już nigdzie obejrzeć – trudno podobnie wytłumaczyć. Tymczasem przykładów podobnych zbiorów można wskazać niemało – Aleksander Jackiewicz wydał chociażby serię *Moja filmoteka*¹¹, w której pogrupował opublikowane wcześniej teksty według klucza: kino polskie, kino światowe, adaptacje, związki kina z kulturą; Rafał Marszałek zaproponował m.in. *Powtórkę z życia*¹², w której zebrał felietony filmowe drukowane na łamach „Współczesności” w latach 1964-1969; teksty Konrada Eberhardta z przełomu lat 60. i 70. znaleźć można w tomie *O polskich filmach*¹³; szkice i felietony z lat 1974-1981 poświęcone filmowi autorstwa Krzysztofa Mętraka doczekały się ponownej publikacji w zbiorze *Po seansie*¹⁴; Bożena Janicka w tomie *Więcej niż kino*¹⁵ zgromadziła teksty o filmach z lat 2000-2016. Co więcej, o zbiory krytyczne proszono nawet „oficjalnie”, w postaci artykułów w czasopiśmie, np.:

(...) Czym byłaby np. francuska myśl filmowa i sam André Bazin bez zbiorów „Qu'est-ce que le cinéma”, czym współczesna krytyka amerykańska bez książek Pauline Kael? Troska o klimat i intensywność refleksji nad dzisiejszym kinem każe włączać w czytelnicy krwiobieg pozycje zwarte, ponieważ tylko te, w przeciwieństwie do najmądrzejszych, lecz ulotnych publikacji czasopiśmienniczych, zdolne są funkcjonować trwale i efektywnie. (...)

(...) Nie ma funkcjonującej, właśnie kulturotwórczo, krytyki filmowej bez publikacji zbiorów krytycznych. Tak jak nie ma krytyki literackiej bez książek czołowych jej indywidualności. Sprowadzenie do działań doraźnych nie tylko zmniejsza zakres promieniowania krytyki, ale i wyjąławia samo środowisko. Odbiera mu rangę i właściwy sens, intelektualnym operacjom nadaje znamię efemeryczności, motylego życia.¹⁶

Tym, co łączy wszystkie wymienione wyżej publikacje, jest fakt, że zebrane w nich teksty zaczynają pełnić inną niż standardowo funkcję. Nie są już źródłem informacji o filmie albo – inaczej – nie są nim przede wszystkim, wszak wciąż niosą za sobą ładunek pewnej wiedzy, po prostu niemogącej przełożyć się w okresie PRL na działanie w postaci wyboru seansu na ich podstawie (współcześnie sprawa wygląda nieco inaczej – dostępnych jest wiele rozwiązań legalnych i nielegalnych; platform streamingowych, VOD, programów

¹¹ W skład serii *Moja Filmoteka* wchodzi *Kino na świecie*, *Kino polskie*, *Film w kulturze*, *Literatura i teatr w filmie*. Zob. Aleksander Jackiewicz, *Kino na świecie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983; Idem, *Kino polskie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983; Idem, *Film w kulturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989; Idem, *Literatura i teatr w filmie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.

¹² Rafał Marszałek, *Powtórka z życia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970.

¹³ Konrad Eberhardt, *O polskich filmach*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

¹⁴ Krzysztof Mętrak, *Po seansie*, Czytelnik, Warszawa 1988.

¹⁵ Bożena Janicka, *Więcej...*

¹⁶ Wojciech Wierzewski, *Nie ma krytyki bez zbiorów krytycznych*, „Film”, nr 22 (1978), s. 11.

telewizyjnych dedykowanych różnym rodzajom kina; mamy różnorodne nośniki danych etc.). Rodzi się więc pytanie, dlaczego ludzie mieliby chcieć po takie tomiki sięgać? A musieli chcieć, skoro ich publikowanie nie było zjawiskiem jednorazowym i przypadkowym. Najprostsza odpowiedź to po prostu: ponieważ czerpali satysfakcję z samej ich lektury; doceniali walory przyswajanych treści, inne niż kwestie użytkowe; wybierali i wybierają je dla specyfiki pióra wybranego autora.

Przykładem wyjątkowym, także na gruncie polskim, jest książka *Co dzień w kinie*, która ukazała się w Polsce w 1978 roku. To antologia esejów amerykańskiej¹⁷ krytyczki Pauline Kael, którą wstępem opatrzył Krzysztof Mętrak, a których wyboru dokonała Wanda Wertenstein. Unikatowym zjawiskiem w tym przypadku jest fakt, że nie dość, że polscy odbiorcy tego tomu musieli go czytać ze świadomością niedostępności dla nich opisywanych weń filmów, to także mieli nigdy nie doświadczyć (zarówno wtedy, jak i w potencjalnej przyszłości) tekstów autorki w ich „naturalnym środowisku”, tj. czasopiśmie drukowanym („The New Yorker”). Pauline Kael w pewnym sensie przestawała więc być (a właściwie nigdy nie była) dla polskiego czytelnika zbioru krytyczką filmową, a stawała się bardziej pisarką, która w centrum swoich zainteresowań stawiała kino. Co ciekawe, o czym wspominał podczas II Forum Krytyki Filmowej w kwietniu 2022 roku w Poznaniu, Michał Oleszczyk – nie tylko krytyk filmowy, ale też zadeklarowany miłośnik oraz badacz dorobku Pauline Kael¹⁸ – na gruncie amerykańskim krytyczka ta jest uważana również, a może i przede wszystkim, za pisarkę. Sankcjonować ma to m.in. fakt, że zbiory jej pism zostały włączone do Library of America (czego doczekali się tylko dwoje krytyków – właśnie Pauline Kael oraz Manny Farber).¹⁹ Trzeba tutaj także nadmienić, że wagę tej postaci podkreśla wyjątkowo intensywne zainteresowanie jej życiem – ukazała się nie tylko jej biografia (*Pauline Kael: A Life in the Dark*²⁰ autorstwa Briana Kellowa), ale również film dokumentalny na jej temat (*What She Said: The Art of Pauline Kael*²¹ w reżyserii Roba Garvera).

3.2. Krytyk-autor jako reprezentant konkretnych postaw

¹⁷ Warto tutaj dodać, że rodzicami Pauline Kael była para żydowskich emigrantów z Polski.

¹⁸ Michał Oleszczyk, *Pisarstwo krytycznofilmowe Pauline Kael wobec teorii autora filmowego*, (rozprawa doktorska), Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2011.

¹⁹ *Pauline Kael (1919-2001). Królowa bez dziedziców*, <https://www.youtube.com/watch?v=zuHvSSUu7nU> [dostęp: 07.08.2023].

²⁰ Brian Kellow, *Pauline Kael: A Life in the Dark*, Viking, New York 2011.

²¹ Zob. *Krytyczka. Sztuka Pauline Kael (What She Said: The Art of Pauline Kael)*, reż. Rob Garver, 2018).

Tak jak o filmie trudno wiarygodnie mówić bez osadzenia go w kontekście, tak i o postaci krytyka nie sposób bez tego opowiadać. Krytyk-autor jest w pewnym sensie powiązany z medium, w którym publikuje się jego teksty. Z jednej strony jego styl jest determinowany przez czasopismo lub inną platformę, dla której pisze, z drugiej zaś to właśnie z powodu swojego charakterystycznego, spójnego z danym miejscem, stylu jest w nim zatrudniany. Kult krytyka-autora rozciąga się więc nierzadko także na miejsce publikacji (czy też: to miejsce publikacji nadaje rangę tekstom krytyka-autora). Wydaje się, że równie często usłyszeć można: „cenię styl krytyka XYZ”, jak: „cenię styl krytyki czasopisma/portalu XYZ”. Trafnie, wydaje się, skomentował to Janusz Wróblewski podczas panelu dyskusyjnego *Czy jesteśmy dinozaurami? O polskiej krytyce filmowej w mediach papierowych* w trakcie przywołanego w poprzednim podrozdziale II Forum Krytyki Filmowej:

Każdy musi sobie zdać sprawę, jakie medium za nim stoi. To jest kluczowe. Nie liczy się to, że Janusz Wróblewski pisze, tylko liczy się to, że za mną stoi logo „Polityki”, to podnosi znaczenie. Czyli, jeżeli piszę do „Gazety Wyborczej”, jeżeli piszę do „Tygodnika Powszechnego”, to automatycznie jest to zaciekawiające (przynajmniej dla mnie). Człowiek „no name” piszący do Internetu jest ciekawy, ale musiałbym przeczytać ich milion, żeby móc wyłowić tego ciekawego. A tu logo medium, silnego medium, które stoi za piszącym, od razu wyławia tekst, od razu wyławia nazwisko; to jest pieczęć jakości niejako. [...] ²²

Trudno nie zauważyć, że stwierdzenia Wróblewskiego wydają się, mimo wszystko, nieco anachroniczne, gdy wskazuje nie tylko na powiązanie autora i miejsca, lecz także to powiązanie fetyszyzuje. Krytyk filtruje w tym przypadku rzeczywistość przez perspektywę swojego pokolenia, nie uwzględniając zmian, które zaszły w postrzeganiu autorytetów przez współczesnych użytkowników sieci (czy to w formie czasopism drukowanych, czy rozpoznawalnych, doinwestowanych portali, czy nawet statusu wybranych jednostek). Trafnie współczesne zmiany komentuje Malwina Marta Jankowska:

Kształtowanie się wzorców w scyfryzowanym świecie jest procesem występującym w społeczeństwie po raz pierwszy. Skutki tego widoczne są w postępowaniach dzieci i młodzieży, urodzonych w latach 1996–2010. W kolejnych latach efekty opisanych transformacji będą jeszcze bardziej odczuwalne przez całe społeczeństwo. Sukcesywny wzrost odsetka przedstawicieli młodego pokolenia w całej populacji stwarza nowe szanse, ale i zagrożenia w kontekście szeroko rozumianego autorytetu, gdyż ten pozornie indywidualny

²² *Czy jesteśmy dinozaurami? O polskiej krytyce filmowej w mediach papierowych / Forum Krytyki Filmowej*, <https://www.youtube.com/watch?v=V3oDfNx1fK0&t=2541s> [dostęp: 10.10.2023].

aspekt, pozostający jedynie w sferze prywatnej człowieka, jest w istocie czynnikiem determinującym wiele obszarów życia społeczno-gospodarczego.²³

Z pewnością jednak aktualne pozostaje łączenie autora i miejsca pod względem pewnych oczekiwań ideowych czy poglądów politycznych. Krytyk piszący dla wybranego czasopisma lub portalu staje się automatycznie częścią pewnej zbiorowości, z którą współdzielili podobne zasady. Może to zresztą budzić pewne problemy i wątpliwości, o których pisał chociażby Janusz Zatorski:

Wszak istotą tego rodzaju działań [krytyki filmowej] nie może być nic innego niż osobista, indywidualna odpowiedzialność za sąd, który się wygłasza publicznie. Nie tylko grupa, w ramach której się działa, ale nawet kolegium redakcyjne nie może brać na siebie zbiorowej odpowiedzialności za opinię krytyka. Oznaczałoby to bowiem jego ubezwłasnowolnienie. (...) Krytyka filmowa bowiem – jak ją pojmuję – nie może być w żadnym wypadku działalnością usługową wobec grupy nawet najślusznieszego nacisku. Winna wyznawać zasadę autonomii, indywidualnego charakteru – tylko wtedy może być wiarygodna (...).

Słowem: to, czego – według mnie – brakowało naszej krytyce dotkliwie w „minionych okresach”, to indywidualności, a dokładniej śmiałości, aby być indywidualną, sygnowaną autografem. Ścierały się u nas, nie zawsze z podniesionymi przyłbicami, frakcje krytyczne, nie było otwartych, merytorycznych sporów. Czytelnik miał do czynienia z krytyką „bez twarzy”. Jeśli nie liczyć utelewizyjnionego oblicza Zygmunta Kałużyńskiego.

No cóż, tu można by stwierdzić melancholijnie, że indywidualność to kwestia publicystycznego temperamentu. Nie o to jedynie chodzi. To przede wszystkim właśnie pochodna tego, w imię czego się pisze, jaką wizję świata się reprezentuje, o jakie wartości pragnie się spierać, a niekiedy wręcz walczyć. I to jest – mówiąc nieco patetycznie – puls naszego zawodu, który winien być wyczuwalny w każdym tekście.²⁴

Idealny krytyk-autor powinien mieć więc moralny kompas, gotowość do walki o ideały i przekonania oraz interpretacje filmowe z nimi zgodne. Kiedy Janusz Wróblewski pisze, że stojące za nim medium gwarantuje mu pewien poziom autorytetu, to ma też z pewnością świadomość, że jest to symbioza obarczona ograniczeniami. Stając się częścią jakiegoś zespołu redakcyjnego, krytyk godzi się na podążanie konkretną ścieżką przekonań. Dobrze dla niego, jeżeli są to przekonania, w które wierzy i które chce reprezentować. Gorzej, jeżeli jest dokładnie odwrotnie.

²³ Malwina Marta Jankowska, Autorytet 2.0. Kształtowanie się wzorców w scyfryzowanym świecie pokolenia Z, „Zarządzanie Zasobami Ludzkimi”, nr 3-4 (2022), s. 44.

²⁴ Janusz Zatorski, *Tożsamość*, s. 10.

Gdy Zatorski pisze o odpowiedzialności jednostki zamiast zbiorowości, ma oczywiście na myśli potencjalne represje ze strony władzy w przypadku przekroczenia przez krytyka pewnych granic przez tę władzę ustalonych, które miałyby osiągnąć nie tylko jego (tego krnąbrnego krytyka), ale też całą redakcję, dla której by pracował. Takie poczucie odpowiedzialności zbiorowej mogło skutecznie hamować wszelkie próby przemycania komunikatów, które władzy byłyby nie w smak. Dzisiaj, na szczęście, o tak szeroko zakrojone konsekwencje nie trzeba się martwić, niemniej nie oznacza to, że krytyk wybierający związek z redakcją nie jest w jakiś sposób ograniczany oraz poddawany presji. Wciąż przecież można zwolnić i jego, i wszystkich tych, którzy dopuścili do ewentualnej publikacji jego tekstu, prawda?

3.3. Krytyk-autor jako autor totalny

Czy krytyk piszący do czasopisma, nawet najlepszy i najbardziej uznany, ma pełnię władzy nad napisanym tekstem? Ciesząc się odpowiednim poziomem autorytetu i zaufania może z pewnością samodzielnie proponować i wybierać tematy, może też zapewne sugerować zastosowanie odpowiednich ilustracji, a nawet wpłynąć subtelnie na przewidziany dla niego limit znaków. Jest jednak cała lista tego, czego robić nie może i tego, co robią zań inni – redakcja, korekta, łamanie i składanie tekstu do druku, a nawet umieszczenie tekstu na konkretnych stronach i w konkretnym sąsiedztwie. Wszystkie te działania z pozoru mogą wydawać się nieważne, jednak wpływają zarówno na percepcję odbiorcy i wydźwięk samego tekstu, jak i obraz jego autora. Nawet najwybitniejszy krytyk, jeżeli pisze do czasopisma, nie może być więc autorem totalnym w pełnym rozumieniu tego pojęcia. Z przymusu jednak to krytyk współczesny (blogger, youtuber, podcaster) staje się zwykle autorem totalnym.

W rozdziale „Krytyk-widz” piszę więcej o współczesnych formach wypowiedzi krytycznej, jak blogi, wideorecenze, wideoesaje czy podcasty. Wydaje się jednak, że tutaj również należy o nich wspomnieć, choć w nieco innym, bardziej związanym z zapleczem (tj. z perspektywy ich tworzenia) kontekście. Kiedy myśli się o Internecie w kontekście publicystyki, pojawia się zwykle pewien stały pakiet pojęć, jak konwergencja mediów, kultura fanowska, skrócenie dystansu nadawca-odbiorca i wiele innych zbieżnych. Większość z nich koncentruje się na tym, że wraz z pojawieniem się sieci wszystko stało się dla amatorów łatwiejsze. Zapomina się jednak, że łatwiejsze wcale nie oznacza łatwe i niewymagające. Okazuje się bowiem, iż twórca chcący umościć sobie w Internecie własny kącik, niejako z przymusu musi od razu stać się autorem totalnym.

Planowanie, pisanie, redagowanie, nagrywanie, montowanie; wybór i obsługa kamery, mikrofonu, specjalistycznych programów do obróbki audio oraz wideo, a nawet tworzenie stron internetowych wraz z kontrolą ich zaplecza; znajomość zasad rządzących pozycjonowaniem stron internetowych oraz algorytmów platform typu YouTube – czego dotyczy ta lista? To zadania i kompetencje, które koniecznie musi posiadać ten, kto postanowi zrezygnować z protektoratu wyższej instancji jak wydawca czasopisma, czy redaktor portalu internetowego. Oczywiście, jeżeli danego debiutanta na to stać, może oddelegować chociaż część tych zadań komuś innemu. Zwykle jednak sieciowe historie to opowieści z cyklu „od zera do bohatera” (przykładem mogą być tu chociażby „Sfilmowani”²⁵), w których początek oznacza trudną samodzielność i żmudną naukę, ale też właśnie kontrolę godną autora totalnego.

Dzisiejsi początkujący twórcy sieciowi sprawują pełną kontrolę nad powstaniem i rozwojem swojej strony/kanalu. Podejmują decyzje dotyczące ich formy, estetyki i tematyki. Są odpowiedzialni za każdy aspekt techniczny swojej obecności w sieci. Odbiorcy zyskują więc pełniejszy niż kiedykolwiek obraz śledzonego nadawcy – jedną dawkę informacji otrzymują w oficjalnym komunikacie (np. treści recenzji), drugi we wszystkim, co się z nim wiąże.

Krytyk jako autor totalny to też konsekwencja dzisiejszego sposobu funkcjonowania w świecie, który wymaga patrzenia na ten świat z wielu różnych perspektyw jednocześnie, a przecież liczba powiązań pomiędzy poszczególnymi tekstami kultury staje się wręcz przytłaczająca. Nowoczesne wypowiedzi krytyczne mają szansę wykorzystać autorską mapę myśli każdego pojedynczego krytyka. Kiedyś autor musiał odsyłać swoich czytelników do innych wypowiedzi pisanych, jeżeli chciał poszerzyć spektrum ich odbioru swojego tekstu. Dzisiaj całą tę drogę można maksymalnie uprościć, zwiększając tym samym szansę na to, że odbiorca podąży za tropem wyobrażeń autora tekstu. Wystarczy tylko odpowiednie hiperłącze, podpięcie w odpowiednim strategicznym miejscu, by czytanie danego tekstu zmieniło się w odbieranie całego skomplikowanego procesu myślowego (wraz z poszczególnymi etapami procesu twórczego, a nie tylko ogólnego efektu pracy), co dla dzisiejszego odbiorcy wydaje się bardzo naturalne, ponieważ „(...) myślimy dzisiaj w

²⁵ Kanał „Sfilmowani” jest na YouTube prowadzony od rok 2013. Aktualnie (luty 2024) posiada 231 tysięcy subskrybentów. Pierwsze wideo nagrywane przez twórców projektu realizowane było na gorąco w kinie, po seansie. Dzisiaj filmy rejestrowane są w specjalnie zaaranżowanej przestrzeni z użyciem nowoczesnego sprzętu. „Sfilmowani” cieszą się nie tylko uznaniem odbiorców, ale także zainteresowaniem reklamodawców, co widać w postaci licznych współprac płatnych. Zob. „Sfilmowani”, <https://www.youtube.com/user/SfilmowaniTV>, [dostęp: 09.02.2024].

podobny sposób – nasz mózg to jeden wielki hipertekst, w którym zestawiamy linki i montujemy obrazy z kilkudziesięciu stron otwartych jednocześnie w pięciu przeglądarkach”.²⁶

²⁶ Rafał Syska, Anna Bielak, *Wszyscy jesteśmy krytykami – debata z udziałem gości (Rafał Syska, Anna Bielak)*, „Ekran” nr 6 (2012), s. 18.

Rozdział 4

Krytyk-narrator historii

Czas płynie, a różnorakie teksty kultury – w danym momencie oceniane jako wybitne lub wprost przeciwnie – zaczynają znikać w świadomości nawet najbardziej zapalonych znawców danej dziedziny. Grę z czasem wygrywają jedynie nieliczne propozycje. O tym, co przetrwa, często decyduje przypadek lub zbieg okoliczności. Dla filmu sprzymierzeńcem tychże wydaje się krytyk filmowy.

O roli krytyka jako narratora historii pisano od niemal samego początku. W latach 20. wskazywano np. na zadanie dokonywania selekcji filmów – „Właściwie i poważnie traktowana krytyka potrafi odrzucać plewy od zdrowego ziarna i zażegnać upadek tak ważne dziś bądź co bądź dziedziny powszechnego uświadamiania”.¹

W latach 30. z kolei selekcja produkcji filmowych wiązana już była z przyszłością całej polskiej kinematografii. To krytyk swoją oceną miał w pewien sposób decydować o kształcie kolejnych produkcji, wychwalając jedynie te utwory, które sprawiają, że naród na tym zyskuje. Poniższy fragment równie dobrze mógłby znaleźć się w rozdziale o krytyku-pośredniku (jako wskazanie konieczności dialogu na linii twórca-krytyk) lub krytyku-edukatorze (jako wykorzystanie filmu do edukowania widzów):

Krytyka powinna (...) otoczyć film krajowy atmosferą życzliwości. Powinna, ale z jednym zastrzeżeniem: żeby miała pewność, iż popiera coś dodatniego w kulturze narodu, nie zaś, że przyczynia się do rozrostu chwastów i pasorzytów [sic] na glebie życia społecznego.²

Piszący o powinowactwach i zadaniach krytyki bywali również bardziej lakoniczni w stawianych przez siebie tezach, jak np. robił to Bolesław Michałek w latach 70., konstatując: „(...) historia filmu jest w większości dziełem krytyków; często ma się wrażenie, że to tylko uszeregowane i połączone ze sobą recenzje”.³

O wpływie krytyków na rzeczywistość i przyszłość kina mówił również Janusz Wróblewski podczas cytowanego już przeze mnie panelu *Czy jesteśmy dinozaurami? O polskiej krytyce filmowej w mediach papierowych* w ramach II Forum Krytyki Filmowej (kwiecień 2022 r.). Opisywał on zasady rządzące festiwalem w Cannes (hierarchizacja dostępu do treści akredytowanych dziennikarzy w zależności od ich „mocy sprawczej” –

¹ A. Fruchtman, *Krytyka kinematograficzna*, „Przegląd teatralny i kinematograficzny”, nr 41-41 (1922), s. 3.

² Andrzej Ruszkowski, *Z zagadnień filmu...*, s. 70.

³ Bolesław Michałek, *Błędy, fałszy i kłamstwa*, „Kino”, nr 4 (1973), s. 58.

więcej o tym piszę w rozdziale siódmym – „Krytyk-widz”) i wpływie wypowiedzi krytycznych na los prezentowanych na nim premier, wskazując:

Jeżeli oni powiedzą, że film jest zły, to znaczy jest zły w tym sensie, że liczą się również z nim dystrybutorzy, producenci. Kiedy film jest źle przyjęty w Cannes, np. ostatnio film Seana Penna, ten film nie wchodzi do dystrybucji. Jego premiera była w Cannes, został zmiażdżony przez krytykę, w związku z tym tego filmu nie ma. Taka jest siła dziennikarzy i to jest powód, dla którego warto ten zawód uprawiać – ponieważ ma się realny wpływ na rzeczywistość.⁴

Pójdźmy dalej za tą myślą. Jeżeli faktycznie krytyk ma taką moc sprawczą, jak sugeruje Janusz Wróblewski, to jego decyzje wywołują konsekwencje nie tylko tu i teraz, nie tylko wyciągają na światło dzienne filmy z „dawnych czasów”, ale rezonują także w dalekiej przyszłości. Krytyk jest bowiem nie tylko narratorem historii, ale także pośrednikiem dla historyka. To również na podstawie jego tekstów przyszli badacze zyskują narzędzia do opowiadania o przeszłości, analizowania jej.

Krytyka dostarcza historykowi nie tylko świadectw odnoszących się do recepcji utworu w czasie jego powstania, ale daje mu narzędzia interpretacji tego utworu: szczególnie cenne, bo najbliższe dziełu w czasie, uwarunkowane podobnymi czy wręcz tymi samymi co ono czynnikami, pochodzące przeważnie z tego samego kręgu kulturowego. Krytyka, od strony swoich zasobów wewnętrznych, jest wciąż zbyt mało nam znanym „magazynem” środków językowych, które historyk powinien eksploatować: i w dziedzinie poznawania świadomości czasu, jaki rekonstruuje, i w zakresie rozszerzania swego warsztatu, wzbogacania na przykład zasobu słów i pojęć (...).

Tekst krytyczny jest tym podstawowym źródłem, które mówi o percepcji dzieła w jego historycznym otoczeniu; źródłem, które pozwala zrekonstruować „życie” dzieła w sensie historycznym, to znaczy jego oddziaływanie na ludzi w przeszłości, jego funkcjonowanie w świadomości tamtych ludzi.⁵

W świetle powyższego cytatu, nieco na marginesie samych prowadzonych przeze mnie badań i budowanych teorii, odnotować należy jeszcze, iż analizowanie polskiej krytyki filmowej i wypowiedzi jej autorów ma charakter szczególny w rozumieniu specyfiki politycznej. Często są to bowiem wypowiedzi niejako zakodowane, pisane ze świadomością określonych zasad partii w charakterystyczny sposób, który pozwoliłby na ich złamanie bez

⁴ *Czy jesteśmy dinozaurami? ...*, <https://www.youtube.com/watch?v=V3oDfNx1fK0&t=2541s> [dostęp: 10.10.2023].

⁵ Wiesław Juszczak, *Dwie krytyki: „krytyczna” i „komentująca”*, [w:] *Współczesne problemy krytyki artystycznej*, red. A. Helman, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 15.

ponoszenia konsekwencji. W przeszłości mogły być one zapewne dekodowane dużo łatwiej, niż ma to miejsce dzisiaj, kiedy w wielu przypadkach z pewnością odbiorca nie ma nawet świadomości doświadczania podwójnego komunikatu. Dobrochna Dabert w tekście tak pisze o strategiach radzenia sobie z zasadami cenzorskimi:

Pierwsza z nich [strategii artystycznych stosowanych do omijania cenzury – A.G.] polegała na posługiwaniu się językiem ezopowym. Poprzez alegorie, metafory oraz symbole sugerowano treści, których nie można wypowiedzieć wprost. Z czasem stało się to zabiegiem artystycznym, charakterystycznym dla polskiego kina. Twórcy przejawiali na tym polu dużą pomysłowość, ponieważ to właśnie cenzura zmuszała do oryginalnych i niesztampowych rozwiązań. Drugim sposobem jest elipsa, czyli pominięcie. Choć zakazany obraz nie jest pokazany w filmie bezpośrednio – pojawia się w wyobraźni widza, którą pobudzają np. dźwięki, urwane ujęcia. Trzecim sposobem ominięcia cenzury jest zawoalowanie właściwego przekazu w fabule, dotyczącej tematu historycznego lub futurystycznego, w stosunku do którego kontrola była osłabiona.⁶

Jak wskazują powyższe przykłady, krytyk jest silnie uwikłany w historię. Wpływa także na wszystkie aspekty czasu – przeszłość (poprzez tworzenie kanonu wielkich dzieł, które niejako ocala od zapomnienia), teraźniejszość (poprzez wybieranie najlepszych opcji z dostępnego repertuaru, ale też dostrzeganie i opisywanie aktualnych zjawisk oraz trendów) czy przyszłość (tutaj mimowolnie, niejako poza możliwą do zaplanowania kontrolą, ale jest w tym skuteczny w takim stopniu, w jakim dostarczy przyszłym badaczom odpowiednio wiele informacji na temat okoliczności, w jakich powstał film oraz jak został odebrany).

4.1. Krytyk-narrator historii jako twórca kanonu

Zanim jednak przejdę do wyjaśniania specyfiki i istotności krytyka-narratora historii dla kanonu filmowego, kilka słów o wpływie niespecjalistów na kanon. Wpływ widzów na uznanie danej produkcji za kanoniczną również jest istotny, niemniej, by jakaś myśl przetrwała potrzebny jest dla niej nośnik. O ile więc przekazywanie sobie dobrej opinii o wybranym filmie pocztą pantoflową może działać w zakresie kształtowania tymczasowej popularności danego tekstu kultury, o tyle trudno w czasach najnowszych wyobrazić sobie utrwalenie przy pomocy kultury oralnej kanonu dzieł filmowych czy literackich. Warto

⁶ Dobrochna Dabert: *Kino polskie z cenzurą w tle*, „Polonistyka”, nr 4 (2006), s. 6. Cyt. za: Anna Paszkowska-Wilk, *Cenzura a przekład* [w:] *Przestrzenie przekładu*, red. J. Lubocha-Kruglik, O. Małyśa, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 41-42.

zauważyć przy tym, że teksty literackie mogą być nieco łatwiejsze do międzypokoleniowego przekazywania ze względu na ich materialny nośnik (oraz jego poręczność). Książkę łatwo można zachować i przekazać kolejnej osobie. Filmy na nośnikach prywatnych dostępne są dopiero od pewnego momentu – wcześniej filmu doświadczać można było wyłącznie na oficjalnych projekcjach – a intensywność zmian technologicznych powoduje, że trzeba z dużą częstotliwością dokonywać wymiany urządzeń do odtwarzania utrwalonych produkcji. Bywa więc, że posiada się nośnik z daną treścią, ale już nie sprzęt umożliwiający jego obejrzenie. W obliczu tego typu trudności często rezygnuje się z zachowania posiadanego egzemplarza, a w ten sposób przerywa łańcuch historycznego utrwalania wybranej produkcji przez osobę prywatną.

Krytyk jako narrator historii selekcjonuje konsumowane treści i decyduje – świadomie lub nie – które z obrazów filmowych zapiszą się w historii, a które zostaną zapomniane. Świadomie, gdy w ogóle decyduje się o nich mówić/pisać, często wyciągając je z repertuarów niecieszących się powszechną popularnością, z festiwalowych seansów, na których nie było tłumu chętnych. Jeżeli autorytet krytyka jest wysoki i gromadzi wokół siebie dostateczną liczbę czytelników, jeżeli środowisko chętnie wchodzi z nim w dyskusję, to często samo stworzenie przez niego wypowiedzi na temat danego filmu, daje tej produkcji szansę zaistnieć. Pojedynczy krytyk ma, nawet przy największym autorytecie, niewielkie szanse na utrwalenie historyczne danej produkcji. Niezbędne jest zaangażowanie się szerszego grona, które zechce nie tylko mówić/pisać o wybranym tekście kultury w momencie jego premiery, ale też odwoływać się do niego w przyszłości, odnajdując być może jego wpływy, ślady, podobieństwa w późniejszych dziełach. Kanon nigdy nie stwarza się sam, nie wyłania w sposób naturalny. Jest podatny na ewolucję i zależy od ludzi nim się zajmujących, którzy też przecież zmieniają się z pokolenia na pokolenie. Jak przeczytać można w niedługim tekście *Krytyka filmowa wobec kanonu* autorstwa Małgorzaty Sadowskiej, Piotra Czerkawskiego, Andrzeja Kołodyńskiego i Anity Piotrowskiej: „(...) najciekawsza jest nieświadomość (w sensie freudowskim) kanonu, jego krótkowzroczność, naiwna wiara w to, że on się sam pisze, a nie że jest pisany przez konkretnych ludzi, w konkretnych czasach (...)”⁷.

Z perspektywy krytyka-narratora historii warto wspomnieć jeszcze o rozmyciu się monopolu „profesjonalistów” na tworzenie kanonów w XXI wieku. Przyczyny tego stanu rzeczy należy upatrywać w dojściu do głosu widzów, którzy wykorzystali sieć jako platformę

⁷ Małgorzata Sadowska, Piotr Czerkawski, Andrzej Kołodyński, Anita Piotrowska, *Krytyka filmowa wobec kanonu*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, nr 4 (2017), <https://pleograf.pl/index.php/z-warsztatu-krytyka-filmowa-wobec-kanonu/> [dostęp: 30.05.2022].

dla własnych opinii i zgromadzili wokół siebie często pokaźne audytorium. W przypadku kanonu tworzonego przez takich „niespecjalistów” doskonałym przykładem jest największa polska strona o filmie i druga co do wielkości baza filmowa na świecie – Filmweb.pl.

Na Filmwebie znaleźć można specjalną zakładkę z rankingiem filmów. Jedynym warunkiem, który musi spełnić dana produkcja, by znaleźć się na tej liście, jest jej obecność w bazie portalu – reszta należy do zarejestrowanych użytkowników. Mogą oni wystawiać filmom ocenę od 1 do 10. Portal odpowiada natomiast za automatyczne wyznaczanie pozycji filmu w rankingu na podstawie średniej ważonej. Wzór na nią wygląda następująco: $(g / (g+m)) * s + (m / (g+m)) * S$.⁸

JAK WYZNACZAMY POZYCJĘ FILMU W RANKINGU?

Średnia ważona dla danego tytułu obliczana jest za pomocą następującego wzoru:

$$(g / (g+m)) * s + (m / (g+m)) * S$$

s - średnia ocena dla danego tytułu

g - liczba wystawionych ocen na tytuł

m - minimalna liczba ocen wymagana do uwzględnienia w TOP (min. 10 000)

S - średnia ocen dla wszystkich tytułów

Rankingi aktualizowane są raz na dobę, co sprawia, że zestawienie zawsze jest adekwatne do aktualnych sympatii odbiorców. W momencie pisania tego fragmentu (rok 2023) najwyżej ocenianym filmem są *Skazani na Shawshank* ze średnią oceną 8,76, a głos na tę produkcję oddało ponad 900 tysięcy osób. Nawet gdyby zebrać razem wszystkich polskich krytyków i recenzentów z ostatnich 100 lat, najpewniej nie udałooby się uzyskać podobnej próby.

Oczywiście godnych zapamiętania przez kolejne pokolenia filmów krytycy nie wybierali i nie wybierają wyłącznie na podstawie klucza „podoba mi się/nie podoba”, wzrusza/nie wzrusza, gwarantuje intensywne przeżycia/nie gwarantuje. Wiele historycznych produkcji krytycy przywołują dzisiaj, odnosząc się do ich przełomowego charakteru czy też traktując jako egzemplifikację osiągnięć kinematograficznych danego okresu, przykład wyjątkowości pomimo ograniczeń etc. (tak jest chociażby z *Obywatелеm Kanem*⁹, w którym reżyser – Orson Welles – dokonał swobodnego podsumowania rozwiązań formalnych w filmie i uzupełnił je o własne pomysły, dzięki czemu symbolicznie otworzył nowy rozdział w

⁸ Ranking, <https://www.filmweb.pl/ranking/film>, [dostęp: 30.05.2022].

⁹ *Obywatel Kane* (*Citizen Kane*, reż. Orson Welles, 1941).

dziejach kina). Filmy te zachwycają po prostu przy przyjęciu nieco innej perspektywy (różnych perspektyw) i być może przedstawione próbie 900 tysięcy osób (zwłaszcza takich, które nie są świadome kulturowych kontekstów), natychmiast zostałyby skierowane na śmietnik historii jako nieprzyswajalne. Potwierdza to jedynie, że funkcja krytyka-narratora historii wciąż jest równie istotna, co kiedyś, ale po prostu jeszcze trudniejsza, bo rywalizować musi z równie onieśmielającymi pod względem liczby zaangażowanych w ich tworzenie osób kanonami.

4.2.Krytyk-narrator historii jako typolog zjawisk

Krytyka ma wpływ nie tylko na utrwalanie w świadomości konkretnych filmów, ale i całych nurtów. Często zresztą sama je porządkuje, systematyzuje, a nawet nazywa. Najjaskrawszym przykładem jest tutaj bodaj polska szkoła filmowa. Nazwę „polska szkoła filmowa” zawdzięcza przede wszystkim właśnie krytykowi filmowemu, Aleksandrowi Jackiewiczowi, który postulował powstanie podobnej formacji jeszcze zanim ta faktycznie się pojawiła. Z zachwytem opisuje to Marek Hendrykowski:

Polska szkoła filmowa została zaprojektowana i nazwana ante factum, to jest w aurze odwilży politycznej, na długo przed Październikiem 56. Kiedy czyta się dzisiaj teksty dwóch ojców duchowych tej formacji, Aleksandra Jackiewicza i Antoniego Bohdziewicza, uderza przede wszystkim ich postulatowy charakter. Nie ma jeszcze filmów, ale – na prawach samozwańczej krytycznej antycypacji – istnieje już krytyczna wizja przyszłej twórczości. *Chciałbym – powiada proroczo Jackiewicz – aby nasz film przygotował się do wielkiej rozprawy historycznej, społecznej i moralnej z otaczającym nas życiem, z naszym czasem, aby powstała polska szkoła filmowa* (podkreślenie własne autora) *godna wielkiej tradycji naszej sztuki*. Słowa te napisał wiedziony krytyczną intuicją Aleksander Jackiewicz nie w roku 1956, kiedy Munk finalizował już realizację *Człowieka na torze*, a Wajda kończył zdjęcia do *Kanału*, lecz w ostatnim numerze „Przeglądu Kulturalnego” z 1954 roku, czyli jeszcze przed premierą *Pokolenia*! Podobnie widział wtedy przyszłość polskiego kina wychowawca młodych reżyserów, pedagog łódzkiej szkoły filmowej, Antoni Bohdziewicz.¹⁰

W filmach zaliczanych do polskiej szkoły filmowej widać intensywne inspiracje włoskim neorealizmem, ekspresjonizmem, filmem noir i nowoczesnym kinem światowym.

¹⁰ Marek Hendrykowski, *Polska szkoła filmowa jako formacja artystyczna*, „Kwartalnik Filmowy” nr 17 (1997), s. 120.

Polskie kino okresu 1949-1955 nie budziło w młodych twórcach większego zainteresowania, jako że wychodziło spod socrealistycznej sztancy. Studenci filmu zwracali więc uwagę w stronę – bądź co bądź starannie przebranych w kontekście dostępności w Polsce, ale jednak w jakiejś części obecnych w polskich kinach – klasycznych filmów europejskich oraz amerykańskich. Wychowankowi łódzkiej Szkoły Filmowej byli uprzywilejowani w zakresie dostępu do różnorodnego repertuaru filmowego w porównaniu do przeciętnego odbiorcy kina, o czym pisze m.in. Alicja Helman:

Jałowa dieta repertuaru kinowego lat 1949–1955 nie działała inspirująco. Jako twórcy wpisani byli w system nakazów i zakazów, którego nie mogli omijać ani lekceważyć. Groziły im przecież nie tylko nożyczki czujnego cenzora, ale i perspektywa pożegnania się z wybranym zawodem. Ów system w kwestiach formy był równie restrykcyjny, jak w warstwie treści i ideologii. Zarzut „formalizmu” dezawuował film w jednakiej niemal mierze, jak posądzenie o nieprawomyślność, a twórcy byli tego w pełni świadomi.

Pokolenie to, po części wychowankowie łódzkiej szkoły filmowej, nie było jednak odcięte od światowego dziedzictwa, ani też od tego, co aktualnie działo się w kinematografii europejskiej i amerykańskiej. Nie tylko za sprawą repertuaru lat 1945–1949, kiedy na polskich ekranach znalazły się liczne arcydzieła światowego kina (ale nie bez starannej ideologicznej selekcji), czy też faktu, że nie zniknęły z ekranów filmy włoskiego neorealizmu – formacji wówczas wiodącej i najbardziej wpływowej. Wychowankowie łódzkiej filmówki wspominają, że właśnie tam mogli obejrzeć wszystko (powiedzmy – prawie wszystko), co chcieli, zarówno ze starego, jak i nowego kina. Nie byli „szczurami filmoteki”, jak twórcy Nowej Fali, ale też nie byli ignorantami, jak ich np. hiszpańscy koledzy, którzy – jak wspomina Carlos Saura – w latach pięćdziesiątych nie znali zarówno Eisensteina, jak Buñuela, a z filmami neorealistów spotkali się po raz pierwszy w roku 1956. Twórcy szkoły polskiej znali kino im współczesne, chcieli i umieli nawiązać z nim dialog. Pozostawała wszakże kwestia wyboru.¹¹

Kiedy więc przyszło tak wykształconym filmowo studentom do realizowania własnych autorskich projektów, byli bardzo dalecy od wpisywania się w ducha sztuki socrealistycznej.

Jego [nurtu artystycznego, polskiej szkoły filmowej – A.G.] twórcami stali się młodzi, urodzeni w latach 20. artyści, których przeżyciem pokoleniowym była wojna i powojenna przemiana ustrojowa. Siła tego przeżycia, połączona z wyjątkowością ich talentu oraz, paradoksalnie, z przeczuleniem komunistycznej władzy, cenzurującej – z obawy przed konsekwencjami ówczesnego obyczajowego fermentu – głównie tematykę współczesną,

¹¹ Alicja Helman, *Poetyka filmów szkoły polskiej: (kilka refleksji o inspiracjach)*, „Postscriptum Polonistyczne”, nr 1 (2010), s. 18-19.

złożyły się na artystyczną niepowtarzalność szkoły. Jej podstawowym wyróżnikiem stało się nawiązywanie przez twórców ogromnie emocjonalnego, niemal psychoterapeutycznego dialogu z publicznością na najbardziej aktualne tematy – duchowej kondycji Polaka i perspektyw narodowego losu – za pośrednictwem fabuł rozgrywających się w niedawnej przeszłości, najczęściej w czasie – wciąż jeszcze wtedy na dobre w kraju nie przedyskutowanych – wydarzeń niedawnej wojny.¹²

Pokolenie było pierwszym filmem, który – najpewniej zupełnie nieświadomie – spełniał wieszcze nadzieje Jackiewicza, poruszając tematy dotychczas przemilczane i otwierając rozdział polskiej szkoły filmowej.

Powszechnie uważa się, że okres polskiej szkoły filmowej był czasem powstawania nie tylko wybitnych filmów, ale również wybitnych wypowiedzi krytycznych. Był to bardzo krótki okres, kiedy tłamszona zasadami PRL krytyka filmowa mogła odetchnąć i rozwinąć skrzydła z jednej strony oraz kiedy miała wartościowy rodzimy materiał (a taki przede wszystkim działa stymulująco na rozwój lokalnego dyskursu filmowego) z drugiej strony.

Krytycy przyczynili się do powstania na gruncie polskim wielu przydatnych dla porządkowania kinematografii terminów. Oprócz szkoły polskiej można tu także wymienić m.in. kino nowej przygody, które nazwę zawdzięcza Jerzemu Płażewskiemu¹³, czy kino moralnego niepokoju, dla którego termin ukuł Janusz Kijowski¹⁴ (o kinie moralnego niepokoju piszę nieco dalej w tym rozdziale, chociaż w nieco innym kontekście). Należy jednak zaznaczyć, że nie każdy postulat uznania jakiegoś nurtu przez krytyków zawsze kończył się i kończy sukcesem. Przykładem może być tutaj „trzecie kino”. Termin „trzecie kino” znika już w zasadzie dzisiaj z oficjalnej terminologii filmoznawczej i odchodzi się od jego stosowania do periodyzacji czy porządkowania polskiej kinematografii. „Trzecie kino” funkcjonowało w dyskursie przez zaledwie kilkanaście lat i to przede wszystkim w prasie.

Wyodrębnienie „trzeciego kina” postulował Jerzy Płażewski w artykule *Trzecie kino polskie? Uwagi o produkcji 1965 roku*¹⁵, który ukazał się w grudniu roku 1964 w czasopiśmie „Ekran”. Błyskawicznie podchwyciła je prasa, podając dalej podczas śledzenia

¹² Tadeusz Lubelski, *Polska Szkoła Filmowa*, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/polska-szkola-filmowa/215>, [dostęp: 20.02.2022].

¹³ Damian Sujecki, *Od Kina Nowej Przygody do narracji superbohaterskiej na podstawie filmu Cudowne Dziecko (1986) Waldemara Dzikiego*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, nr 4 (2022), <https://pleograf.pl/index.php/od-kina-nowej-przygody-do-narracji-superbohaterskiej-na-podstawie-filmu-cudowne-dziecko-1986-waldemara-dzkiego/>, [dostęp: 10.03.2024].

¹⁴ Tadeusz Miczka, „Kino moralnego niepokoju”. *Źródła i granice realizmu w polskim filmie fabularnym w latach 1976-1981*, [w:] *Sztuka czy rzemiosło?: nauczyć Polski polskiego*, red. A. I. Achtelek, J. B. Tambor, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2007, s. 187.

¹⁵ Zob. Jerzy Płażewski, *Trzecie kino polskie? Uwagi o produkcji 1965 r.*, „Ekran”, nr 51–52 (1965).

dział rodzimej kinematografii z okresu 1965-1970. Spory na temat zasadności wydzielania specjalnego okresu dla tej twórczości trwają do dzisiaj, a wraz z nimi postulowane są również inne dlań nazwy, np. Tadeusz Lubelski proponował, by było to „kino Młodej Kultury”.¹⁶

Głównym problemem wyodrębniania „trzeciej szkoły” są wyznaczniki, które miałyby podporządkowywać filmy pod tę kategorię. Produkcje, które są w jej ramach uwzględniane przez krytykę filmową, wykazują dość mgliste powinowactwa. Tym, co oficjalnie miałyby je łączyć, była charakterystyka twórcy – wychowanego w nowej rzeczywistości, a przez to inny niż w przypadku polskiej szkoły filmowej sposób prezentacji tematów (oparty na metaforach, alegoriach etc.) oraz koncentracja na walorach wizualnych. Rozrachunki powojenne miałyby się tam znajdować ewentualnie na drugim planie.

Ostatecznie terminem tym („trzecie kino”) „określano filmy debiutantów przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, także wówczas, gdy było już wiadomo, że nie utworzyli oni generacji na miarę polskiej szkoły filmowej czy późniejszego kina moralnego niepokoju”.¹⁷

4.3. Krytyk-narrator historii a historyczne ograniczenia

Krytyk jako narrator historii to też po prostu postać uwikłana w ograniczenia wynikające z historycznych wydarzeń – wplątana w przemilczenia, zmuszona do poszukiwania innych sposobów na przemycanie prawdy. W Polsce okresu PRL ograniczenia w zakresie publikacji i wolności wypowiedzi bywały dotkliwe w różnym stopniu w zależności od okresu, lecz były stale obecne.

Odwilż trwała niestety krótko (choć czas ten wykorzystano niezwykle intensywnie – „O ile w ciągu 10-lecia 1946-1956 wyprodukowano w kraju 42 filmy fabularne, to w ostatnich trzech latach wyprodukowano 60 filmów”¹⁸). Z perspektywy filmowej najbardziej bolesna okazała się Uchwała KC w sprawie kinematografii z czerwca 1960, która zapisała się w historii jako przejaw odgórnej walki władz z polską szkołą filmową. We wspomnianym dokumencie dokonana została analiza filmów takich, jak *Ósmy dzień tygodnia*, *Baza ludzi umarłych*, *Pętla*, czy *Kanał*; a w analizie tej wskazano finalnie, iż:

¹⁶ Zob. Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 297-320.

¹⁷ Marta Hauschild, *Między szkołą polską a trzecim kinem – krytyk, widz i kryzys polskiego filmu w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku*, [w:] Jerzy Płażewski..., s. 108-109.

¹⁸ Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii [w:] *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka i A. Madej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994, s. 27.

Oceniając całość dorobku polskiej kinematografii w ciągu ostatnich trzech lat, trzeba stwierdzić, że film polski nie może być określony jako film wyraźnie przemawiający na rzecz ideologii socjalistycznej, nie współgra ona należycie z potrzebami wychowawczymi społeczeństwa, z polityką partii i państwa, reprezentuje on, z pewnymi wyjątkami, twórczość słabo zaangażowaną na rzecz ideologii i zadań wychowawczych formułowanych przez partię bądź problematykę i ideologię społecznie marginesową, a niekiedy obcą socjalizmowi.¹⁹

Źródeł słabej kondycji polskiej kinematografii władza upatruje m.in.:

po pierwsze – w atmosferze dezorientacji ideowej środowiska samych realizatorów oraz w tendencjach panujących w pokrewnych, i z filmem bezpośrednio związanych, środowiskach literacko-artystycznych: środowiska te były szczególnie podatne na wpływy rewizjonizmu i poglądów liberalno-burżuazyjnych oraz uległy snobizmowi wobec mody i tendencji dekadentkich w sztuce Zachodu;

po drugie – w fałszywym kierunku większości krytyki filmowej w prasie, która niejednokrotnie przedstawiała słabości filmu jako jego zalety, spychała realizatorów na błędne tory snobistycznego naśladownictwa nie zawsze dobrych wzorów zachodnich, pogoni wyłącznie za tzw. warsztatowymi osiągnięciami przy lekceważeniu kryteriów ideowych;

po trzecie – w braku należytej inspiracji tematycznej i ideowej ze strony partii i resortu kultury, zwłaszcza w latach 1956-1958, przy niewłaściwym rozumieniu swobody zespołów realizatorów tak w zakresie doboru tematów, jak i ich artystycznym rozwiązywaniu.²⁰

W dokumencie znalazły się wytyczne dotyczące zmiany podobnego stanu rzeczy, czyli zwrócenia kinematografii ponownie na tor pomagający budować socjalizm. Z perspektywy niniejszej dysertacji najważniejsze są oczywiście zalecenia dotyczące funkcjonowania krytyki filmowej:

3. W krytyce filmowej należy w pełni przywrócić ideowe kryteria oceny z pozycji ideologii socjalistycznej, zwalczać subiektywizm i estetyzm. Krytyka w prasie powinna sprawiedliwie oceniać zarówno osiągnięcia polskiego filmu, jak i zwalczać jego słabości, budzić zainteresowanie publiczności dla filmów o największych walorach ideowo-artystycznych, tępić szmirę i dekadentyzm. Dotyczy to również oceny filmów zagranicznych wyświetlanych na polskich ekranach. Kierownictwa redakcji powinny recenzje filmowe traktować nie jako wyraz indywidualnych poglądów krytyka, lecz jako stanowisko redakcji.²¹

¹⁹ Tamże, s. 29.

²⁰ Tamże, s. 30.

²¹ Tamże, s. 31.

Przez całe lata 60. polityka wobec kinematografii w Polsce nieustannie się zaostrzała, co wpływało negatywnie na poziom rodzimej twórczości filmowej oraz krytyki filmowej. Spadała nie tylko liczba produkowanych filmów, ale też zainteresowanie widowni kinem (tutaj należy podkreślić również rolę telewizji²² w tym spadku). Pogarszały się wyniki finansowe rozpowszechnianych filmów, notując deficyt na poziomie 85 milionów złotych.²³ To wszystko uważnie śledziła oczywiście prasa, nie szczędząc rodzimej twórczości krytyki. Wydaje się, że to wtedy mógł utrwalić się mit krytyka i filmowca stojących po różnych stronach barykady. W okresie polskiej szkoły filmowej – jakkolwiek dyskusje toczone wokół filmów nie zawsze pełne były wyłącznie superlatyw – relacja krytyków i twórców wyraźnie się zacieśniała. Dawało się wyczuć, że jedni i drudzy walczą ramię w ramię, później – może za sprawą rozbudzonego apetytu (wszak najtrudniej znieść smak porażki, gdy już zna się smak zwycięstwa) – gdy rodzima kinematografia nie była już tak godna uwagi, krytycy nie wykazywali się wobec niej pobbłażaniem. Napięcie znowu rosło.

Z drugiej jednak strony krytycy filmowi też przecież nie mieli zbyt wielu okazji, żeby się wykazać. Krajowa polityka wymuszała na nich nie tylko zachowawczość komentarzy, ale też tworzenie treści popierających program ideowy władz. Nie wszystkim udawało się skutecznie (lub nie wszyscy mieli w ogóle takie ambicje) zawierać między wierszami choćby tylko nieco głębsze przemyślenia, zamiast/oprócz odhaczania kolejnych z punktów oficjalnych uchwał. Zresztą, ponieważ nie było zbyt wiele materiału do tworzenia tekstów krytycznych (zaostrenie polityki kinematograficznej dotyczyło nie tylko rodzimej produkcji, ale też importu filmów), krytycy zaczęli koncentrować się na tzw. „dyskusjach o”:

Od roku 1963 mówi się głośno o kryzysie w polskim kinie i rozczarowaniu jego poziomem. Ze skutkami tego marazmu mierzy się także krytyka filmowa i, wyłączając bieżące recenzje repertuarowe czy reportaże z planu, posucha ta zaowocuje wykształceniem szczególnego gatunku „dyskusji o” – publikowanych w odcinkach na łamach ówczesnych tygodników filmowych (przede wszystkim „Ekranu”, ale także „Filmu”) wypowiedzi i polemik redaktorów oraz zaproszonych „piór” na temat wyznaczonych odgórnie problemów. Cykle łączy rocznica (dwudziestolecie filmu polskiego), nazwisko (Jerzy Toeplitz), instytucja (rozmowy o

²² Może zastanawiać, dlaczego w swojej pracy nie dokonuję szczegółowej analizy wpływu telewizji na funkcjonowanie w Polsce krytyki filmowej. Przystępując do badań intuicyjnie zakładałam, że pojawienie się telewizji stanie się bodźcem do jakichś przemian, rewolucji w środowisku krytycznofilmowym. Jeżeli jednak tak się stało, to sami zainteresowani sumiennie milczą na ten temat – w wypowiedziach autotematycznych kwestia telewizji pojawia się bardzo rzadko (najczęściej w formie pytania, czy w ogóle powinna być obiektem krytycznego namysłu), chociaż sama w sobie zajmuje w czasopiśmie całe szpalty. Zagadnienie to wymaga osobnych badań, być może jednak z użyciem innego podejścia niż analiza autorefleksji krytycznych.

²³ Ewa Gębicka, „*Obcinanie kantów*”, czyli *polityka PZPR i państwa wobec kinematografii lat sześćdziesiątych* [w:] *Syndrom konformizmu...*, s. 50.

Zespołach Filmowych, PWSFiT w Łodzi), najczęściej w tytułach pojawiają się jednak określenia bezpośrednio związane z kryzysem w kinie: współczesność, realizm, literatura, bohater, Nowa Fala. Temperatura sporów jest jednostajnie letnia (także z braku materiału filmowego, który prowokowałby skrajne reakcje), a język wyróżnia się szczególnym stylem, zderzającym ze sobą gomułkowską nowomowę i kryteria ideologiczne oraz merytoryczny, wnikliwy język krytyki sztuki, poszukującej wyjścia z impasu.²⁴

Wypracowane dla krytyków uznanie i zaufanie stopniowo odchodziły więc w drugiej połowie lat 60. w zapomnienie. Momentem granicznym, który ponownie doprowadził do dyskusji na temat działalności krytycznofilmowej w Polsce, okazała się dopiero połowa lat 70.

Lata 70. otworzyły w Polsce kolejne strajki. W efekcie podwyżek cen produktów spożywczych ludzie wyszli na ulice – działo się tak głównie na północy kraju. Zamieszki trwały od 14 do 22 grudnia, jednak swój kulminacyjny punkt osiągnęły w tzw. Czarny Czwartek 17 grudnia, kiedy władze zdecydowały się spacyfikować protestujących z wykorzystaniem wojska. Konsekwencją wydarzeń grudniowych było usunięcie ze stanowiska I sekretarza KC PZPR Władysława Gomułki i przejęcie władzy przez Edwarda Gierka. Oznaczało to ogrom zmian dla państwa polskiego oraz jego polityki, także w wymiarze kulturalnym. Był to również okres intensyfikacji działań opozycyjnych. Gierek zdecydował m.in. o zaciągnięciu pożyczki na rozwój gospodarczy kraju, która w pierwszych latach faktycznie przyniosła wzrosty wskaźników w tym zakresie, później zaś doprowadziła do gospodarczego kryzysu, a następnie końca rządów polityka oraz – finalnie – upadku systemu socjalistycznego w Polsce.

Na początku lat 70. krytyka filmowa w Polsce nie cieszyła się ani szacunkiem, ani uznaniem, ani nawet zainteresowaniem. Brutalna polityka cenzorska nie pozwalała na wyrażanie prawdziwych myśli, w efekcie czego kolejne teksty nie miały odbiorcom zbyt wiele do zaoferowania, a ci utwierdzali się w przekonaniu, że krytykom nie można ufać. Kolejny nowy etap w polskiej kinematografii oraz krytyce filmowej otworzył m.in. *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy – film, który reprezentował już kino moralnego niepokoju.

Kino moralnego niepokoju swoją nazwę zawdzięcza Januszowi Kijowskiemu, który użył podobnego określenia podczas Międzynarodowego Seminarium Krytyki, odbywającego się w trakcie Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych we wrześniu 1979 roku. Chociaż termin

²⁴ Marta Hauschild, *Między szkołą polską...*, s. 89.

ten nie od razu spotkał się z uznaniem i wielokrotnie próbowano wdrożyć alternatywy – np. Andrzej Werner sugerował, że lepszą nazwą będzie „kino społecznych niepokojów”, Jerzy Płazewski proponował „kino autentyzmu etosu”, a Mariola Jankun-Dopartowa wymyśliła „kino nieufności” – to filmowa formacja artystyczna z lat 1976-1981²⁵ utrwaliła się w historii właśnie pod tą nazwą. Odzwierciedla ona dość dobrze genezę nurtu, który narodził się w imię społecznego protestu. Skrępowani przez cenzurę twórcy próbowali znaleźć niebezpośredni sposób opowiadania historii, który jednak w sposób czytelny stanowiłby metaforę współczesności i krytykę otaczającej rzeczywistości. Metodą na obejście cenzury było wybieranie tematów, których ta nie powinna odrzucać jako zgodnych z narracją władzy, ale przedstawianie ich w sposób skłaniający do refleksji. Bohaterowie filmów z tego okresu wydawali się postaciami, z którymi łatwo się utożsamić, a dzięki temu głębiej także przeżywano ich dramaty – zawiedzione nadzieje, piętrzące się przeszkody, życiowe upadki.

W kontekście przybliżanych wcześniej informacji dotyczących polityki kulturalnej w Polsce powstanie *Człowieka z marmuru* inicjującego kino moralnego niepokoju może wydawać się pewną niespójnością, dlatego warto przypomnieć, jak w ogóle doszło do pojawienia się tego filmu w kinach. Historia *Człowieka z marmuru* rozpoczyna się dużo wcześniej niż w latach 70., bo na początku lat 60., kiedy to Andrzej Wajda był członkiem zespołu filmowego „Kamera”. Szukał wtedy pomysłu na kolejną produkcję. Jerzy Bossak, szef zespołu, natrafił wtedy przypadkiem na notkę w gazecie, w której opisywano historię pewnego mężczyzny, który zgłaszając się do urzędu zatrudnienia, został rozpoznany jako przodownik pracy z okresu stalinowskiego i pracy nie dostał. Historia spodobała się Wajdzie i zgłosił się do Aleksandra Ścibora-Rylskiego z prośbą o napisanie scenariusza. On z kolei wpadł na pomysł, by opowiedzieć tę historię z perspektywy młodej reżyserki (jak dziś wiadomo inspirowanej Agnieszką Osiecką).²⁶ Niestety, tekst nie przeszedł pozytywnie procesu cenzorskiego i trafił do szuflady.

Trzydzieści lat później Wajda był już w zupełnie innej sytuacji. Po *Ziemi obiecanej* miał u władz pewien kredyt zaufania. Poza tym utrzymywał dobre relacje z ówczesnym ministrem kultury, Józefem Tejchmą. Zgłosił się więc do niego ze scenariuszem sprzed lat. Finalnie minister zgodził się skierować scenariusz do realizacji. Jest to o tyle zaskakujące, że

²⁵ To jeden z najczęściej przywoływanych zakresów dat, który wskazuje na okres największej aktywności twórców nurtu. Warto jednak pamiętać, że niektórzy, np. Dobrochna Dabert, wydzielają aż cztery etapy w życiu formacji, z których pierwsza zaczyna się już w 1975 roku wraz z premierą filmu „Personel” Kieślowskiego, a ostatnia kończy po 1989 roku. Zob. Dobrochna Dabert, *Kino Moralnego Niepokoju*, s. 13.

²⁶ Bartosz Michałak, *Wajda. Kronika wypadków filmowych*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2016, s. 180.

Tejchma mając świadomość, że nie jest to decyzja oczywista, postanowił podjąć ją bez konsultacji, co oznaczało dla niego ryzyko utraty stanowiska.

Realizacja *Człowieka z marmuru* została zakończona w październiku 1976 roku. Przed twórcami filmu stała jednak jeszcze jedna trudność – ponowne uzyskanie zgody, tym razem na wyświetlanie produkcji w kinach. Wajda wystosował więc zaproszenie dla Tejchmy na zamknięty pokaz:

Tejchma bardzo ciężko ten pokaz przeżywa – odżywają u niego wspomnienia z czasów młodości. A jednocześnie doskonale zdaje sobie sprawę, że film w istocie jest dość mocnym, szczególnie jak na owe lata, rozrachunkiem z okresem stalinowskim i jeśli wyrazi zgodę na dopuszczenie filmu na ekrany, może nie tylko stracić stanowisko, ale i zaprzepaścić całkowicie partyjną karierę. Ostatecznie Tejchma decyduje się zaprosić Wajdę na rozmowę.²⁷

Na tę rozmowę Wajda przyszedł nie tylko z autorem scenariusza, Aleksandrem Ściborem-Rylskim, ale też z kierownikiem literackim Zespołu Filmowego X (któremu Andrzej Wajda przewodził i w ramach którego zrealizował *Człowieka z marmuru*) i krytykiem filmowym – Bolesławem Michałkiem. Podczas spotkania Tejchma podobno długo przedstawiał swoje obiekcje, by finalnie wyrazić zgodę na wejście *Człowieka z marmuru* na ekrany kin. W następnej kolejności informacja o tej decyzji została przekazana premierowi Piotrowi Jaroszewiczowi, który z miejsca nakazał, by w związku z tym pojawiały się w prasie wyłącznie złe recenzje tego tytułu. *Człowiek z marmuru* trafił do kin w lutym 1977 roku. Zanim jednak przypomnę, co wydarzyło się dalej, musimy odnieść się do jeszcze jednego wątku. Premiera filmu Wajdy miała bowiem miejsce miesiąc po *Barwach ochronnych* Zanussiego, nie mniej ważnego dla pełnego zrozumienia tego okresu i wyjątkowości sytuacji, w jakiej postawiona została polska krytyka filmowa.

Barwy ochronne powstały pod wpływem chwili, podczas lotu Zanussiego z Australii do Polski. Gotowy szkic scenariusza reżyser przedstawił kierownikowi Zespołu Filmowego „Tor”, do którego w tamtym okresie przynależał, czyli Stanisławowi Różewiczowi. Ten z entuzjazmem projekt zaakceptował i skierował do realizacji. Pozostawała jeszcze oczywiście kwestia akceptacji gotowego filmu. Podczas kolaudacji zalecano, by wyciąć fragment z recytującą wiersz Haliną Mikołajską, w tamtym okresie członkinią opozycyjnego Komitetu

²⁷ Tamże, s. 192-193.

Obrony Robotników. Co ciekawe, najmniej przychylny wobec *Barw ochronnych* był filmoznawca i krytyk, Aleksander Jackiewicz, który tak skomentował propozycję Zanussiego:

Dwie trzecie materiału – mówił – zawiera wiele o naszej „małej” rzeczywistości, ale jest to materiał mało znaczący i odebrałem go zimno. Jest tu wiele obserwacji, które dla mnie są mało przejmujące i przede wszystkim za mało nośne w sensie znaczeniowym. Może na to wpłynęła monotonna postać docenta (Zapasiewicz), bo to on dla mnie był zbyt jednorodny, za mało skomplikowany. Cechowała go daleko posunięta metafizyczność i dlatego do momentu końcowej partii filmu odbierałem tę postać jako współczesnego Mefistofelesa.

Kontynuując ocenianie pokazanego obrazu, profesor Jackiewicz zauważył, że na pewno jest to wielki moralitet, bijący na alarm. „Wydaje się jednak, że film przekroczył pewne granice i nie wiem, czy trzeba było bazować na tym środowisku i przeprowadzać te doświadczenia natury moralnej. Chcę powiedzieć, że tak źle w tym środowisku nie jest, i dlatego wydaje się, że film jest lepszy w partiach, kiedy zaczyna się to wielkie uogólnienie i kiedy mamy do czynienia z problemami humanistycznymi, bo przecież akcja rozgrywa się w środowisku humanistów” – stwierdził profesor.²⁸

Komisja Kolaudacyjna powiedziała filmowi dość entuzjastycznie „tak” i nie wskazała żadnych uwag, ale w niedługim czasie przyszły zalecenia od cenzorów, by film okroić z niektórych scen. W finalizowaniu premiery znowu pomógł Tejchma. Nie obeszło się jednak bez problemów:

Premiera odbyła się w styczniu 1977 roku. Władze kinematografii zapowiedziały, że jeśli dojdzie na niej do prowokacji, to *Barwy ochronne* nie wejdą na ekrany.

– Przyprowadziliśmy kilka osób, które zaczęły prowokatorów fotografować – opowiada Zanussi. – I ci podstawieni ubecy pouciekali. Potem jeszcze sekretarz partii Łukaszewicz podczas konferencji w Jadwisinie próbował nas skłócić z rektorami. Też nie wyszło.²⁹

Na początku 1977 roku ukazały się więc dwa filmy, które nie wpisywały się w wymagania władzy. Jednocześnie oba te filmy spotkały się z ogromnym zainteresowaniem publiczności. Konsekwencją tego zamieszania była dymisja Tejchmy, którego miejsce zajął nieprzejednany Janusz Wilhelmi.

Władza musiała jakoś wybrnąć z tego impasu. Zasadą było, że wszystkie rodzime produkcje z danego roku kwalifikowały się do konkursu Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych. Postanowiono więc wykorzystać sytuację i podzielić środowisko filmowe,

²⁸ Mieczysław Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju... i nie tylko*, Studio Emka, Warszawa 2009, s. 115-116.

²⁹ Barbara Hollender, *Od Wajdy do Komasy*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2014, s. 111.

przyznając nagrody *Barwom ochronnym* i zupełnie pomijając *Człowieka z marmuru*. Dodatkowym bodźcem do antagonizacji środowiska miało być Forum Filmowców, poprzedzające rozdanie nagród na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych, na którym tradycją było nieformalne spotkanie się władzy i reżyserów. Podczas tamtego Forum Wilhelmi starał się zbudować narrację, w której krytykował film Wajdy i chwalił *Barwy ochronne*, co zresztą według relacji Zanussiego już wcześniej wielokrotnie czynił:

Od Wilhelmiego usłyszałem, że mój film jest w gruncie rzeczy znakomity, natomiast *Człowiek z marmuru* jest po prostu artystycznie nieudany. Domyśliłem się, że mam tutaj do czynienia z zasadą „dziel i rządź”, i oponowałem, z przekonaniem broniąc czysto artystycznej strony filmu Wajdy. Wilhelmi z dużą subtelnością próbował pobudzić moją próżność, wytykając na przykład to, że ten sam operator (Kłosiński), pracując z plastykiem Wajdą, robi złe zdjęcia, a u mnie po prostu doskonale. Zdaniem Wilhelmiego *Człowiek z marmuru* był źle grany, a Janda źle prowadzoną przez Wajdę aktorką, której nie można porównać do Mai Komorowskiej, znanej wówczas z wielu moich filmów. Tak więc argumenty były dosyć wyrafinowane.

Po porcji pochlebstw Wilhelmi wytoczył przeciw mnie jeden zarzut, którego nie zapomnę.

– Czy nie wstydzi się pan tej sceny, kiedy w *Barwach ochronnych* rektor posyła szofera, żeby jechał w kuchni, podczas kiedy towarzystwo rektora będzie jadło obiad na tarasie?

Nie zrozumiałem zarzutu i zapytałem, czego mam się wstydzić.

– Hipokryzji, panie Krzysztofie – zarzucił mi Wilhelmi. – Czy pan, inteligent w każdym calu, chce naprawdę zasiadać do stołu z szoferem? Czy warto kpić z tego, że ktoś wskazał szoferowi jego miejsce, które nie jest między nami, tylko właśnie wśród kucharek?³⁰

Podczas Forum Zanussi wystąpił oficjalnie przeciwko Wilhelmiemu. Wtórowali mu przede wszystkim młodzi twórcy. Po tym zdarzeniu z reżyserem *Barw ochronnych* skontaktowali się wysłannicy ministra, żeby ostrzec go, iż po takim zachowaniu nagroda dla jego filmu – traktowana jako rodzaj rozgrzeszenia przez władzę – stoi pod znakiem zapytania. Na co ten odparł, że „będzie mi zrzęczniejsze nie dostawać nagrody, niż dostać ją, jeżeli Wajda zostanie demonstracyjnie pominięty”.³¹ Taki komentarz przyniósł oczywiście efekt odwrotny.

Zanussi robił wszystko, co w jego mocy, by nie pojawić się na rozdaniu nagród. Ustawił plan zdjęciowy w Krakowie tak, by kolidował z galą konkursową odbywającą się w Gdańsku. Kiedy Wilhelmi zadeklarował, że pokryje dodatkowe koszty realizacji, niemiecki

³⁰ Krzysztof Zanussi, *Pora umierać. Wspomnienia, refleksje, anegdoty*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 63.

³¹ Tamże, s. 65.

producent (rzeczony film był historią trzech polskich kompozytorów kręconą dla niemieckiej telewizji) wtajemniczony w problem zadeklarował, że przedstawi koszt przewyższający możliwości ministerstwa. W sprawę zaangażował się też Penderecki (który był jednym z bohaterów filmu), który poinformował wszystkich, że jego dostępność jest bardzo ograniczona i na kolejny termin trzeba będzie bardzo długo czekać. Wilhelmi jednak nie dawał za wygraną i w końcu postanowił wysłać po Zanussiego rządowy samolot. Temu odmówić się już nie dało. Na szczęście:

Lecieliśmy w dwie osoby, ja i pilot, i po drodze zorientowałem się, że stery są w rękach prawdziwego kinomana. To ośmieliło mnie, by mu zadać okrężne pytanie, czy samolot mógłby mieć w Krakowie jakieś trudności z powrotem. Pilot zrozumiał w pół słowa i zapewnił mnie, że mogę liczyć na poważne trudności przy starcie. Oczywiście dotrzymał słowa i jeśli dobrze pamiętam, to razem oglądaliśmy w telewizji transmisję z Gdańska. Publiczność oklaskiwała gorąco Złote Lwy, które otrzymałem, ale kiedy okazało się, że z powodu siły wyższej nie mogę odebrać nagrody osobiście, oklaski wybuchły ze zdwojoną siłą.³²

Otwarcie sprzeciwili się werdyktowi również krytycy filmowi, którzy wręczyli Wajdzie własną nagrodę:

Na festiwalu w Gdańsku pominięto je [dzieło; *Człowieka z marmuru*] w werdykcie, a władze nawet na informację o nagrodzie dziennikarzy nałożyły cenzorski zapis. Krytycy, nie licząc się z konsekwencjami, na schodach wręczyli Wajdzie swoją nagrodę – cegłę z podpisami (niektórzy przez ten podpis stracili pracę!).³³

Ten sprzeciw krytyki był jednak mało widoczny, ponieważ zakazano publikować w prasie relacji zarówno z Forum Filmowców, jak i rozdania nagród podczas festiwalu Polskich Filmów Fabularnych. Z perspektywy przeciętnego odbiorcy polska krytyka filmowa w tamtym okresie przemilczała tak społecznie ważną sprawę, jak filmy Wajdy i Zanussiego. Funkcjonowało bowiem odgórne przykazanie władz, że produkcji tych opisywać nie można, poza drobnymi wyjątkami personalnymi wskazanymi przez władzę. Po latach w udostępnionych materiałach cenzorskich można było przeczytać np.:

³² Tamże, s. 65.

³³ Barbara Hollender, *Od Wajdy...*, s. 14.

W dniu 27.1.1977 r. odbędzie się premiera filmu K. Zanussiego *Barwy ochronne*. Nie należy podawać żadnych informacji o tej imprezie, jak również wzmianek, omówień, reklamy filmu, zarówno przed, jak i po premierze.³⁴

Komentarz na ten temat można znaleźć m.in. w tekście Krzysztofa Mętraka *W krainie bytu*:

Przecież często krytyka nie jest u nas traktowana jako czynnik regulujący życie artystyczne, lecz raczej korygujący odchylenia od jakiejś linii, jako sankcja stosowana w imieniu np. administracji; dyskusje nie oznaczają wymiany argumentów, ale stałe potwierdzanie i umacnianie argumentów jedynie słusznych. Otóż krytyk prawdziwy, choćby chwilowo kneblowany, winien wtedy mrugać okiem, puszczać na wodę kaczki metafor i aluzji, mając nadzieję, że ktoś to odkryje i odczyta. To jest okrucieństwo uprawiania krytyki u nas: żeby być w miarę uczciwym, często się trzeba powstrzymywać, bo nie zawsze powinno się pisać to, co się myśli, co czasem trzeba pisać połowicznie, niekiedy na wspak, a niekiedy wcale (jak wtedy, gdy na ekranach pojawiły się *Człowiek z marmuru* i *Barwy ochronne*).³⁵

Problemów krytyki filmowej w kontekście kina moralnego niepokoju było jednak więcej. Ruch powszechnie uznano za rodzaj sprzeciwu wobec władzy, co oznaczało, że każdy film weń się wpisujący niepisanym prawem winien być chwalony. Każdy, kto sprzeciwiał się temu niepisanemu prawu, z miejsca uznawany był za kolaboranta. Tymczasem wielu popularnych polskich krytyków nie przebierało w słowach i negatywnie oceniało wybrane dzieła tego okresu nie dlatego, że współpracowało z władzą, ale z powodu wdrukowywanego przecież przez dziesięciolecia przekonania, że krytyka musi twórcom wskazywać właściwą drogę, musi przewodzić, stymulować rozwój rodzimej kinematografii. Ponadto łatwo wyobrazić sobie, jak kuszące musiało być wtedy napisanie prawdy (mierzonej własnymi odczuciami), przypadkowo przecież czasami zbieżnej z oczekiwaniami władz – zresztą często kino moralnego niepokoju krytykowano wcale nie wpisując się we wzór polityczny, ale podług jakichś własnych systemów wartości.

Swoją diagnozę tego stanu rzeczy stawiał w 1981 roku Krzysztof Mętrak w tekście *Panorama krytyki lat siedemdziesiątych*. Artykuł wydaje się najpełniej oddawać moje wnioski dotyczące tego okresu. Mętrak wskazał w nim pięć największych problemów krytyki filmowej w latach 70.:

³⁴ Aleksander Pawlicki, *Dokument hańby*, „Ingerencja, przewencja (Dodatek specjalny do „Rzeczpospolitej” w 20. rocznicę likwidacji cenzury w Polsce)”, 08.04.2010, s. 4.

³⁵ Krzysztof Mętrak, *W krainie bytu* [w:] Idem, *Po seansie* s. 155-156.

1. Instrumentalizacja kultury lat 70. „Nie o wartości w tym wszystkim chodziło ani o racje merytoryczne, ale o tworzenie określonych sytuacji, w których wygodnie było manipulować decyzjami i ludźmi. Miało to określone skutki i zakłóciło funkcjonowanie także krytyki”³⁶.
2. Liczne operacje manipulatorskie – od *Barw ochronnych* i *Człowieka z marmuru*, co do których można się było wypowiadać tylko negatywnie, po drobniagowe kontrolowanie w zasadzie wszystkich wypowiedzi na temat filmów wpisujących się w założenia kina moralnego niepokoju. „Sytuacja ta przyczyniła krytyce filmowej wiele problemów natury etycznej, moralnej. Krytyka traciła autentyczność, niezależność, wiarygodność, nie zyskując nic w zamian”³⁷.
3. Brak zaufania odbiorców krytyki, lekceważenie i korumpowanie jej przez władze. Skonfliktowanie zarówno polityczne, jak i środowiskowe z filmowcami. Selekcja personalna, czyli usuwanie co bardziej niezależnych krytyków. „Ograniczenie wymiany poglądów i opinii niezależnych wprowadziło mętlik ideowy i artystyczny pod pozorami *jednolitości zewnętrznej*”³⁸.
4. „Odzyskanie godności zawodowej jest koniecznością, ale – może się to odbywać tylko drogą uświadamiania sobie, skąd brało się dotychczasowe zło, a mniej – drogą personalnych rozliczeń. Najwięcej złego sprawił dyrektywno-nakazowy sposób *zarządzania* krytyków, poszukiwanie *kozłów ofiarnych* i *symbolicznych rogów* (np. w środowisku filmowym), przeciw którym organizowano przeróżne kampanie prasowe”³⁹.
5. „Język krytyczny został w ostatnich latach zachwaszczony polityczną nowomową, służył publicystycznej doraźności i klikowym interesom. Odkłamanie tego języka nie dokona się z dnia na dzień, należy jednak jasno widzieć problem”⁴⁰.

W artykule Mętraka pojawia się i szósty podpunkt, swoista recepta na oznaki kryzysu. Brzmi on: „przezwyciężenie kryzysu krytyki wymaga odrodzenia postaw moralnych. Tylko wtedy krytyka może ustrzec się słabości, tylko wtedy może stać się odporna na odgórne manipulacje”⁴¹. Zmiany majaczyły już na horyzoncie.

³⁶ Krzysztof Mętrak, *Panorama krytyki lat siedemdziesiątych (tezy)*, „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 278 (1981), s. 98.

³⁷ Tamże, s. 98-99.

³⁸ Tamże, s. 99.

³⁹ Tamże, s. 99.

⁴⁰ Tamże, s. 99-100.

⁴¹ Tamże, s. 100.

W lipcu 1980 r. na skutek widocznego, ale ignorowanego w oficjalnych przekazach władzy, kryzysu w całym kraju rozpoczęły się masowe strajki. Tym razem jednak, zupełnie inaczej niż w przeszłości, zakończyły się one podpisaniem czterech tzw. porozumień sierpniowych. W ich ramach znajdowało się m.in. utworzenie niezależnego związku zawodowego Solidarność. Otworzyło to piętnastomiesięczny okres w dziejach Polski, podczas którego można było cieszyć się wręcz nieporównywalną względem wcześniejszych okresów PRL wolnością.

Także polska krytyka filmowa miała zatem więcej wolności i możliwości na samym początku lat 80. Na mocy uchwalonej 31 lipca 1981 roku (w życie weszła 1 października 1981 roku) ustawy o kontroli publikacji i widowisk wprowadzono możliwość odwoływania się od decyzji GUKPiW do Naczelnego Sądu Administracyjnego. Co jednak ważniejsze, ingerencje cenzorskie stały się od tej pory jawne – teksty można było publikować z charakterystycznymi wykreśleniami tekstu i odwołaniami do konkretnego przepisu ustawy⁴². Wciąż nie można było w pełni swobodnie się wypowiadać, ale od tego momentu widać było zakres tych ograniczeń. Rozluźniono też niektóre z dotychczasowych zakazów. Jedną z ważniejszych zmian był artykuł 5, który „zakazywał cenzurze wprowadzania tzw. zapisów wykluczających ze sfery publicznej niewygodnych dla władzy autorów i organizacji opozycyjnych. Uniemożliwiał też cenzorom takie przekształcanie pierwotnego tekstu, które wypaczało rzeczywiste intencje autora”⁴³.

Był to moment entuzjazmu, zachłyśnięcia się niedoświadczonym dotąd przez znakomitą większość piszących marginesem wolności słowa. Osłabły autocenzuralne nawyki. Natomiast oficjalna kontrola wypowiedzi złagodniała jak nigdy w PRL-u, ani wcześniej, ani później. Tematów tabu pozostawało niewiele, choć wszyscy bezbłędnie orientowali się, które nimi są.⁴⁴

Niestety, nie mogło to od razu przynieść dla krytyki możliwości wypełniania jej powinności, co w niewybrednych słowach wyjaśniał Waldemar Chołódowski:

Krytyka filmowa dziś i wczoraj. Nie brzmi to zachęcająco. Jest w tym hasło naiwna wiara, że z wczoraj na dzisiaj coś się zmieni, że zaczniemy od nowa. (...)

Poszerzył się zakres wolności słowa: można mówić Gombrowicz, Miłosz, CZŁOWIEK Z MARMURU, można mówić SWEET MOVIE, ba, nawet Leszek Kołakowski. Co poniekąd

⁴² Tomasz Mielczarek, *Uwarunkowania prawne funkcjonowania cenzury w PRL*, „Rocznik prasoznawczy”, nr 4 (2010), s. 41.

⁴³ Tamże, s. 40.

⁴⁴ Andrzej Szpulak, *Manewry polemiczne. O polskiej krytyce filmowej lat 1979-1981 na wybranych przykładach*, [w:] *Polskie piśmiennictwo...*, s. 175.

krytycy mówią. I co z tego? Bez własnej wizji kina, wczoraj tak samo jak dziś, drepcą o kilka kroków z tyłu za filmami. Towarzystwo krytycznej adoracji powtarza za twórcami ich opinie o nich samych, streszcza ich filmy, kraszac streszczenia cytatai autorów wyżej wymienionych. (...)

Nasze kino jest komercyjne, nasza krytyka bezmózgowa. (...)

To wczoraj trwało bardzo długo, zmełło krytyczne umysły. I nie ma żadnego dziś, żadnej krytyki niezależnej, krytyki „ponad”, krytyki „obok”, nie ma też krytyki „w”, zdolnej towarzyszyć swoim wybranym.⁴⁵

Nie można jednak powiedzieć, że krytycy filmowi, czy nawet szerzej – środowisko filmowe – nie starało się tego rozluźnienia wykorzystać:

Publikacji krytycznofilmowych ukazywało się w tamtym czasie bardzo wiele. Po pierwsze, i tak duża jak na dzisiejsze warunki liczba czasopism społeczno-kulturalnych jeszcze się wtedy powiększyła, a po drugie, kto żyw, chciał drukować teksty o filmie. Kino wzbudzało po prostu powszechne emocje. Doszło do tego, że na publikację osobnych tekstów na temat *Człowieka z żelaza* Andrzeja Wajdy (1981) decydowały się nawet takie periodyki, jak „Przegląd Techniczny” oraz pismo dla alkoholików „Trzeźwość”.⁴⁶

Warto tutaj dodać, że poszerzenie zainteresowań tematycznych działało także w drugą stronę – nie tylko niefilmowe czasopisma podejmowały tematy kinematograficzne, ale także tytuły związane przede wszystkim z szeroko pojętą kulturą starały się wypowiadać na tematy np. gospodarcze (o stanie gospodarki pisały m.in. „Życie Literackie” czy „Kultura”)⁴⁷.

Widoczna w tym gorączkowość, chęć maksymalnego wykorzystania czasu rozluźnienia, co do którego czuło się przecież, że dany jest ledwie na chwilę (i był, ponieważ ustawa obowiązywała od 1 października do 13 grudnia 1981 roku, a więc ledwie 72 dni), miała swoje ciemne strony. Przede wszystkim skupiano się na ilości, a niekoniecznie na jakości produkowanych tekstów, co wydawało się szczególnie widoczne pod koniec 1981 rok. W wypowiedziach wielu krytyków dawało się wyczuć przesadną surowość, pewien ekstremizm opinii. Co gorsza, formułowane przezeń negatywne recenzje często nie brały się w ogóle z „jakości” ocenianego dzieła, ale z przekonania, że w tamtym czasie należy mówić wyłącznie głośno. Subtelniejszym w przekazie produkcjom zarzucano więc zbytnią miękkość, mdłość czy nijakość. Niezależnie od tego, pobrażliwie podchodzono do produkcji z drugiej

⁴⁵ Waldemar Chołodowski, *Listy nieobecnego (list 1-y)*, „Film na świecie”, nr 278 (1981), s. 82-83.

⁴⁶ Andrzej Szpulak, *Manewry polemiczne...*, s. 176.

⁴⁷ Katarzyna Stańczak-Wiślicz, *Lata 1980-1989*, [w:] *Czasopisma społeczno-kulturalne w PRL*, red. U. Jakubowska, IBL, Warszawa 2011, s. 319.

strony spektrum – filmy wpisujące się w ducha wolności, ale niedoskonałe pod względem realizacyjnym, mogły liczyć na zaskakującą wyrozumiałość.

Dobrze obrazuje ten problem przykład filmu *Człowiek z żelaza* Andrzeja Wajdy. Film ten powstał podobno na prośbę samych robotników, z którymi reżyser miał okazję spotkać się w stoczni latem 1980 roku. Wajda uznał to za dobry pomysł i bardzo szybko przekazał go, ponownie, Aleksandrowi Ściborowi-Rylskiemu. Już w grudniu scenariusz był zatwierdzony i gotowy do realizacji. W tym czasie atmosfera w kraju była bardzo napięta, rozumiano, że stan rozluźnienia nie potrwa wiecznie i musi mieć swoje konsekwencje.

W grudniu 1980 roku znalazł się więc Wajda z zatwierdzonym scenariuszem w ręku, pełen entuzjazmu dla nowego projektu, ale i nie bez wątpliwości co do tego, jak go realizować. Jedno było pewne: trzeba realizować szybko, natychmiast, nie zwlekać ani minuty; a w każdym razie nie czekać na lato, kiedy rozgrywa się akcja wydarzeń sierpniowych.⁴⁸

Pośpiech musiał niestety wiązać się z pewnymi ustępstwami i kompromisami. W przypadku *Człowieka z żelaza* osiągnęły one jednak niespotykany wręcz poziom. Edward Kłosiński wspomina realizację filmu w ten sposób:

Zdarzało się wielokrotnie, że w obawie przed cenzurą przystępowało się do zdjęć, mając zaledwie szkielec scenariusza, a w okresie zdjęciowym prace nad tekstem trwały dalej. Tak było na przykład przy *Bez znieczulenia*. Tymczasem przy *Człowieku z żelaza* kręciłem ten film, przekraczając wszelkie dopuszczalne granice artystycznego kompromisu. Zaczynaliśmy na przykład jakąś scenę w słońcu, potem był deszcz, a my nie przerywaliśmy zdjęć. Doszło nawet do tego, że scenę, kiedy w sierpniu Agnieszka i Maciek rozdają ulotki, zrobiliśmy w zimie, a przemarznięci Krystyna Janda i Jurek Radziwiłłowicz brali do ust lód, żeby nie było widać pary.

Pracowaliśmy w ten sposób dlatego, że Andrzej cały czas powtarzał: „Za chwilę przyjdą, zabiorą kamerę i położą na tym łapę”. Robiliśmy szybko byle jak, byle zarejestrować, bo siła tego filmu polegała na temperaturze, a nie estetyce tego, co przekazujemy. Stąd istnieją olbrzymie partie filmu, gdzie korzystaliśmy z cudzych materiałów, nakręconych przez amatorów, usiłując wstawić w to nasze sceny.⁴⁹

Konieczność szybkiej realizacji filmu napędzana była także przez terminy zgłaszania produkcji na festiwal w Cannes. Pierwsza wersja *Człowieka z żelaza* gotowa była już szóstego maja (a więc po pięciu miesiącach od akceptacji scenariusza). Wajda był z efektu bardzo

⁴⁸ Bartosz Michalak, *Wajda. Kronika...*, s. 243.

⁴⁹ Tamże, s. 246.

niezadowolony i szacował, że poprawki zajmą kilka tygodni. Ale głosy pozostałych były tutaj jednomyślne – brakowało czasu na dopracowanie filmu, jeżeli miał trafić na listę Cannes, a wydawało się to ważne, by świat miał szansę zobaczyć tę historię. *Człowiek z żelaza* nie bez problemów ostatecznie przeszedł kolaudację i mógł być na festiwalu pokazany jako film konkursowy, oficjalnie reprezentujący Polskę. Nie żywiono wielkich nadziei na wygraną, ale ostatecznie tak właśnie się stało. *Człowiek z żelaza* otrzymał nie tylko „Złotą Palmę”, ale też prestiżową nagrodę Jury Ekumenicznego.

Pomimo sukcesu filmu Wajdy władze długo zwlekały ze wpuszczeniem go na polskie ekrany. Ostatecznie pojawił się w kinach 27 lipca 1981 roku. Widzowie przyjęli go ciepło ze względu na możliwość oglądania bardzo współczesnej historii, ale krytycy filmowi nie byli już tak entuzjastyczni. Zwracali uwagę na liczne niedociągnięcia i problemy, niektórzy podważali nawet zasadność canneńskiego werdyktu. Krytyka filmowa stanęła przed wyzwaniem, co uznać za prymarną wartość filmu – jego aktualność, społeczne zaangażowanie, wpisywanie się w nastroje, czy jednak szeroko pojmowaną, wolną od prywatnych emocji „jakość”. Brak jednego frontu – z jednej strony z powodu prywatnych decyzji przedstawicieli krytyki filmowej, z drugiej zaś z powodów jednak politycznych – sprawił, że krytyka filmowa w Polsce raz jeszcze straciła w oczach odbiorców.

Środowisko krytyczne nie miało szansy ani się zrehabilitować, ani naprawdę wykorzystać rozluźnienia cenzury – restrykcje cenzorskie powróciły bowiem bardzo szybko. 13 grudnia 1981 roku został wprowadzony stan wojenny, co zawiesiło wydawanie gazet i czasopism. Jak można było przeczytać w pierwszym numerze „Filmu” 1982 z 28 marca:

13 grudnia 1981 r., z chwilą ogłoszenia stanu wojennego, zawieszeniu lub ograniczeniu uległa działalność organizacji działających w środowisku filmowym, przestały się ukazywać pisma filmowe, przerwały działalność kluby, zamknięto kina. Pierwsze kina otwarto ponownie w trzeciej dekadzie grudnia: prezentowały one repertuar dziecięcy. 15 stycznia – w niektórych miastach nieco wcześniej lub później – działalność kin została wznowiona w szerszym zakresie, w oparciu o centralnie zatwierdzony na czas stanu wojennego repertuar. W lutym wznowiły działalność niektóre placówki upowszechniania kultury filmowej, domy kultury i ośrodki studenckie.⁵⁰

Wielu dziennikarzy zostało też internowanych. Wśród nich znalazł się np. Krzysztof Mętrak z powodów, których zapisy pozostały w bazie IPN:

⁵⁰ „Film”, nr 1 (1982), s. 3.

wymieniony pozostaje aktywnym członkiem nielegalnych struktur związkowych (...). Uczestniczył w próbie zorganizowania strajku w dniu 13.05. br. Był uczestnikiem zamieszek ulicznych w Warszawie w dniu 31.08. Na terenie miejsca pracy kolportuje nielegalne wydawnictwa oraz rozpowszechnia nieprawdziwe wiadomości szkodzące interesom kraju, przygotowuje akcję protestacyjno-dywersyjną na dzień 10.11.1982.⁵¹

Wprowadzenie stanu wojennego oznaczało przerwanie działalności czasopism czy spotkań klubów dyskusyjnych. Na środowisko krytyczne miało to również niebagatelny wpływ z perspektywy ekonomicznej – wielu utrzymujących się wyłącznie z pisania dla gazet z dnia na dzień zostało bez stałego dochodu. W najbardziej komfortowej sytuacji pod tym względem byli ci, którzy łączyli pracę w czasopismach z np. pracą naukową – przykładami mogą tu być Rafał Marszałek czy Tadeusz Lubelski⁵². Między innymi z tego powodu, kiedy część czasopism zaczęła wracać w nowej, sterowanej przez państwo formie (pierwszy ukazał się „Film” 28 marca 1982 roku), ze zrozumieniem przyjmowano podtrzymywanie współpracy z niektórymi redakcjami. Tadeusz Lubelski wspominał tę sytuację następująco:

Pracownicy redakcji poddani zostali upokarzającej procedurze rozmów kwalifikacyjnych przed komisją w mundurach. Wszystko to rozgrywało się na tle codziennego „Dziennika Telewizyjnego” o 19.30, którego prowadzący też był przebrany w mundur i w takimż tonie komunikaty wygłaszał. A najchętniej czytany tygodnik „Kultura” decyzją redaktorów uległ rozwiązaniu. Co kusiło wszystkich, ale trzeba było przecież z czegoś żyć. Nie każdego stać było na przeniesienie się na taksówkę (...). Tak jak dzisiaj, od razu wyłoniły się osobne stronnictwa: my i oni. W obrębie nas – raczej nie potępiano postaw konformistycznych, przyjmowano je ze zrozumieniem. Ale oczywiście najwyżej ceniony był nonkonformizm. Nie wypadało pisać do nowych czasopism typu „Tu i Teraz”.⁵³

Z kolei Tadeusz Sobolewski w wydanym w drugim obiegu dzienniku *Stare grzechy. Dziennik dziennikarza 1982-83* wspominał, że znajomi wybaczą mu „służbę reżimowi”, bo przecież sami gdzieś pracują, pracowali i pracować będą. Odnotowywał przy tym, że zwierzchnicy również mają świadomość jego pracy dla samej pracy, a nie ideologicznego zaangażowania.⁵⁴

⁵¹ *Biuletyn Informacji Publicznej Instytutu Pamięci Narodowej, Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu*, <https://katalog.bip.ipn.gov.pl/informacje/95911>, [dostęp: 23.06.2022].

⁵² Maciej Kędziora, *Jeśli warunki pozwolą. Polska krytyka filmowa a stan wojenny*, „Ekrany” nr 3 (2023), s. 99-100.

⁵³ Maciej Kędziora, *Jeśli warunki pozwolą...*, s. 99-100.

⁵⁴ Tadeusz Sobolewski, *Stare grzechy. Dziennik dziennikarza 1982-83*, Wydawnictwo WOLA, Warszawa 1988, s. 39.

Czasopisma wracały na rynek stopniowo. Władzy zależało na tym, by zbudować wrażenie trwania jakiegoś rodzaju niezmałowanej problemami rzeczywistości.

„Normalizacja” oznaczała także proces budowania w mediach obrazu świata, w którym „wszystko jest w porządku”, nie zachodzą żadne dramatyczne zjawiska, panuje spokój i porządek, a rzeczywistość wypełniona jest sprawami codzienności, spokojnej i radosnej, gdzie co prawda pojawiają się przejściowe trudności, ale są przecież one łagodzone przez znaczącą liczbę wytworów kultury popularnej, stanowiącej niezawodne źródło zabawy i kompensacji wszelkich napięć. Z procesem takim, choć przeprowadzanym na rozmaite sposoby, mamy do czynienia w czasopismach filmowych.⁵⁵

W efekcie istniała długa lista tematów zakazanych. Nie pisano o filmach-półkownikach, o napięciach społeczno-politycznych, a nawet o odwoływanych wydarzeniach. Gdyby ktoś chciał poruszyć taki temat, by przejść przez cenzorskie sito, musiałby kłamać w duchu władzy. W związku z tym w niektórych redakcjach – jak np. „Filmu” – funkcjonowała niepisana zasada, że lepiej nie pisać o pewnych sprawach, niż na ich temat zmyślać. Zamiast tego, wciąż jednak w zgodzie ze sobą, donoszono o kręconych filmach i – bez większego entuzjazmu – omawiano aktualne premiery.

„Film” jako czasopismo otwarte najwcześniej po 13 grudnia 1981 roku prezentował zatem wizję rzeczywistości, w której „nic się nie stało”, nadal powstają filmy, odbywają się festiwale, a kino stanowi źródło niecodziennej rozrywki – jest to wynikiem realizowania strategii jedynej, jaką można było stosować w ówczesnych czasach.⁵⁶

Na podobnych zasadach, chociaż z bardziej specyficznie ukierunkowanymi zainteresowaniami, działał również „Ekran”, który wrócił 25 października 1982 roku. Według zapowiedzi w pierwszym numerze po przerwie pismo miało zajmować się:

(...) oceną dzieł filmowych i telewizyjnych przede wszystkim pod kątem ich humanistycznych oraz społeczno-edukacyjnych wartości, popularyzacją poszczególnych twórców, szerokim i wszechstronnym informowaniem o krajowych i zagranicznych wydarzeniach w dziedzinie filmu i telewizji.⁵⁷

⁵⁵ Barbara Giza, *W istocie wszystko normalnie? Medialny obraz świata w polskich czasopismach filmowych okresu stanu wojennego*, [w:] red. Piotr Zwierzchowski, Piotr Kurpiewski, *Kino w cieniu kryzysu. Studia i szkice o polskiej kinematografii pierwszej połowy lat 80.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2022 s. 122-123.

⁵⁶ Barbara Giza, *W istocie wszystko normalnie?...*, s. 130.

⁵⁷ Lech Wieluński, *Od redaktora*, „Ekran”, nr 1 (1982), s. 2 cyt. za. Barbara Giza, *W istocie wszystko normalnie?...*, s. 131.

W najgorszej sytuacji pod względem relacji z władzami było czasopismo „Kino” i ono wróciło na rynek najpóźniej, bo dopiero w kwietniu 1983 roku. Późny powrót miał jednak również swoje zalety – pojawiające się w miesięczniku artykuły nie musiały już być daleko upolitycznione. Poza tym, kiedy inne czasopisma zakrzywiały rzeczywistość, co siłą rzeczy musiało spotykać się i z negatywnymi ocenami, „Kino” nie musiało się obawiać osądu, ponieważ zwyczajnie nie brało w podobnym procederze udziału.

Długi niebyt [„Kina”] dał szansę nieskładania niewygodnych ideologicznych deklaracji. Nie trzeba było ukrywać faktów i manifestacyjnie podchodzić do kinematografii polskiej. Być może dzięki temu periodyk mógł zachować swój eseistyczny, artystyczny sznyt. Nawet pisząc o popkulturze, filtrowano ją przez quasi-akademickie spojrzenie – przykładowo kino science fiction, w tym *Gwiezdne wojny*, było opisywane z perspektywy metafizycznej przez Marię Kornatowską (nr 4/1983).⁵⁸

Ciężki okres przeżywały nie tylko czasopisma i pracujący w nich ludzie, ale i samo kino, co miało druzgocące i długotrwałe konsekwencje na jeszcze wiele lat:

W stanie wojennym zakazano wyświetlania najwartościowszych utworów polskiego kina, klasycznych i współczesnych, dokumentów i fabuł, od *Popiołu i diamentu* po *Robotników '80* i *Dreszcze*. Zatem od początku okresu nie tylko utrudniono chodzenie do kina (choćby przez godzinę milicyjną od 22.00), ale też uczyniono je podejrzanym moralnie. A ponieważ i tak już od lat nie potrafiono zapobiec rosnącej dewastacji sal kinowych (o budowie nowych nie było mowy), to, choć żal było filmów, znaczna część widzów zdołała się od kina odzwyczaić.⁵⁹

Stan wojenny zawieszono 31 grudnia 1982 roku, ale oficjalnie zakończono dopiero 22 lipca 1983 roku. Prasa raz jeszcze przeżywała przetasowanie – nie wszystkim tytułom udało się wrócić, a te, które się ukazywały pełniły wręcz rolę instytucji władzy.

Nie pomogła też krytyka. Czasopisma branżowe publikowały jak gdyby nigdy nic wywiady z drugorzędnymi reżyserami, milcząc w pierwszorzędnych kwestiach. Także w pismach podziemnych prawdziwa rozmowa była niemożliwa; sam fakt realizacji filmu w kraju uznawano w nich za akt kolaboracji. Nie opublikowano ani jednej prawdziwej recenzji Bez końca Kieślowskiego. Nikt nie upominał się o rozwiązany Zespół „X”. Trudno więc się dziwić, że i publiczność odwróciła się od polskich filmów.⁶⁰

⁵⁸ Maciej Kędziora, *Jeśli warunki pozwolą...*, s. 99-100.

⁵⁹ Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, kontekst*, Videograf II, Chorzów 2009, s. 443.

⁶⁰ Tamże, s. 445.

Sytuacja nie była dużo lepsza po okresie stanu wojennego – niedługo po jego zakończeniu pojawiła się kolejna przeszkoda, czyli ustawa o prawie prasowym z dnia 26 stycznia 1984 roku, która weszła w życie 1 lipca 1984.

Ustawa określała przesłanki do odmowy udzielenia zezwolenia, tj.: jeśli jego wydanie naruszałoby ustawę bądź prawo ochronne nazwy już istniejącego tytułu prasowego, a także jeśli podmiot starający się o nie nie wykazał społecznej potrzeby wydawania nowego tytułu, w szczególności, gdy miałby być on zbieżny z linią programową już istniejącego periodyku. Podstawą odmowy było także niewskazanie źródeł zaopatrzenia w papier i możliwości druku. (...) Powyższe uregulowanie sugeruje wprowadzenie systemu pluralizmu na rynku wydawniczym. W rzeczywistości państwo posiadało niemalże pełną kontrolę nad oficjalnie wydawaną prasą. Prawie wszystkie tytuły prasowe należały do koncernu RSW „Prasa”. Ta natomiast w 95% należała do PZPR, zaś pozostałe 5% pozostawało w gestii Ligi Kobiet i kontrolowanej przez partię organizacji młodzieżowej. Był to dodatkowy czynnik ułatwiający sprawowanie władzy nad prasą oraz wykorzystywanie jej do realizacji zamierzeń partii, w tym także do przeprowadzania akcji propagandowych.⁶¹

Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk, egzekwujący zapisy ustawy, zlikwidowano oficjalnie dopiero 11 kwietnia 1990 roku.

Na stan polskiej kinematografii niebagatelny wpływ miała także ustawa z dnia 16 lipca 1987 r. o państwowych instytucjach filmowych, którą opracowano „W celu zapewnienia niezbędnych warunków działalności i rozwoju kinematografii jako części kultury narodowej, związanych z zasadami socjalistycznego ustroju Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej”⁶². Dokument regulował „działalność związaną z produkcją filmów, obrotem filmami i upowszechnianiem kultury filmowej oraz określał organizację i zasady finansowania kinematografii, gospodarkę finansową instytucji filmowych, a także zasady wykonywania zawodów filmowych”.⁶³ W praktyce wyglądało to tak, że dla finansowania kinematografii ustanowiono specjalny Fundusz Kinematografii, a nadzór nad państwowymi przedsiębiorstwami kinematograficznymi sprawował Komitet Kinematografii, który podlegał bezpośrednio Ministrowi Kultury i Sztuki. Zapisy tej ustawy zmieniały się stopniowo od lat 90. Co ciekawe w pełni uchylona została dopiero 11 lutego 2019, gdy weszła w życie ustawa z dnia 9 listopada 2018 r. o finansowym wspieraniu produkcji audiowizualnej.

⁶¹ Anna Dombska, *Ograniczenia wolności prasy w PRL*, „Studia Prawno-Ekonomiczne”, nr 84 (2011), s. 88-89

⁶² Ustawa z dnia 16 lipca 1987 r. o kinematografii (Dz. U. z 1987 r. Nr 22, poz. 127), s. 240. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19870220127/O/D19870127.pdf>, [dostęp: 24.07.2023].

⁶³ Tamże.

Zmiana ustroju w Polsce otworzyła dla środowiska filmowego nowe ścieżki i możliwości, ale też sprawiła, że straciło pewność siebie. Nowy świat wymagał ustalenia zasad, kierunków, nowych dróg. Zmienił stare – krępujące i ograniczające – w otwarte na kreatywność i świeże pomysły, ale za to nowe. A każda nowość może budzić obawy oraz początkowo onieśmielać. Zmiany wymagały zresztą mnóstwa pracy, zanim realnie można było korzystać z tej nowej rzeczywistości.

W dyskusjach na temat przyszłości kina polskiego po 1989 roku, jego miejsca w systemie kultury i wobec państwa, brali udział wszyscy, całe środowisko, w tym również krytycy filmowi. Spośród wielu pomysłów i głosów na nową strategię rozwoju kinematografii w Polsce, najwyraźniej dało się słyszeć bodaj dwa – jeden opierał się na przekonaniu, że jest to gałąź rozrywki, a więc trzeba rozwijać kino rozrywkowe i tworzyć filmy, na których będzie można zarobić (by też, między innymi, móc dalej robić filmy), a że ludzie oczekiwali przede wszystkim kina lekkiego, łatwego i przyjemnego, to na takim winno się skoncentrować zainteresowanie filmowców. Drugi zaś postulował konieczność wsparcia filmu przez państwo, by poza kinem rozrywkowym powstawać mogły również produkcje o charakterze artystycznym. Wierzano, że artystyczne filmy bez wsparcia po prostu nie będą mogły sobie poradzić (świeżo po końcu epoki PRL takie pomysły spotykały się z bardzo mieszanym przyjęciem, rodząc zbyt oczywiste skojarzenia z czasem minionym, jakkolwiek formuła mecenatu była ogólnie rzecz biorąc tradycją europejską). Warto przy tym przypomnieć, że niemal przez cały okres PRL (z kulminacją w latach 60. i 70.) Polska mogła się pochwalić jednymi z lepszych⁶⁴ repertuarów kinowych na świecie.⁶⁵ Jasne, odpowiednie organy selekcjonujące filmy odcinały wszystko, co było „politycznie niepoprawne”, ale z pozostałego morza możliwości przedostawało się do kraju nad Wisłą mnóstwo dobrych produkcji, w tym wielkich klasyków (uznanych za takie oczywiście z dzisiejszej perspektywy). Było to w dużej mierze zasługą faktu, że w komisjach decyzyjnych zasiadali krytycy filmowi czy filmowcy, którzy po prostu mieli kompetencje, by takiej selekcji dokonać. Efektem podobnego wychowania publiczności, był mit widza-intelektualisty (w

⁶⁴ Opinia o wyjątkowości repertuaru polskich kin ma charakter samopotwierdzający się. Decydowała bowiem o nim w dużej mierze Filmowa Rada Repertuarowa, w skład której wchodził także krytycy filmowi. Nic dziwnego, że potem im się ten repertuar podobał, skoro sami go wybierali. Szczególnie sławił ten repertuar Jerzy Płażewski. Zob. Marta Sikorska, Rozmowa z Jerzym Płażewskim, <https://pisf.pl/aktualnosci/rozmowa-z-jerzym-plazewskim/>, [dostęp: 23.03.2024]; Konrad Klejsa (opracowanie), *Notatka o pracy Departamentu Widowisk w Głównym Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie, przedłożona Wydziałowi Kultury Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w grudniu 1966 r. (fragment)*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, nr 3 (2023).

⁶⁵ Zob. Alicja Helman, *Poetyka filmów szkoły polskiej...*, s. 18-19.

rozumieniu podejścia do kina). Kiedy przysła przemiana ustrojowa, zmieniła się i publiczność.

Na początku lat 90. Polska musiała się też mierzyć z problemami ekonomicznymi, co dodatkowo nie zachęcało obywateli do oglądania filmów na wielkim ekranie. Kina świeciły pustkami. Wiele z nich zostało zamkniętych. W odbudowie kultury chodzenia do kina nie pomagał dobrze już ugruntowany rynek wideo, który po 1989 roku mógł wreszcie rozwinąć skrzydła. Ponadto dystrybuowano przede wszystkim komercyjne produkcje zagraniczne oraz równie komercyjne produkcje lokalne (już pod koniec lat 80. pojawiła się idea serwowania publiczności lepszego kina zamiast wyłącznie wyselekcjonowanego artystycznego jego wariantu). W takim chaosie odnaleźć się musiała krytyka filmowa, która zaczęła zadawać sobie pytanie – po co ja w ogóle jestem?

Po zmianie ustroju zmieniła się też w Polsce rzeczywistość prasowa. Zaczęto od likwidacji najbardziej skompromitowanych pism, czyli tych, które utrzymywały się jedynie dzięki mecenatowi władzy⁶⁶. Wiele tytułów upadło też z powodu wspomnianego kryzysu ekonomicznego. Na rynku utrzymały się przede wszystkim te czasopisma, które wychowały więcej niż jedno pokolenie i cieszyły się wyjątkową estymą lub sentymentem⁶⁷. Po 1989 roku pozostał przede wszystkim „Film” oraz „Kino”. „Ekran” w 1990 roku zmienił nazwę na „Ekran. Kino, TV wideo, TV sat. Magazyn ilustrowany”, ale nie uratowało go to przed końcem – przestał się ukazywać już w 1992 roku. Podejmowane po transformacji inne projekty, głównie kolorowych i niezobowiązujących pisemek⁶⁸, upadały szybko. Sytuację dobrze oddają wypowiedzi, które przywoływałam już w rozdziale pierwszym:

Trzymam oto w ręku bajecznie kolorowe, grube pismo filmowe, wychodzące w tym kraju (Czytelnicy wpiszą tu sobie jeden z paru możliwych tytułów), w którego stopce redakcyjnej figuruje kilkanaście nazwisk, w lwiej części nieznanych ogółowi ze swych gustów i przekonań. I oto na stu pojemnych stronach tego periodyku nie znajduję ani jednego (!!!) tekstu

⁶⁶ Wybrane tytuły, jak np. „Polityka”, czy „Trybuna Ludu” uniknęły likwidacji, mimo iż wpisywały się w wyznaczniki tego, co tutaj określiłam jako „kompromitację”. Były to jednak sytuacje jednostkowe, związane z przekształceniami („Polityka” wydzielił się z koncernu Robotnicza Spółdzielnia Wydawnicza „Prasa-Książka-Ruch” i zmieniła własność na spółdzielnię pracy) i prywatnymi przejęciami („Trybuna Ludu” zmieniła się w „Trybunę”, której właścicielem była spółka Ad Novum – czasopismo upadło w 2009 roku; od 2013 roku ukazuje się zaś „Dziennik Trybuna” podlegający Polish Scientific Group).

⁶⁷ Paweł Sarna, *Czasopisma społeczno-kulturalne w perspektywie długiego trwania*, [w:] red. Regrutová, Lenka, Rusnák, Juraj, *Médiá a text IV: Zborník príspevkov z vedeckého seminára 4.12.2012*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, s. 180.

⁶⁸ Żeby wymienić kilka: miesięcznik „Cinema” wydawany od września 1995 roku do stycznia 2007, miesięcznik „Video & DVD Reporter” funkcjonujący od 1995 do 2004 roku, kwartalnik „Filmowy. Magazyn do czytania” z 2012 roku, który przestał się ukazywać po dwóch numerach.

krytycznego. Same tylko informacje i reklamy (jawne lub ukryte): o kulisach realizacji jakiegoś filmu, o życiu erotycznym i finansowym modnych, głównie amerykańskich gwiazd.⁶⁹

Sytuacja czasopism, które pozostały na rynku, nie była dużo lepsza – większość z nich musiała przejść gruntowną przemianę. Przede wszystkim zmieniła się częstotliwość ukazywania prasy. Przykładem może być tu „Film” – najstarsze polskie czasopismo filmowe – który w latach 50. do 70. był tygodnikiem, następnie przemianowano go na dwutygodnik, a od 1993 do swojego końca w 2013 roku wydawano go jako miesięcznik. Ostateczną przyczyną zamknięcia „Filmu” była jego nierentowność, tak przynajmniej stwierdzili właściciele tytułu. Głośno komentowano wtedy, że prasa w wersji drukowanej w ogóle staje się przeżytkiem, który mało kogo interesuje. Pod koniec ukazywania się magazynu, sprzedaż „Filmu” wynosiła 19155 egzemplarzy, z czego 3080 w prenumeracie. Warto dodać, że w wystosowanym przez spółkę Media Point Group komunikacie prasowym pojawiła się również informacja o zatrzymaniu przez właściciela samej marki – „Zdecydowaliśmy o zachowaniu brandu »Film« w wydawnictwie. To nadal jest silna i prestiżowa marka, która jednak potrzebuje nowej koncepcji rozwoju”⁷⁰.

Okazało się, że władarze „Filmu” postanowili pójść z duchem czasu – w czerwcu 2015 roku czasopismo powróciło jako projekt internetowy pod adresem film.com.pl.⁷¹ Co ciekawe, za merytoryczny nadzór nad serwisem odpowiadał Michał Kaczoń, autor bloga poświęconego kulturze popularnej – „Seriale, Filmy, Muzyka” (aktualnie już niedostępnego w sieci). Była to wyraźna zmiana podejścia i próba odmłodzenia marki (szczególnie rzucająca się w oczy, ponieważ ostatnim redaktorem naczelnym „Filmu” w wydaniu papierowym był doświadczony krytyk filmowy, Tomasz Raczek). Nowy redaktor tak opowiadał o planach rozwoju projektu:

W swojej historii „Film” był zarówno tygodnikiem, dwutygodnikiem, jak i – w ostatnim dwudziestoleciu – miesięcznikiem. Zmiany podyktowane były zmianami czasów, w których ukazywało się pismo. Teraz czas na kolejną. W internetowym wydaniu pisma stawiamy na to, co wyróżniało nas od samego początku – obszerne teksty krytyczne, relacje z festiwalu i

⁶⁹ Jerzy Płażewski, *Gderanie dinozaura...*, s. 5.

⁷⁰ JF, *Platforma Mediowa Point Group SA zrezygnowała z wydawania „Filmu”*, <https://www.press.pl/tresc/31518,platforma-mediowa-point-group-sa-zrezygnowala-z-wydawania-filmu>, [dostęp: 03.03.2024].

⁷¹ Zob. „Film”, <https://film.com.pl/>, [dostęp: 03.03.2024].

wydarzeń kulturalnych oraz ciekawe wywiady ze znanymi i początkującymi twórcami kina, o których będzie jeszcze głośno.⁷²

Jednocześnie we współpracy z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej, rozpoczęto realizację projektu „Filmopedia”⁷³, czyli miejsca ze zdigitalizowanymi archiwalnymi numerami czasopisma od jego powstania do ostatniego papierowego numeru.

W pewnym sensie krytyka w latach 90. zaczęła mierzyć się z pierwotnymi problemami. Początkowo, zanim jeszcze upowszechnił się Internet – o czym później – powrót do korzeni objawiał się dominacją prasy nastawionej na reklamę. Napływ zagranicznego kapitału sprawiał, że świat pękał w szwach od nęcących reklam. Zjawisko to nie ominęło czasopiśmiennictwa filmowego. Nowe tytuły miały problemy ze znalezieniem odbiorców. Dawni czytelnicy pism filmowych oczekiwali czegoś więcej niż reklam, młodsze pokolenie w ogóle nie wykazywało zainteresowania czasopismami. Jednocześnie stare tytuły mierzyły się z problemami finansowymi i albo się zamykały, albo przechodziły przemiany, które wiązały się często z koniecznością ograniczenia redakcji. Jak pisał w 1996 roku Płażewski:

Krytyki w dawnym sensie tego słowa już nie ma. Kto pisze w miesięczniku „Film”? A kto czyta miesięcznik „Kino”? Na planie pozostali – niczego im nie ujmując – recenzenci z gazet. Los zakpił z dawnej arystokracji prasy branżowej i pism kulturalnych, przez dziesięciolecia zadzierającej nosa. Rozbitkowie z tygodnika „Film”, rozwalonego ogniem ciągłym z em pi łądowali w „Rzeczpospolitej”, „Gazecie Wyborczej”, „Super Expresie”. W dziennikach.⁷⁴

Po 1989 roku nastąpił kryzys kinematografii, ale też w środowisku krytyków. Wielu ludzi czynnych w latach 70. odeszło od krytyki filmowej, np. Rafał Marszałek wybrał karierę dyplomatyczną, podobnie Bolesław Michałek.

Pewne zapowiedzi ożywienia krytyki filmowej widać w drugiej połowie lat 90. Wielu wskazuje tutaj jako bodziec pobudzający ustanowienie konkursu imienia Krzysztofa Mętraka (krytyk zmarł w 1993 roku). Pomysłodawcą wydarzenia był Piotr Łazarkiewicz. O kulisach powstania konkursu Anna Osmólska-Mętrak mówiła m.in. podczas Forum Krytyki Filmowej w 2019 roku:

Pomysłodawcą Konkursu był Piotr Łazarkiewicz. Krzysztof Mętrak zmarł w 1993 roku. Jego śmierć była wstrząsem dla środowiska filmowego. Podczas uroczystości przyznania

⁷² Łukasz Szewczyk, *Kultowy magazyn „Film” powraca. W Internecie*, <https://media2.pl/media/124537-Kultowy-magazyn-Film-powraca.-W-Internecie.html>, [dostęp: 03.03.2024].

⁷³ Zob. *Filmopedia*, <https://www.filmopedia.org/>, [dostęp: 03.03.2024].

⁷⁴ Jerzy Płażewski, *Gderanie dinozaura...*, s. 5.

pośmiertnego medalu [nagrody Lanterna Magica – A.G.] Krzysztofowi Mętrakowi do Anny Osmólskiej-Mętrak podszedł Piotr Łazarkiewicz, wówczas również redaktor branżowego dodatku do miesięcznika „Kino” – „Reżyser”. I to on właśnie zaproponował powołanie nagrody dla młodych krytyków filmowych, upamiętniających wybitnego publicystę.

Był to czas kryzysu polskiego kin – kilka lat musiało minąć, zanim znaleźć miało ono drogę do widza i uznanie na świecie. Dekadę wcześniej stan wojenny przerwał znakomitą serię filmów i przyczynił się do załamania rodzimej kinematografii. Łazarkiewicz miał poczucie, że zapaść ta dotyczy nie tylko twórców i ich dzieł, ale także krytyki filmowej. Tęgie pióra znikwały w niebycie, świetni publicyści odchodzili z zawodu. Kino polskie zaczęło powolną walkę o odzyskanie pozycji, brakowało mu jednak komentatorów i obserwatorów. – Krzysztof starał się te środowiska łączyć, a nie dzielić – wspomina Anna Osmólska-Mętrak. – Piotr był niezwykle wrażliwy na słowo. Jeszcze zanim poszedł na studia filmowe, jako absolwent polonistyki potrafił docenić dobrą krytykę filmową.⁷⁵

To, że konkurs okazał się skuteczny w stymulowaniu polskiego środowiska krytycznofilmowego, zdają się potwierdzać ogólne przekonanie o jego prestiżowym charakterze oraz głosy samych nagrodzonych:

Znalezienie się w takim gronie, w „mętrakowej” rodzinie, wśród laureatów i wyróżnionych, to ogromna satysfakcja i powód do dumy – zgodnie podkreślają nagrodzeni. – Nagroda daje impuls do rozwoju, stymuluje karierę. Patrzyliśmy na wygranych jak na osoby już na bardzo wysokim poziomie rozwoju zawodowego. Dołączyć do tego grona, to był zaszczyt. Zdarzały się „złote strzały”, pojawiały się nazwiska wcześniej nieznane – mówi Adam Kruk. – Nagle zaczyna się odczuwać zainteresowanie, telefon dzwoni – zauważa Grzegorz Fortuna jr (który ostatnio wraz z innym laureatem, Marcinem Adamczakiem, założył firmę dystrybucyjną Velvet Spoon). – Konkurs wprowadza nowe nazwiska i poczucie wspólnoty – podkreśla Michał Oleszczyk. – Pamiętam czas, kiedy redakcje pism filmowych były miejscami niedosiężnymi. Fakt, że moje recenzje zostały docenione, przełożyło się na to, że nadal piszę.⁷⁶

Kolejnym bodźcem dla rozwoju krytyki – choć także swoistym utrudnieniem – okazało się upowszechnienie Internetu w Polsce. Więcej piszę o tym w rozdziale 8 pt. „Krytyk-widz”, tutaj warto jednak zaznaczyć, że wraz z upowszechnieniem się Internetu wpływ na kształtowanie się kanonu zyskało nie tylko wąskie grono specjalistów z profesjonalnych czasopism czy programów telewizyjnych, ale cała rzesza ludzi. Co więcej,

⁷⁵ Anna Wróblewska, *Konkurs Mętraka, czyli kuźnia kadr*, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,28862,1,1,Konkurs-Metraka-czyli-kuznia-kadr.html>, [dostęp: 07.12.2021]; *Prezentacja Konkursu im. Krzysztofa Mętraka*, https://www.youtube.com/watch?v=xIJOQeQpTyY&list=PLRZO_Mg7PaHsmjlcNUMdMgW-bCS5bq-Bc&index=3, [dostęp: 07.12.2021].

⁷⁶ Tamże.

nie mam tutaj na myśli wyłącznie amatorów wchodzących w buty starych wyjadaczy, ale też same możliwości techniczne wybranych portali internetowych.

Rozdział 5

Krytyk-edukator

Nośnik myśli władzy, aktywnie kształtujący postawy obywatelskie odbiorców w imię narzucanych mu idei; objaśniacz filmowych nawiązań i kontekstów; nie tylko tłumacz języka filmowego, ale i jego nauczyciel – listę edukacyjnych zadań krytyka długo można by rozbudowywać. Choć przez lata rola ta wyraźnie ewoluowała, a niektóre jej aspekty odeszły w cień, by zrobić miejsca innym, to bez wątpienia wciąż pozostaje aktualna – czy zawsze świadomie? To pytanie pozostawię otwarte.

Wydaje się, że „polski krytyk” nauczanie ma we krwi. Idea edukowania mas jest bowiem głęboko zakorzeniona w polskiej inteligencji, która kształtowała się w szczególnych warunkach – długo pozbawiona własnego kraju. Funkcjonowanie pod zaborami wymusiło na niej szczególne podejście do wspólnoty narodowej. Była ona bowiem bytem ponadpolitycznym, zespalały ją przede wszystkim kwestie kulturowe decydujące tak naprawdę o być albo nie być Polaków w rozumieniu podmiotowości. Patriotyzm dla polskiej inteligencji przejawiał się więc nie w obowiązkach wobec państwa i jego przedstawicieli, ale wobec szeroko pojmowanego i idealizowanego dziedzictwa¹. Ten historyczny fakt pozwolił po wojnie na bardzo naturalne wykorzystanie podobnych przekonań (i umiejętności?) do walki na różnych frontach przekonań ideologicznych.

W okresie PRL inteligencja definiowana była dwojako. Z jednej strony „była postrzegana jako kategoria składająca się z osób wykształconych, zaangażowanych w służbę aparatu państwowego”², z drugiej zaś „pojęcie inteligencji dotyczyło etosu; odnosiło się do niepokornych inteligentów oraz postaw ukształtowanych na przełomie XIX i XX wieku. (...) Elita niepokornych inteligentów odwoływała się do argumentów moralnych, budując model antypolityki opartej na wartościach oraz zakorzenionej w inteligenckiej tradycji sprzeciwu wobec wrogiego państwa (...)”³. Ta „właściwa” inteligencja była dla misji socjalistycznego kraju niezwykle ważna. Nie tylko gospodarcza odbudowa kraju wymagała zaangażowania wykwalifikowanych jednostek, ale także – a może według władzy przede wszystkim – „duchowa”. To inteligencja miała bowiem dzięki swojej wiedzy, estymie i autorytetowi wcielać w życie i krzewić socjalistyczne idee.

¹ Piotr Kulas, *Idea państwa w świadomości młodych inteligenckich elit*, „Studia Społeczne”, nr 1 (2018), s. 67.

² Tamże, s. 74.

³ Tamże, s. 74-75.

5.1. Krytyk-edukator na usługach władzy

Zacznijmy od najbardziej anachronicznej formy krytyka-edukatora, czyli nauczyciela postaw zgodnych z aktualną polityką państwa. Nad całym okresem PRL ciążył dominujący w epoce stalinowskiej postulat, by kino kształtowało postawy, to znaczy by repertuar kinowy wypełniały przede wszystkim filmy fabularne obrazujące właściwe zachowanie członków społeczeństwa. Zwykle filmy tego rodzaju wolne były od skomplikowanych metafor i nie wymagały tłumaczenia (nie było to ich ułomnością, a założeniem), niemniej wielokrotne powtarzanie tego samego komunikatu sprzyja jego utrwaleniu, więc „ustawowym” zadaniem krytyków w Polsce długo było nie tylko zachwalanie „właściwej” kinematografii, ale też objaśnianie widzom, dlaczego zaobserwowane na ekranie postępowania bohaterów są działaniami wzorcowymi, z których warto brać przykład.

Nie można przy tym zapominać, że państwo ingerowało w wypowiedzi prasowe na każdym etapie ich powstawania (od przydziału papieru poszczególnym tytułom po cenzurowanie konkretnych treści), podobnie jak w tworzenie polskich filmów czy sprowadzanie tytułów zagranicznych. Co więcej, krytycy mieli świadomość tej ingerencji, a często byli w nią po prostu zaangażowani (co prowadziło swoją drogą do kuriozalnej sytuacji, w której jednocześnie programowali repertuary, jak i je oceniali).

Kiedy władza postanowiła zaprzęgnąć do pracy krytyków filmowych? Zjazd w Wiśle jesienią 1949 roku przyniósł Polsce Centralną Międzyorganizacyjną Komisję Repertuarową, której celem było „wyeliminowanie sztuk szkodliwych i zalecanie pożytecznych”⁴ oraz podwaliny pod ideologię socrealistyczną, która miała zostać jedyną słuszną metodą twórczą. Zmiany te dotknęły kino bardzo silnie. Oczywiście na początku deklarowano, że Komisja nie skrepuje kreatywności i pomysłowości twórców filmowych, ale szybko okazało się, iż władza ma już gotowe paragrafy, których trzeba dokładnie przestrzegać – i tyczyło się to nie tylko filmowych twórców, ale także krytyków. Zajmowali oni zresztą w świecie PRL niezwykle ważne miejsce. Przedstawiciele myśli socjalistycznej bardzo szybko bowiem zorientowali się, jak pomocny może być film w krzewieniu „odpowiednich” postaw. Potrzeba było do tego tylko odpowiednich materiałów audiowizualnych oraz sprawnych autorów treści krytycznofilmowych, którzy w jasny sposób wydobędą najważniejsze filmowe przesłania i

⁴ Małgorzata Hendrykowska, *Kronika kinematografii polskiej 1895-1997*, Ars Nova, Poznań 1999, s. 176.

wyłożą ich wartość widowni. Stąd też w wypowiedziach krytyków na temat krytyki w tym okresie dominują postulaty związane z odkrywaniem zaplecza ideologicznego produkcji:

(...) jego [krytyka] rola jest aktywna, wychowawcza. Walczy on o gusty widza, chce mu zaszczerpić właściwe kryteria oceny i samodzielność sądu. Krytyk naprawdę twórczy informuje, uczy i przekształca widza, zdobywając sobie jego pełne zaufanie.⁵

Krytyka filmowa, piśmiennictwo filmowe to ważny most pomiędzy dziełem filmowym i jego twórcą a widzom. Zadaniem krytyki jest pomóc widzowi w zrozumieniu treści filmu, zamiaru twórcy, w przeniknięciu ideowo-politycznej wymowy i w ocenie wartości artystycznej dzieła.⁶

Zdarzały się również głosy, by przy całej pochwalie wychowawczego aspektu kina, wzbogacić je również w wartość artystyczną (oczywiście przy jednoczesnym wzbogaceniu filmów artystycznych o wartość wychowawczą, bo tak naprawdę to właśnie na niej zależało władzy):

Czy rzeczywiście niepokojące jest – jak to interpretowano – zjawisko, iż coraz więcej ludzi domaga się, aby nasza sztuka miała walory wychowawcze? Wydaje się raczej, że zjawisko to jest cenną zdobyczą, którą trzeba pogłębić. Trzeba nauczyć tych ludzi, aby od utworów wychowawczych, które chcą mienić się sztuką, żądali walorów artystycznych. Tak samo jak nauczyć trzeba innych, aby domagali się od sztuki wartości wychowawczych, społecznych.⁷

Okres stalinowski w Polsce był czasem niezwykle silnego uzależnienia krytyków i teoretyków filmu od władzy. Oznaczał odrzucenie (i tak przecież wątpliwej) niezależności na rzecz chóralnej prezentacji treści zgodnych z linią kulturalną. Skonkretyzowane przez władarzy formuły wypowiedzi krytycznych doprowadziły do tego, że w pewnym momencie przypominały one wręcz instrukcje obsługi – kolejne recenzje pisane były według wzoru, od sztancy. Trafnie podsumowuje problem Barbara Mruklik:

W mało ambitnej działalności recenzenckiej, a także w artykułach utrwała się metoda opisu zjawiska, według jednakowego schematu, który obejmuje: 1) wstęp, zasadniczy, upolityczniony, możliwie nawiązujący do praktyki twórczej reżyserów radzieckich oraz w formie ogólnikowej do teorii realizmu socjalistycznego; 2) analiza treści ideologicznych omawianego dzieła; 3) niekiedy ogólnikowe napomknięcia o warsztacie realizatorskim i wrywkowe uwagi o formie. (...)

⁵ Jerzy Płażewski, „Życie Literackie”, nr 34 (1952).

⁶ Zbigniew Gądomski, *Krytyka...*, s. 7.

⁷ Irena Merz, *Na przykładzie krytyki filmowej*, „Film”, nr 17 (1955), s. 7.

Głównym celem tak pojętej twórczości recenzenckiej, orientującej się na masowego odbiorcę, było kształtowanie opinii widzów. Trzeba powiedzieć, że w dziele „wychowania” widza przodował „Film”. W latach 1950-1953 ukazuje się tu mnóstwo publikacji w typie wyżej wymienionych, a także korespondencji zza granicy, wywiadów, reportaży itp. materiałów wulgarnie tendencyjnych, żenujących w doborze niewybrednych i najczęściej gołosłownych argumentów przeciw filmowi „Będącemu wytworem kosmopolitycznej, tchnącej formalizmem sztuki zachodniej”, przeciw publiczności, godnej reżyserów, bo „gloryfikującej wyfraczonych zbrodniarzy i grabne kokoty” w filmie V. Charlesa „Gilda” itp.⁸

A jakie idee miał przekazywać krytyk filmowy w okresie socjalizmu? Pisano o tym np. po posiedzeniu Rady Kultury i Sztuki, które odbyło się 10 i 11 kwietnia 1953 roku, cytując ówczesnego ministra Włodzimierza Sokorskiego oraz tekst opublikowanej przez Radę rezolucji, która miała obowiązywać również krytykę filmową:

Należy dołożyć wszelkich starań, aby na drodze pogłębionej ideologicznie analizy bieżącej twórczości i działalności krytycznej wzmocnić walkę o wysoki poziom ideologiczny i artystyczny polskiej sztuki, jednocześnie zaostrzając czujność wobec niebezpieczeństwa schodzenia z drogi realizmu socjalistycznego i reaktywowania się szkodliwych antyrealistycznych metod twórczości i oceny. [...] Rada Kultury i Sztuki wzywa szeroki ogół polskich krytyków i naukowców do ubojowienia i upartyjnienia kryteriów oceny, do śmielszego i aktywniejszego ujawniania braków i niedociągnięć, do śmielszego i aktywniejszego mówienia o wielkiej prawdzie naszych czasów i naszej walki, do śmielszego i aktywniejszego pomagania naszym twórcom i działaczom kultury w kształtowaniu nowego oblicza polskiej narodowej kultury epoki socjalizmu.⁹

Należy tutaj dodać, że z czasem wspomniana przeze mnie chóralność krytyków zaczęła nieco ewoluować. Twórcy wypowiedzi krytycznych poznając reguły gry politycznej mogli sobie pozwolić na nieco większą, może nie swobodę, ale rzetelność. Bardzo trafnie wydaje się opisywać sytuację Jakub Zajdel w książce *Pokolenie PRL na ekranie w kontekście dokumentów prasowych z epoki*¹⁰, nawiązując do tekstu Zofii Woźnickiej. Wskazywała ona, że krytyk przy zachowaniu zasad narzucanych przez władzę miał możliwość w swoich wypowiedziach również wychodzenia poza nie:

Możemy chyba w dwudziestowiecznej krytyce zauważyć dokonujące się istotne przemiany. Wzorzec krytyka-eksperta wydającego wyroki na podstawie niewzruszonych prawideł sztuki –

⁸ Barbara Mruklik, *Główne problemy polskiej krytyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 13 (1963), s. 81-82.

⁹ J.G., *O bojową krytykę filmową*, „Film”, nr 17 (1953), s. 3.

¹⁰ Por. Jakub Zajdel, *Pokolenie PRL na ekranie w kontekście dokumentów prasowych z epoki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, s. 14.

odziedziczony po bardziej stabilnych i autorytarnych modelach kultury staje się powoli anachronizmem, mitem niekorzystnym w gruncie rzeczy dla samej krytyki. Pojedynczego krytyka zastępuje dziś zwykle giełda krytyczna, której funkcją jest rozwinięcie (w konfrontacji różnych stanowisk, systemów wartości i punktów widzenia) szerokiej gamy możliwych znaczeń, jakich dostarcza tekst dzieła w świetle aktualnie funkcjonujących systemów oczekiwań artystycznych.¹¹

Wydaje się, że w kontekście krytyka-edukatora rozumianego jako „pachołka władzy” ważne jest także skonfrontowanie tej tezy z tendencjami zachodnimi. Czy rzeczywiście tylko kraje socjalistyczne musiały mierzyć się z propagandą tak tekstów kultury, jak i ich opracowań krytycznych? Antonina Kłoskowska w książce *Kultura masowa*¹² wysuwa ciekawe argumenty przeczące podobnie nieskomplikowanemu podejściu. W przeciwieństwie do takich teoretyków, jak Clement Greenberg, Dwight Macdonald, David L. Sills czy Erich Fromm, którzy uważali, że „podstawowa różnica pomiędzy kulturą masową krajów kapitalistycznych a socjalistycznych polega na wyłącznym podporządkowaniu pierwszej zasadzie rozrywki, zaś drugiej propagandowo-dydaktycznego oddziaływania”¹³, Kłoskowska zauważyła, iż kultura rozrywkowa na Zachodzie nie jest wcale wolna od wpływów politycznych. Samo intensywne wykorzystywanie i propagowanie np. historii kryminalnych, filmów Disneya czy melodii jazzowych jest wszak propagandą kapitalizmu. Wydaje się, że różnicą między „propagandową” kulturą masową Zachodu i Wschodu są akcenty. Jedna i druga służyć miała pewnemu wzmacnianiu postaw, jednak podczas gdy pierwsza stawiała na naukę poprzez rozrywkę (sama ta rozrywkowość jest przecież też w kapitalizmie niejako wdrukowana), to druga skupiała się na bardziej oświatowo-wychowawczych tonach. Jak zauważa jednak Kłoskowska:

(...) Nie oznacza to jednak, że polityka kulturalna [socjalistyczna – dopisek A.G.] i jej realizacja wyklucza z zakresu masowej kultury formy rozrywki, które nie byłyby ukrytą postacią ideologicznego oddziaływania lub nauki, ale samą rozrywką w czystej autonomicznej postaci.

Nie ma zatem absolutnego przeciwstawiania formalnego pomiędzy obu odmianami masowej kultury. Istnieje natomiast absolutne przeciwstawienie charakteru propagowanej tu i tam ideologii. Istnieje także różnica proporcji informacyjnych, propagandowych i oświatowych treści, które znaczenia nie należy lekceważyć. W jednej i w drugiej odmianie masowej kultury

¹¹ Zofia Woźnicka, *Krytyka współtworzy sens dzieła* [w:] *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*, s. 19.

¹² Muszę tutaj dodać, że badaczka definiuje kulturę masową w kontekście ilościowym, a nie jakościowym.

¹³ Antonina Kłoskowska, *Kultura masowa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 401.

można jednak wskazać porównywalne elementy pełniące analogiczne funkcje; można też wskazać elementy wspólne, krążące w procesie dyfuzji charakterystycznej dla rozwoju kultury masowej na całym świecie”.¹⁴

Wspomniałam na początku, że krytyk-edukator jako nauczyciel desygnowany przez władzę, by krzewić jej przekonania, jest dzisiaj obecny w zdecydowanie mniejszym stopniu. Nie oznacza to jednak, że zupełnie zniknął. Polska to kraj silnie podzielony politycznie, a tworzenie tekstów kultury na lokalne tematy bieżące często spotyka się z komentarzami ze strony władzy. Wydaje się, że tendencję do kontrolowania narracji w mediach (a przynajmniej widać podejmowanie takiej próby) ma przede wszystkim obóz prawicowy, czego bardzo głośnym przykładem jest sytuacja z 2023 roku związana z filmem *Zielona granica* Agnieszki Holland.

Zielona granica opowiada o sytuacji uchodźców na polsko-białoruskiej granicy. Według oficjalnej narracji rządowej od czerwca 2021 roku prowadzone są na niej działania o charakterze wojny hybrydowej¹⁵ – rząd Białorusi ma wspierać nielegalną migrację ludności do Polski w celu destabilizacji sytuacji politycznej („Organizowane przez reżim Białorusi transporty ludzi z tych obszarów nieustannie napływają do Mińska, skąd przewożone są na granicę Polski i Unii Europejskiej”¹⁶). Takie postrzeganie sytuacji doprowadziło do dehumanizacji samych ludzi, migrantów, którzy nie mogą ani przekroczyć granicy z Polską, ani wrócić do Białorusi (trwają niejako w przestrzeni liminalnej, przy samej granicy), więc całymi rodzinami ukrywają się w granicznych lasach. Ten impas polityczny i kryzys humanitarny przedstawiła właśnie w swoim filmie Agnieszka Holland.

W okresie wzmożonych napięć na arenie międzynarodowej (wojna Rosji z Ukrainą, zamieszki w wielu stolicach europejskich) ówczesny rząd Polski reprezentowany przez Zjednoczoną Prawicę podjął decyzję o przedstawianiu sytuacji na granicy jako realnego zagrożenia, podobnie jak uwikłanych w sytuację migrantów. Aktywnie prowadził wręcz akcje promocyjne działań polskich żołnierzy na granicy (choćby poprzez akcję o nazwie #MuremZaPolskimMundurem¹⁷). Nie podjął działań, które miałyby zażegnać coraz wyraźniejszy na granicy kryzys humanitarny. W pomoc zaangażowały się za to osoby prywatne (zwłaszcza okoliczni mieszkańcy), liczne organizacje pozarządowe czy Grupa

¹⁴ Tamże, s. 402.

¹⁵ *Granica polsko-białoruska*, <https://www.gov.pl/web/granica/granica-polsko-bialoruska2>, [dostęp: 10.02.2024].

¹⁶ Tamże.

¹⁷ *Jesteśmy z Wami – wyślij kartkę mundurowym na granicy*, <https://media.poczta-polska.pl/pr/706802/jestesmy-z-wami-wyslij-kartke-mundurowym-na-granicy>, [dostęp: 10.01.2024].

Granica. Postawę rządu Zjednoczonej Prawicy wobec migrantów dobrze obrazują też pytania referendalne zadane obywatelom podczas referendum w 2023 roku (które nie bez przyczyny odbyło się w tym samym terminie, co wybory parlamentarne) – „Czy popierasz likwidację bariery na granicy Rzeczypospolitej Polskiej z Republiką Białorusi?”¹⁸ oraz „Czy popierasz przyjęcie tysięcy nielegalnych imigrantów z Bliskiego Wschodu i Afryki, zgodnie z przymusowym mechanizmem relokacji narzucanym przez biurokrację europejską?”¹⁹.

W powyższym kontekście – budowania aury zagrożenia wokół migrantów i ignorowania aspektu czysto ludzkiego – władza dokonała oficjalnej krytyki filmu *Zielona granica*. Jako pierwszy (3 września 2023 roku, a więc na długo przed premierą filmu w Polsce, która odbyła się 22 września²⁰) zabrał głos minister sprawiedliwości i prokurator generalny Zbigniew Ziobro: „W III Rzeszy Niemcy produkowali propagandowe filmy pokazujące Polaków jako bandytów i morderców. Dziś mają od tego Agnieszkę Holland...”²¹. Prawnik reżyserki w efekcie tych słów wystąpił o zabezpieczenie roszczeń i o ochronę dóbr osobistych Holland, do czego sąd się przychylił. Wyrok minister skomentował na konferencji prasowej w Zakliczynie następująco:

Zdaniem sądu pani Agnieszka Holland może porównywać polskich żołnierzy i funkcjonariuszy Straży Granicznej do „bandytów”, „sadyistów” i „niemieckich nazistów” (...) Natomiast ja nie mogę odpowiedzieć na te słowa, stając w obronie funkcjonariuszy, którzy są tak okropnie przez nią wyzywani i obrażani – powiedział na konferencji prasowej minister sprawiedliwości Zbigniew Ziobro. [...] Moja mama w latach 50., będąc dzieckiem, była wytykana jako dziecko „bandyty” i „nazisty”. Z tego powodu, że propagandyści stalinowscy, tacy jak Henryk Holland – ojciec pani Agnieszki Holland – w swoich mediach pisali o polskich żołnierzach Armii Krajowej, WiN-u jako o „bandytach”, „nazistach” i „faszystach” [...]. To, że pani Holland stosuje dzisiaj kalki swojego ojca w stosunku do polskich funkcjonariuszy Straży Granicznej, polskich żołnierzy, polskiego munduru, demokratycznie wybranej władzy, to nie odbiera prawa do krytyki każdemu obywatelowi żyjącemu w wolnej Polsce. To nie czasy

¹⁸ Pytania referendalne, <https://referendum.gov.pl/referendum2023/pl/pytania>, [dostęp: 10.01.2024].

¹⁹ Tamże.

²⁰ Pierwszy oficjalny, przedpremierowy pokaz miał miejsce 20 września w Warszawie. Zob. Jakub Popielecki, *Uroczysta premiera „Zielonej granicy”. Rozmawiamy z Agnieszką Holland i Mają Ostaszewską*, <https://www.filmweb.pl/news/Premiera+%22Zielonej+granicy%22.+Rozmawiamy+z+Agnieszk%C4%85+Holland+i+Maj%C4%85+Ostaszewsk%C4%85-152165>, [dostęp: 10.01.2024].

²¹ Zbigniew Ziobro, *W III Rzeszy Niemcy produkowali...*, 04.09.2023, Twitter (X), <https://twitter.com/ZiobroPL/status/1698600656368435366>, [dostęp: 10.01.2024].

komunistycznej Polski, to nie czasy stalinowskiej Polski, to nie czasy Henryka Hollanda, który mógł bezkarnie obrażać i opluwać polskich żołnierzy, nazywając ich „bandytami”.²²

Po wypowiedzi ministra w dyskusję zaczęli się angażować inni przedstawiciele władzy oraz jej poplecznicy, w tym najważniejsi politycy w kraju, jak Jarosław Kaczyński (wicepremier) powiedział, że „Pani (Agnieszka) Holland daje wyraz ojkofofobii, zarówno w tym filmie, który ma charakter po prostu haniebnym, obraźliwym, obrzydliwym. Ale to jest także element wyraźnie występujący także w jej wywiadach. [...] Ci, którzy robią takie filmy, którzy je wspierają, które przyjmują je dobrze, są w gruncie rzeczy armią Putina – trzeba to sobie jasno powiedzieć”²³; czy Andrzej Duda (prezydent), który wypowiedział się na temat filmu podczas programu „Gość Wiadomości” na antenie TVP Info 20 września 2023 roku: „Nie dziwię się, że funkcjonariusze Straży Granicznej, którzy zapoznali się z tym filmem, użyli tego hasła »Tylko świny siedzą w kinie«”, znanego nam z czasów okupacji hitlerowskiej, kiedy w naszych kinach pokazywano propagandowe filmy hitlerowskie”²⁴.

Doszło nawet do tego, że Ministerstwo Spraw Wewnętrznych i Administracji zapowiedziało prezentowanie przed filmem specjalnego spotu²⁵, co wiceminister Błażej Poboży skomentował następująco:

Wczoraj miała miejsce premiera filmu Agnieszki Holland pod tytułem *Zielona granica*. Długo szukałem odpowiedniego słowa, które mogłoby opisać ten obraz. Myślę, że najlepszym słowem, które pozwala opisać ten film to obrzydliwy paszkwil. [...] Ten film pokazuje w sposób skrajnie niesprawiedliwy, nieuprawniony, krzywdzący funkcjonariuszy Straży Granicznej, całą profesjonalną formację, jaką jest Straż Graniczna, żołnierzy, wszystkich, którzy bronią z narażeniem własnego zdrowia i życia polskiej granicy, którzy dbają o bezpieczeństwo Polek i Polaków, bezpieczeństwo naszego państwa. [...] Ponieważ ten film zawiera tak wiele nieprawd, przeinaczeń, pokazuje fałszywy, nieprawdziwy, niesprawiedliwy obraz wymienionych przeze mnie funkcjonariuszy, formacji, Polaków, polskiego państwa, instytucji polskiego państwa zdecydowaliśmy jako kierownictwo Ministerstwa Spraw Wewnętrznych i Administracji, że w kinach studyjnych w całej Polsce ten obrzydliwy

²² Zbigniew Ziobro, *Konferencja prasowa w Zakliczynie*, 26.09.2023, Twitter (X), <https://twitter.com/i/broadcasts/1lDxLPvpvZmxm>, [dostęp: 10.01.2024].

²³ Jarosław Kaczyński *pozwany za słowa o filmie „Zielona Granica”*. *Decyzja sądu*, „Rzeczpospolita”, 27.09.2023, <https://www.rp.pl/wybory/art39176931-jaroslaw-kaczynski-pozwany-za-slowa-o-filmie-zielona-granica-decyzja-sadu>, [dostęp: 10.01.2024].

²⁴ *Prezydent Andrzej Duda pozwany za słowa o filmie „Zielona granica”*, „Rzeczpospolita”, 27.10.2023, <https://www.rp.pl/dobra-osobiste/art39331861-prezydent-andrzej-duda-pozwany-za-slowa-o-filmie-zielona-granica>, [dostęp: 10.01.2024].

²⁵ *Briefing wiceministra Błażeja Pobożego*, Facebook, 21.09.2023, <https://www.facebook.com/MSWiARP/videos/208922538866702>, [dostęp: 10.01.2024].

paszkwil będzie poprzedzony specjalnie przygotowanym spotem, który o tych elementach, których zabrakło w tym filmie, pokazuje.²⁶

Warto tutaj jeszcze dodać, że wielu wypowiadających się na temat filmu przedstawicieli władzy w sposób otwarty mówiło, że nie miało go jeszcze okazji zobaczyć (niektórzy deklarowali zresztą, że i tak nie zamierzają). Gdy zaczynała się medialna dyskusja na jego temat nie było to przecież zresztą możliwe (dla przypomnienia: minister Ziobro skomentował produkcję po raz pierwszy 3 września, pierwszy pokaz w Polsce miał miejsce 20 września, a premiera kinowa dla widzów 22 września). Dla porządku należy dodać, że ci, którzy stawali w obronie filmu *Holland*, znajdowali się w tej samej sytuacji – w większości również nie mieli okazji go zobaczyć. *Zielona granica* przestała funkcjonować jako film, a zaczęła – jako symbol pewnych przekonań. Pisanie o nim wyłącznie jako o tekście kultury, bez ustawiania się wobec prezentowanej weń postawy, stało się niemożliwe. Powstające na jego temat teksty – w dyskusję w pewnym momencie zaangażowały się oczywiście portale i czasopisma (filmowe oraz po prostu z działami filmowymi lub kulturalnymi), a więc i krytycy oraz recenzenci – stawały się bezpośrednio polityczno-ideowymi oświadczeniami autorów. To nie tak, że wcześniej nie wiadomo było, kto jakie wyznaje poglądy, wszak miejsca publikacji (gazety, portale etc.) zwykle dość jawnie określają profil myślowy swój i swoich autorów, niemniej rzadko piszący stają przed takim „przymusem” zabrania głosu.

Teksty na temat filmu *Holland* z jednej strony starały się uczyć widza (naród?) – niekoniecznie w sposób bezpośredni, ale często poprzez tworzenie podmiotu zbiorowego określającego, jacy „my” jesteśmy lub być powinniśmy – empatii i moralności (stawiając go przy tym w szerszym kontekście kryzysu migracyjnego na świecie w ogóle). Przykładem tutaj mogą być wyimki z tekstu Jakuba Popieleckiego opublikowanego na portalu Filmweb:

Zielona granica próbuje zawczasu powstrzymać kolejny pochód chochołów, skruszyć jeszcze jeden niezdrowy mit, byśmy nie musieli w przyszłości egzorcyzmować nowych upiórów. Byśmy potrafili spojrzeć w lustro – i sobie w oczy²⁷

Janusza Wróblewskiego dostępnego na wirtualnych łamach „Polityki”:

²⁶ „*Zielona granica*” Agnieszki Holland. Decyzja MSWiA – przed filmem specjalny spot, „Rzeczpospolita”, 21.09.2023, <https://www.rp.pl/polityka/art39144681-zielona-granica-agnieszki-holland-decyzja-mswia-przed-filmem-specjalny-spot>, [dostęp: 10.01.2024].

²⁷ Jakub Popielecki, *Czarne i białe*, „Filmweb.pl”, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Zielona+granica-24793>, [dostęp: 10.01.2024].

To gorzki obraz, który tak długo będzie uwierał, dopóki czegoś dobrego w tej sprawie nie zrobimy. Dopóki szczerze nie porozmawiamy.²⁸

Albo Adriany Prodeus, który można przeczytać na stronie Vogue.pl:

Z kina wychodziliśmy w ciszy, zapłakani. Myśleliśmy: „Wiemy, że to się działo i dzieje, a wciąż czujemy tylko niemoc”. Mówię nie tylko o Polakach, ale o Europejczykach. Film skierowany jest do nas wszystkich, którzy mamy prawo pobytu na tym kontynencie, którzy wierzymy w Deklarację praw człowieka. Wierzymy w nią nadal, choć widzieliśmy, jak jest łamana od początku kryzysu migracyjnego w 2015 roku, ale wtedy to było daleko, nie dało się odczuć tego na każdym kroku.²⁹

Z drugiej strony z kolei zarzucano Holland brak poszanowania polskiego munduru i decyzji władzy (choć głównie koncentrowano się na krytyce „antypolskiej postawy Holland”). Tutaj przykładami mogą być: tekst Macieja Pieczyńskiego dla „Do Rzeczy”:

Zielona granica nie jest żadną uniwersalną opowieścią o „człowieku w drodze, który znalazł się w matni” (jak to określił Tomasz Raczek), tylko przyziemną, tandetną, prymitywną publicystyką. Nie jest filmem prołukaszenkowskim czy proputinowskim, nie jest nawet filmem prounijnym czy proeuropejskim (o zarzutach wobec migracyjnej polityki UE wspominałem). Jest natomiast polityczną agitką antypisowską i szerzej – antyprawicową, w pewnym sensie antypolską. Proplatformerską do pewnego stopnia.³⁰

Albo Michała Chudolińskiego ze strony paradoks.net.pl:

„(...) przekaz filmu dotyczący służb mundurowych jest następujący: niewiele się zmieniło od czasu drugiej wojny światowej. Polska ofiara z czasów drugiej wojny światowej przerodziła się w kata.³¹

Zielona granica jako film sam w sobie zeszła na dalszy plan, a stała się materiałem edukacyjnym, pretekstem do dyskusji o „właściwych wartościach”, narzędziem w toczącej się kampanii wyborczej, czy wreszcie zjawiskiem społecznym, gdy na skutek gorącej debaty

²⁸ Janusz Wróblewski, *Szara granica*, „Polityka”, 19.09.2023, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/2227556,1,recenzja-filmu-zielona-granica-rez-agnieszka-holland.read>, [dostęp: 10.01.2024].

²⁹ Adriana Prodeus, *Z premiery „Zielonej granicy” Agnieszki Holland w Wenecji wychodziliśmy w ciszy, zapłakani*, „Vogue”, 07.09.2023, <https://www.vogue.pl/a/recenzja-filmu-zielona-granica-agnieszki-holland>, [dostęp: 10.01.2024].

³⁰ Maciej Pieczyński, *Zielona granica propagandy*, „Do Rzeczy”, 28.09.2023, <https://dorzeczy.pl/opinie/486645/pieczynski-zielona-granica-propagandy.html>, [dostęp: 10.01.2024].

³¹ Michał Chudoliński, *„Zielona granica” – recenzja*, „Paradoks.net.pl”, 27.09.2023, <https://paradoks.net.pl/read/45723-zielona-granica-recenzja>, [dostęp: 10.01.2024].

pobiła rekordy frekwencji³². Nastroje zmusiły krytyków do zabrania głosu nie tylko w sprawie tekstu kultury, co do wypowiedzenia głośno swych politycznych przekonań i edukowania społeczeństwa w formie i poprzez tę polityczną deklarację. Nie był to oczywiście pierwszy raz w historii Polski po 1989 roku, kiedy film uaktywnił dyskusję, w którą wmieszała się również polityka. Podobny „problem” pojawił się chociażby po premierze *Idy* z 2013 w reżyserii Pawła Pawlikowskiego, kiedy też posądzano twórcę o antypolskość (w tej sprawie została złożona nawet interpelacja do Ministra Kultury³³). Różnica dotyczyła jednak kwestii aktualności problemu. *Zielona granica* była bowiem głosem w dopiero toczącej się dyskusji. Z tego powodu niektórzy porównywali jej casus i postawę środowisk politycznych i krytycznych wobec niej do sytuacji *Człowieka z żelaza*³⁴, co stanowiło przyczynek do tego, by wspomnieć opisaną sytuację w tym miejscu niniejszej dysertacji.

5.2. Krytyk-edukator jako nauczyciel języka filmowego

Dużo bardziej uniwersalnym niż propagowanie idei aktualnej władzy, wzorem edukacyjnej misji krytyka jest uczenie widza odbioru dzieła filmowego. Jako patron tego typu podejścia do głowy przychodzi natychmiast Jerzy Płazewski – z jednej strony krytyk filmowy, z drugiej zaś autor książki „Język filmu”, której powstanie umotywował następująco:

Nauczyć widza bawić się w film! Idea napisania tej książki zrodziła się w trakcie pewnej dyskusji w jednym z klubów filmowych. Dyskutowano nad *Obywatelem Kanem* Orsona Wellesa. Było to niewątpliwie grono osób, które chciało nauczyć się bawić, które tęskniło do tego, już świadome, że suma przyjemności potraja się, jeśli odbierać film w całej jego pełni. Gdy jednak wyczerpały się trafne uwagi na temat społecznego sensu dzieła, obserwacje o stosunku filmu do rzeczywistości i uwagi na temat nieprawdopodobieństwa psychologicznego niektórych sytuacji, dyskusja nie zdołała wyjść poza ten sakramentalny krąg. Wszyscy czuli, że

³² Podczas pierwszego weekendu wyświetlania w kinach „Zieloną granicę” zobaczyło aż 137 435 widzów. Było to najlepsze otwarcie dla polskiego filmu w 2023 w tamtym momencie. Zob. Marcin Pietrzyk, „*Zielona granica*” z najlepszym otwarciem polskiego filmu w tym roku, „Filmweb.pl”, 25.09.2023, <https://www.filmweb.pl/news/%22Zielona+granica%22+z+najlepszym+otwarciem+polskiego+filmu+w+tym+roku-152209>, [dostęp: 10.01.2024].

³³ Zob. Interpelacja nr 31216 do ministra kultury i dziedzictwa narodowego w sprawie antypolskiej wymowy filmu Pawła Pawlikowskiego „*Ida*”, <http://orka2.sejm.gov.pl/INT7.nsf/main/585ADDEE>, [dostęp: 10.01.2024].

³⁴ Sytuację z *Zieloną granicą* do tej *Człowieka z żelaza* porównali m.in. Jakub Popielecki z portalu Filmweb (Zob. Jakub Popielecki, *Czarne...*), czy Agata Żelazowska z „Gazety Wyborczej” (Zob. Agata Żelazowska, *W tym filmie naprawdę są dobrzy Polacy. 5 powodów, dla których warto zobaczyć „Zieloną granicę”*, „Wyborcza.pl”, 22.09.2023, <https://wyborcza.pl/7,101707,30212644,przyjda-dobrzy-polacy-5-powodow-dla-ktorych-warto-zobaczyc.html>, [dostęp: 10.01.2024].).

właśnie w urzekającym języku filmu tkwią jego wielkie wartości, które instynktownie odebrali. Ale nikt nie potrafił uświadomić obecnym, na czym by one polegać miały i jak je rozpoznać w innych dobrych filmach. Widownia przypominała salę szkoły tańca pełną par gotowych do najbardziej skocznych płaśców, które nie spotkały swego mistrza. Spróbowałszy nieśmiało kilku niezdarnych piruetów, pary z zażenowaniem usiadły pod ścianami w smutnym oczekiwaniu.³⁵

Płażewski zakładał, że „publiczność kinowa powinna być genialna”³⁶ oraz, że „w Złoty Wiek wprowadzi kinematografię nie tyle genialny twórca, ile wyrobiona, wymagająca publiczność”³⁷. Kładąc na barki odbiorców odpowiedzialność za poziom propozycji filmowych, położył go też na barki innych – między innymi krytyków – którzy mieliby tę niewyedukowaną publiczność oświecić i tym samym otworzyć nowe możliwości nie tylko przed nią, ale i przed kinematografią w ogóle.

Według niektórych edukowanie widza to nawet współcześnie jedno z najważniejszych zadań krytyka (Grażyna Torbicka mówiła np. podczas Festiwalu Transatlantyk w 2017 roku, że „najważniejszym zadaniem rzetelnej krytyki jest edukacja widza. (...) recenzje mają pomóc widzom w krytycznym spojrzeniu na film”³⁸). Krytyk ma uczyć widza patrzenia na filmy, nie tylko po to, by rozumiał dany obraz doraźnie (co zawierało się w opisie krytyka jako pośrednika w relacji z widzem), ale by przy kolejnych seansach sam mógł dostrzec więcej („Krytyka filmowa daje widzowi nie tylko subiektywny osąd filmu, lecz także stara się wykształcić w nim zdolność do samodzielnego artystycznego sądu”³⁹). Warto przy tym zaznaczyć, że widz często intuicyjnie dochodzi do właściwych wniosków, podskórnie czuje „odpowiednie” emocje, jednak nie wie, jakie jest ich źródło, a także często po prostu nie potrafi ich nazwać.

Obowiązkiem krytyka filmowego jest nie tylko kwalifikacja filmu według rodzaju i wartości, ale również wychowanie świadomego widza, który powinien opierać się w ocenie filmu na pewnych ustalonych kryteriach. Widz często wie, dlaczego film jest dobry, ale bywa i tak, że nie widzi braków po prostu dlatego, że nie są one dla niego brakami.⁴⁰

³⁵ Jerzy Płażewski, *Język filmu*, s. 9.

³⁶ Tamże, s. 8.

³⁷ Tamże.

³⁸ Justyna Muszyńska-Szkodzik, *Transatlantyk: co z krytyką?*, „E-kalejdoskop.pl”, <https://www.e-kalejdoskop.pl/film-a213/transatlantyk-co-z-krytyka-r5434>, [dostęp: 10.01.2024].

³⁹ Hubert Drapella, *Reżyseria...*, s. 98.

⁴⁰ Stefania Majewska-Heymanowa, *Dobry film – oczyma widza i recenzenta*, „Film”, nr 24 (1953), s. 15.

Autorka powyższego cytatu zwraca uwagę nie tylko na konieczność edukowania i wychowywania widza, ale także na konieczność stworzenia stałych kryteriów ocen wystawianych przez krytyków. Wskazuje także na różnice pomiędzy oceną krytyków a widzów, która to powinna – w domyśle – zniknąć na drodze prowadzonych działań edukacyjnych. Ta unifikacja sądów jest rzecz jasna konsekwencją czasów, w których powyższy tekst powstał (lata 50.). Zgodnie z myślą socjalistyczną bowiem tylko jasne kryteria oceny mogą stworzyć idealną sytuację do nauki widza. Bez kryteriów, w starciu z różnorodnością krytycznych sądów, może on czuć się zagubiony („(...) naszej krytyce brak istotnie jakichś ustalonych kryteriów w ocenie poszczególnych filmów. Stąd sprzeczne nieraz zupełnie opinie o tym samym filmie w różnych pismach, co dezorientuje widza”⁴¹).

Wraz z upływem czasu i zmianą ustroju, jakkolwiek wciąż bardzo często postuluje się edukacyjną misję krytyka, odeszło się już od wrzucania go w jakieś uniwersalne ramy.

Od krytyka wymagam pewnego zacięcia pedagogicznego: przede wszystkim musi on rozszerzać wiedzę odbiorcy, wzbogacać ją o nowe elementy, które pomogą widzowi w późniejszych, być może już samotnych, podróżach po mikrokosmosie filmu. To właśnie edukowanie (zaznaczmy raz jeszcze: dalekie od autorytaryzmu i wiary w obiektywne rozwiązania poruszanych przez kino problemów) winno być esencją i konstytutywnym elementem tego, co dziś określa się mianem recenzji filmowej.⁴²

Oprócz głosów o dość enigmatycznym poszerzaniu wiedzy, która miałaby wzbogacić filmowe doświadczenia widzów, padają również bardzo konkretne propozycje edukacyjne. Najpopularniejsza dotyczy bowiem nauczania filmowej terminologii i języka. Postulaty, by krytyk nauczył widza języka filmowego pojawiały się już w czasach, gdy sam ten język był bardzo ubogi. W 1937 roku pisano np. tak: „Krytyk ma jeszcze za zadanie nauczyć patrzeć czytelnika – widza kinowego, zaznajamiając go w sposób popularny z techniką filmu”.⁴³

Wydaje się, że współcześnie aspekt edukacji z zakresu terminologii filmowej w dużej mierze przejęli filmoznawcy. To od nich i od ich wypowiedzi oczekuje się stosowania, wprowadzania i tłumaczenia specjalistycznych pojęć, z kolei krytykom często wręcz wytyka się nadużywanie języka naukowego, który utrudnia zrozumienie tekstu szerokiemu audytorium niespecjalistów (więcej o zmianie języka w wypowiedziach krytycznych piszę w rozdziale siódmym).

⁴¹ Danuta Piwońska, *O obiektywnym kryterium oceny filmów*, „Film”, nr 28 (1953), s. 11.

⁴² Bolesław Raciński, *Krytyka krytyka*, „artPAPIER”, nr 21 (2010) <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=117&artykul=2643> [dostęp: 14.05.2022].

⁴³ Wanda Kalinowska, *Rola krytyka...*, s. 1.

Rodzi się oczywiście pytanie – po co? Po co krytyk ma pełnić funkcję edukatora? Czy to jedna z tych niekończących się misji dla celu samego w sobie? Otóż nie. Odpowiedział już na to zresztą przywołany wcześniej Płażewski. Wyedukowany widz, kompetentny widz, to widz otwarty na nowości, gotowy stawiać sobie wyzwania intelektualne. W tym sensie na krytyka poprzez edukację widza spada odpowiedzialność za kondycję i rozwój kinematografii w ogóle. Krytyk ma bowiem przygotować odbiorcę do wejścia na wyższy poziom, ma zachęcić go do buntowania się (nawet jeżeli tylko poprzez niekupowanie biletów na wybrane seanse) przeciwko produkcjom słabym lub miernym. Pisano o tym nawet w latach 50.:

Trzeba pokazać widzowi na przykładzie, na czym polegają rozbieżności sądu między nim a recenzentem, który nie dlatego wytyka, że jest nudnym zrzędą i szuka dziury w całym, ale dlatego, żeby widzowie sami nauczyli się je wykrywać, a tym samym wpływali na podnoszenie produkcji filmowej na coraz wyższy poziom.⁴⁴

W moim przekonaniu w dzisiejszych czasach do wspomnianego przeze mnie „wejścia na wyższy poziom” można edukować jedynie tych, którzy realnie podobnego wtajemniczenia poszukują. Współczesne kino jest różnorodne, a repertuary wypełnia zarówno niszowe kino artystyczne, jak i blockbustery. Jednych i drugich propozycji pojawia się więcej, niż człowiek jest w stanie przyswoić. Niewymagający widz, widz poszukujący w kinie jedynie bezrefleksyjnej zabawy, nie ma potrzeby, ani nie czuje przymusu (np. w postaci repertuarowych niedostatków ilościowych), by cokolwiek w swoim filmowym doświadczeniu zmieniać i nie ma możliwości mu tej zmiany narzucić. Edukacyjny walor krytyki filmowej jest więc zarezerwowany wyłącznie dla tych, którzy sami go poszukują.

⁴⁴ Stefania Majewska-Heymanowa, *Dobry film...*, s. 15.

Rozdział 6

Krytyk-erudyta

Świat z dnia na dzień, z roku na rok, z dekady na dekadę staje się miejscem coraz bardziej złożonym, a o tym coraz bardziej złożonym świecie opowiadają coraz bardziej złożone filmy. Produkcje kinowe zaskakują nowatorskimi rozwiązaniami technicznymi, sposobami prowadzenia narracji czy nawiązaniami – do własnej przeszłości, innych sztuk, czy innych dziedzin życia w ogóle. W tej coraz bardziej skomplikowanej kinematografii niezbędny jest przewodnik, lecz żeby mógł on pełnić swoją funkcję, sam musi umieć się w tym świecie odnaleźć. Wszak „krytyka filmowa zawsze była wszystkożerna. W jej polu widzenia zjawiają się różnorodne aspekty kultury. Do ich oglądu potrzebna jest zarówno wiedza (nieuchronnie cząstkowa), jak i przenikliwość”. Już w latach 50. Aleksander Jackiewicz pisał:

Krytyczna działalność filmowa, jak żadna inna, ma to do siebie, że cały czas wymaga od krytyka obcowania z innymi sztukami: z literaturą, dramatem, operą, baletem, muzyką, malarstwem, literaturą. Nie ma dziedziny artystycznej, która by się w filmie nie odzywała. Krytyczna praca zmusza do pozostawania w stałym kontakcie z bieżącą produkcją innych sztuk w Polsce i za granicą, praca ta wreszcie pozwala wybiegać daleko myślą poza własny kraj i sprawy najbliższe.¹

Albo Zbigniew Gawrak:

W krytyce filmowej powstaje problem tego, co można by nazwać „krytyką pełną”, krytyką łączącą co najmniej formę z treścią. Taka krytyka filmowa jest oczywiście zadaniem niezwykle trudnym. Wymaga i siły filozoficznego uogólnienia, i erudycji socjologicznej, i wrażliwości estetycznej. Ale tylko taka „pełna” krytyka może realnie kształtować sztukę filmową, oddziaływać na twórcę, widza i producenta. (...) W kinematografii chcemy, aby twórca i krytyk występowali już w maskach humanistów, więcej, by byli tymi humanistami.²

Podobne argumenty pojawiają się również w latach 80. ze strony Andrzeja Ochalskiego:

(...) aby pisać o kinie trzeba znać się nie tylko na filmie, interesować się nie tylko filmem. (...) Na domiar, wymaga się od krytyka filmowego wielu jednocześnie umiejętności, niełatwych do

¹ Aleksander Jackiewicz, *Mój romans z X muzą*, „Film”, nr 41-42 (1956), s. 10.

² Zbigniew Gawrak *Po namyśle. Kilka refleksji o naszej krytyce filmowej*, „Film”, nr 15 (1958), s. 7.

opanowania. Oto w przypadku ekranizacji klasycznej powieści, krytyk powinien dobrze znać nie tylko utwór literacki, ale i jego życie w kulturze, bo to przecież ważne dla oceny proponowanej adaptacji. Powinien mieć nadto wiedzę o epoce, która by pozwoliła wyłapać fałszywe w jej obrazie lub stwierdzić tegoż obrazu wiarygodność. Z wiedzy o społeczeństwie musi przyswoić sobie przynajmniej tyle, aby orientować się w stanie wyobrażeń zbiorowych – dziś i wtedy, umieć porównywać sfery idei i faktów społecznych – nie tylko swoje mniemania z zaletami wyobraźni twórców. Nie wypada nawet wspominać, że oczekuje się od niego swobody poruszania się wśród rozmaitych konwencji stylistycznych, a także praktycznej znajomości wielu różnych estetyk. (...)

Krytyk, który dużo wie o filmie, a mało o rzeczywistości, jest co najwyżej Jednookim – mógłby wśród ślepców być królem. Niewątpliwie, wyjaśnienie charakteru i rodzaju związków łączących film z życiem jest jednym z obowiązków krytyka, często zapominanym.³

Pod koniec lat 90. postulaty te wciąż pozostawały żywe, co potwierdza chociażby wypowiedź Karpińskiego:

W tym wszystkim zapomina się zupełnie o innym, głębszym i szlachetniejszym rozumieniu pojęcia krytyki, a mianowicie jako sztuki analizowania i objaśniania zjawisk artystycznych, tropienia ich relacji z życiem ludzi i społeczeństw, śledzenia związków z prądami myślowymi i estetycznymi.⁴

Przed krytykiem-erudytą stoi niezwykle trudne zadanie – gromadzić wiedzę o świecie i wykorzystywać tę wiedzę w praktyce; umieć tę wiedzę zdobywać, wiedzieć, gdzie jej szukać; dostrzegać swoje braki i niedostatki w kontakcie z filmem (mieć świadomość, że w danej produkcji coś się kryje, ale zasłona niewiedzy po prostu nie pozwala łatwo tego dostrzec i docenić); mieć chęć owe braki wypełniać nowymi doświadczeniami i wiedzą. Tylko bowiem ucząc się o świecie w całej jego złożoności, krytyk ma szansę możliwie dokładnie i rzetelnie pochylić się nad filmem.

Krytyka jest interpretacją. Angielskie *interpretation* oznacza przekład z języka na język. To samo robi krytyka: przekłada język obrazu na język słowa, język ciała na język psychologii, język symboliczny na język logiczny, język akcji na język mitu, a ta lista wcale nie jest pełna.⁵

Krytyk, który może nazywać się erudytą, według niektórych głosów, powinien również wiedzieć dużo na temat powstawania samego filmu. Powinien bowiem wiedzieć,

³ Andrzej Ochalski, *Krytyka: „worek z piaskiem” czy „świadomość moralna epoki”?*, „Ekran”, nr 4 (1980), s. 3.

⁴ Maciej Karpiński, *Słowo o metodzie*, „Kino”, nr 6 (1997), s. 8.

⁵ Krzysztof Kłopotowski, *Kinopsychoterapeuta*, s. 61.

jakie środki wyrazu prowadzą do uzyskania danego efektu, jakie zabiegi wspierają osiąganie konkretnych interpretacji.

Warunkiem dobrej krytyki filmowej jest perfekcyjna analiza warsztatowa każdej warstwy filmu. [...] Od krytyka natomiast oczekiwałbym takiej wiedzy filmowej, z której nie wynikałoby lekceważenie dla techniki, lecz przeciwnie, zrozumienie wzajemnych powiązań problemów technicznych i artystycznych – bo taka jest natura filmu.⁶

Wydaje się, że to właśnie współcześnie krytyk-erudyta jest postawą najbardziej pożądaną. Jak pisałam już we wstępie – być może był taki moment w historii świata, kiedy jeden człowiek potrafił nauczyć się wszystkiego, co na temat tego świata wiedziano. Ten czas jednak bezpowrotnie minął. Kultura, sztuka, nauka – wszystkie te dziedziny dzielą się na coraz więcej wewnętrznych podzbiorów, które wbrew wszelkim zasadom rządzącym światem nie okazują się mniejsze, lecz jeszcze bardziej odległe od swoich nadrzędnych kategorii. Krytyk powinien więc wiedzieć coraz więcej, choćby po to, by w odpowiednim momencie dostrzec odpowiedni trop, którym mógłby podążyć i odnaleźć właściwy schemat interpretacyjny. Napisałam wyżej, że to dzisiaj podobna figura krytyczna potrzebna jest szczególnie, ale warto zaznaczyć, że już w latach 60. zwracano uwagę na rosnącą złożoność rzeczywistości i idącą za tym konieczność wzmożonego wysiłku intelektualnego po stronie krytyka. Aleksander Jackiewicz pisał np.:

Dzieło, słowo, struktura artystyczna to pośrednicy w porozumiewaniu się ludzi między sobą. Ale krytyka nigdy do końca nie odczyta dzieła, a autor nigdy do końca nie wie „co miał na myśli”. W dziele skrapla się wielorakie doświadczanie świata przez człowieka. Jakże może je autor jednoznacznie wyrazić? Jak krytyk może je w sposób jednoznaczny rozwinąć? Każdy autor w każdym dziele na nowo atakuje świat i swoją pozycję w świecie. Krytyk, interpretując dzieło, rozszerza pogmatwane doświadczenie ludzkości.⁷

W tym samym tekście stawia również autor bardzo ciekawą i inspirującą wizję przyszłości kina w tym kontekście – wydaje mi się, że w sposób uprawniający do przywołania jego słów w tym miejscu.

A właśnie film mógłby się stać pasjonującym materiałem dla nowoczesnej humanistyki. Oddzielny: złożony z obrazów, muzyki, słów; syntetyczny: wiążący obrazy, dźwięki i słowa; fonograficzny, odciskający na sobie całokształt życia i zarazem kreowany, bo ujmujący to życie w ramy tworzenia; lingwistyczny, semiologiczny, socjologiczny, antropologiczny, a przy

⁶ Grzegorz Kędzierski, *Operator – reżyser obrazu*, „Kino”, nr 8 (1989), s. 4.

⁷ Aleksander Jackiewicz, „Nowa krytyka” i film, „Film”, nr 46 (1966), s. 14.

tym uwzględniający to, co człowiekiem nie jest i cytujący to, czego nie potrafi zacytować żadna inna sztuka: czyli naturę, pozaludzką stronę bytu – film mógłby stać się poligonem dla nowych metod krytycznych, dla tego ostrzału człowieka i świata, jaki zaczyna się w humanistyce, dla tej partyzantki i może przyszłej syntezy, która byłaby – jak nazwano ostatnio antropologię – „jednością w wielości”.⁸

Podobne głosy odnaleźć można również w XXI wieku (choć poniższy przykład na tle wypowiedzi Jackiewicza może wydawać się wyjątkowo minimalistyczny).

Dobry film unika słów, kiedy może. Wprost przeciwnie krytyk, który nie potrafi obejść się bez słowa. Mówi to, co nie zostało powiedziane. Szuka skojarzeń filmu ze światem realnym i osadza go w kulturze oraz w rzeczywistości społecznej swego czasu.⁹

Warto przy tym zaznaczyć, że krytyczna erudycja nie powinna ograniczać się wyłącznie do czegoś, co anachronicznie nazywane jest „sztuką wysoką”. Na równi z klasycznymi dziełami malarskimi powinien krytyk-erudyta interesować się kulturą popularną, na równi noblowską literaturą, co wyprzedającymi się na pniu komiksami. W innym przypadku naraża się na ignorancję.

Wymagam od współczesnych mi autorów, by ci wypełniali filmowe doświadczenie widza „nowymi kontekstami i znaczeniami”, a to z kolei narzuca konieczność wiecznego doksztalcania się nie tylko w dziedzinie kina, ale i niemal każdego aspektu kultury. Film jest tworem z definicji adaptującym wszelką sztukę, nie tylko różniącą się rodzajem medium, ale i jakością oraz grupą docelową. Tak samo krytyk filmowy winien swobodnie poruszać się w labiryncie współczesnej (pop)kultury i gładko odnajdywać w kinowym przekazie poszczególne jej symptomy. Samoograniczenie się tylko do jednego medium oraz zamknięcie na niektóre nurty życia kulturalnego jednoznacznie wiąże się ze spadkiem jakości działalności krytycznej.¹⁰

Krytyk-erudyta to nie tylko człowiek mądry, odcytany i obeznany z szeroko pojętą kulturą. To również osoba, która potrafi dostrzec podstęp, wie, kiedy próbuje się zwieść ją na manowce. Doskonale zna mechanizmy stosowane przez twórców filmowych i dystrybutorów, by wpływać na publiczność.

Głównym zadaniem niezależnego krytyka jest śledzenie współczesności w sposób niemal detektywistyczny. Śledzenie całej dzisiejszej produkcji, ujawnianie tego, co chce się nam w

⁸ Tamże.

⁹ Krzysztof Kłopotowski *Kinopsychoterapeuta*, s. 61.

¹⁰ Bolesław Raciński, *Krytyka krytyka...*

sposób nierzetelny, fałszywy wciskać, co jest manipulacją obliczoną na nasze psychiczne, ludzkie mechanizmy. Dzisiejszy krytyk, niestety, musi być moralistą. Nade wszystko powinien szukać autentycznej wypowiedzi i starać się ją zrozumieć. Rozróżniać, co jest w sposób czysty skierowane do mnie jako do człowieka, a co jest skierowane do mnie jako do zjadacza chrupek w kinie, słowem – przypomnieć sobie kryteria.¹¹

Krytyk-erudyta ma wiele wspólnego z innymi z wymienionych przeze mnie modeli. Tylko osoba o ogromnej wiedzy może przecież zajmować się edukowaniem innych (krytyk-educator); tylko człowiek mający bystre oko oraz umysł jest w stanie wyodrębnić nowe zjawiska w kulturze, zdefiniować je i wreszcie sprawić, by zapisały się w historii (krytyk-narrator historii); wreszcie – jedynie człowiek, który wystarczająco dobrze i w różnych kontekstach poznał słowo, jest w stanie dobrze się tym słowem posługiwać (krytyk-autor).

Krytyk musi nieustannie drążyć w materiale, wypróbowywać różne punkty i kąty widzenia, by dopiero efekt swych działań przelać na papier. Nie może zamknąć swej pracy w prostych prawdach i szablonowych stwierdzeniach, gdyż krzywdzi nie tylko tych bardziej wymagających czytelników, ale i sam film.¹²

Erudycja, czy też aspirowanie do niej, może jednak również znieść krytyka na manowce zwane przeintelektualizowaniem. Dobry krytyk powinien pamiętać o swoich odbiorcach i różnorodności ich kompetencji – skoro bowiem zadaniem krytyka-erudyty jest wysiłek dociekania, poszukiwania, weryfikowania, posiadania szerokiej wiedzy, to jego czytelnik może pod tym względem pozwolić sobie na nieco odpoczynku, czyż nie? Z tego powodu krytyk powinien posługiwać się językiem nie tyle prostym, ile zrozumiałym.

Argumenty o przeintelektualizowaniu, czy może raczej przekombinowaniu, wypowiedzi krytycznych pojawiają się już w latach 50. Powiązane są one rzecz jasna również z postulatami władzy, by sądy wyrażać w sposób otwarty. Bardzo zabawny wydaje się tu chociażby tekst Jana Zagórskiego z 1954 roku, który stanowi zapis (wyimaginowanej jak sądzę) rozmowy krytyka z widzem. W rozmowie tej to widz niejako wciela się w krytyka, cytując wybrane fragmenty jego tekstu, ujawniając jednocześnie, że krytyk chyba sam do końca nie wie, co autor miał na myśli.

Widz: Poczekaj. Film [*Domek z kart* – dopisek A.G.] bowiem nie tylko popularyzuje sztukę, ale – cytuję znowu – „sadzając ją chcąc nie chcąc na wielkiego rumaka – ustokrotnia”. I to

¹¹ Bartosz Żurawiecki, *Krytyk, czyli moralista. Z Andrzejem Szpulakiem, laureatem tegorocznego konkursu im. Krzysztofa Mętraka rozmawia Bartosz Żurawiecki – laureat konkursu ubiegłorocznego*, „Reżyser”, 9/71 (1997), s. 2.

¹² Bolesław Raciński, *Krytyka krytyka...*

właśnie budzi wątpliwości autora, który nie uważa, by sztuka kameralna nadawała się do „ustokrotnienia”, podobnie jak filigranowy rekrucik nie nadaje się do pułku dragonów (porównanie autora).

Krytyk: Przyznaję, że nic nie rozumiem.¹³

O specyfice języka krytyków filmowych i jego ewolucji piszę więcej już w kolejnym rozdziale, dlatego w tym miejscu zwrócę jeszcze tylko uwagę na inną wskazywaną przez niektórych krytyków pułapkę dążenia do niemal omnibusowej wiedzy. W XXI wieku Piotr Czerkawski stawia niejako tezę, że krytyk (w domyśle – erudyta) bardzo chciałby z gromadzonej wiedzy korzystać i niejako naznaczać wybrane dzieła swoją myślą interpretacyjną, co nierzadko prowadzi do sytuacji kuriozalnych:

Krytyk filmowy to zawód podwyższonego ryzyka. Na desperatów decydujących się na uprawianie tej profesji na każdym kroku czyhają rozmaite pułapki – od ekonomicznych po etyczne. Wielu piszącym o kinie nieobce pozostają także inteligenckie neurozy i obsesje, jakich nie powstydziliby się sam bohater "Dnia świra". Jedna z nich – stanowiąca w jakimś sensie ekwiwalent pytania dręczącego Adasia Miauczyńskiego: "To be, k..., or not to be?" – dotyczy stosunku do analizowanego filmu. Krytyk, choć za punkt wyjścia bierze dzieło sztuki stworzone przez kogoś innego, marzy o odcisnięciu na nim własnego stempla interpretacyjnego. W samej ambicji, by przechrzcić kolegów po fachu, a może nawet samego twórcę, i dostrzec w filmie sensy, których nie był świadom nikt wcześniej, nie ma niczego złego. Gorzej, gdy pragnienie to okazuje się na tyle silne, że neutralizuje instynkt samozachowawczy i prowadzi autora na manowce groteskowej nadinterpretacji. Równie szkodliwe bywają sytuacje, w których krytyk, w poszukiwaniu intelektualnych podniet, ostentacyjnie lekceważy filmy czyniące cnotę z dyskrekcji i szlachetnej bezpretensjonalności.¹⁴

W dalszej części tekstu Czerkawski wskazuje przykłady konkretnych filmów i wypowiedzi krytycznych na ich temat, punktując przy tym przesadę krytyków. Postuluje jednocześnie, iż może lepiej będzie, jeżeli czasami „krytyk podda się czasem kontemplacji, zapomni o nadbagażu wiedzy i pozostanie wierny impresyjnemu pierwszemu wrażeniu” – ma być to remedium nie tyle dla jakości i wartości tekstu krytycznego, ile dla neuroz intelektualnych samych krytyków, którzy wierni sobie i swoim przeżyciom lepiej zniosą klęskę w zakresie popisów wiedzą.

¹³ Jan Zagórski, *O jasności sądu*, „Film”, nr 14 (1954), s. 7.

¹⁴ Piotr Czerkawski, *Lęk przed prostotą*, „Filmweb.pl”, 17.04.2017, <https://www.filmweb.pl/fwm/article/L%C4%99k+przed+prostot%C4%85-122708>, [dostęp: 12.05.2022].

Rozdział 7

Krytyk-widz

Wśród powtarzanych podczas kolejnych „kryzysów” krytyki filmowej też jedną z częściej pojawiających się jest stwierdzenie, że „dzisiaj to ta krytyka już nikomu nie jest potrzebna”. Za źródłem tychże sądów ma stać fakt, że współcześnie każdy może być krytykiem, także sam widz, a skoro krytycy istnieli i istnieją dla szeroko pojętego audytorium kinowego, z którego teraz sami krytycy się rekrutują, to czy automatycznie tak rozmyta nazwa działalności nie powinna odejść w zapomnienie? Można spojrzeć na problem w tak smętnych barwach, ale można również wykazać się większym optymizmem i idąc za głosem już z lat 50., zameldować wykonanie zadania. Jak bowiem da się przeczytać w jednym z tekstów tamtego okresu:

Krytyka filmowa przestaje być dzisiaj domeną dostępną jedynie zawodowcom. Krytyka dziś to nie tylko słowo drukowane. To również żywy głos w dyskusjach w zakładach pracy i fabrykach, w świetlicach młodzieżowych, kinach wiejskich itd. Głos prostego widza dociera na szpalty pism, wpływa bezpośrednio na twórczość (...). Pozwala to wierzyć, że dalszy rozwój krytyki będzie poprzez jeszcze ściślejszy związek krytyka i widza. A więc widz – krytykiem oto ostateczny cel.¹

Dziś powyższy cytat można by przemianować na: „Krytyka dziś to nie tylko słowo drukowane. To również żywy głos w Internecie”. To bowiem przede wszystkim w sieci rekrutują się z widzów osoby aspirujące do miana krytyków filmowych. To tam powstają rozwlekłe polemiki pod wypowiedziami „profesjonalistów”, to tam rodzą się i umierają kolejne blogi oraz profile w mediach społecznościowych o tematyce filmowej, to tam rozkwitają nowe formy wypowiedzi krytycznych (wykraczające poza samo słowo pisane), to tam wreszcie – prawdopodobnie – krytyka filmowa może współcześnie znaleźć swój przyczółek, gdy już (ze względu na szereg różnych czynników – od ekonomicznych, przez rozwój technologii, po ekologiczne) ze sklepów zniknie ostatnie czasopismo specjalistyczne.

7.1. Krytyk-widz a Internet

¹ J.G., *Krytyka...*, s. 3.

Pierwsze połączenie internetowe w Polsce uruchomiono 26 września 1990 roku, za jego symboliczny początek przyjmuje się 17 sierpnia 1991 r., kiedy przesłano pierwszy pakiet danych z wykorzystaniem protokołu TCP/IP między Wydziałem Fizyki Uniwersytetu Warszawskiego a Centrum Komputerowym Uniwersytetu w Kopenhadze². Naiwnością byłoby jednak przyjmować tę datę za cezurę rozwoju polskiej sieci oraz początku jej ogromnego wpływu na społeczeństwo i jego funkcjonowanie. Z Internetu w tym okresie korzystały przede wszystkim ośrodki naukowe. Dopiero w 1994 roku pojawiła się strona internetowa rządu, a dostęp do Internetu dla osób prywatnych możliwy stał się w 1995 roku. Nowoczesna technologia zaczęła się dość szybko rozpowszechniać, chociaż spowalniały ją regulacje prawne i wysokie ceny – godzina korzystania z Internetu kosztowała kilka złotych, przy przepustowości łącza na poziomie 56 kb/s, a dodatkowo surfowanie po sieci blokowało linię telefoniczną. Niezależnie od wszystkich ułomności wczesnego Internetu już w połowie 1997 roku w Polsce z Internetu korzystało prawie milion osób³.

Kolejny kamień milowy dla rozwoju Internetu Szybki Dostęp do Internetu wprowadzony przez Telekomunikację Polską S. A. pod koniec 1999 roku. Była to pierwsza oferta stałego łącza w kraju. Transfer wynosił zawrotne 115 kb/s (dla porównania sieć 5g w dzisiejszych smartfonach może obsługiwać połączenia powyżej 1 gb/s, co oznacza różnicę na poziomie ponad 43 tysięcy razy) instalacja kosztowała 900 złotych, a abonament wiązał się z opłatą 160 złotych miesięcznie⁴. Śmiało można więc powiedzieć, że Internet w Polsce jeszcze na początku XXI wieku był medium raczej elitarnym – w 2000 roku z Internetu korzystało 7,3% Polaków, w 2005 38,8%, w 2010 62,3%, w 2015 68%, a w 2020 86,8%⁵.

To banał, ale i tak należy o tym wspomnieć: Internet – zwłaszcza w połączeniu z rewolucją smartfonową, z możliwością noszenia w kieszeni narzędzia umożliwiającego sprawdzanie informacji w dowolnym momencie oraz komunikację z kimś po drugiej stronie globu w kilka sekund – zupełnie zmienił rzeczywistość na świecie. Sprawił, że ludzie zaczęli inaczej odbierać kulturę i inaczej się komunikować. Skrócił dystans pomiędzy nadawcami a odbiorcami, zmieniając w wielu przypadkach monologi w dialogi. Pozwolił na zaangażowanie się w procesy twórcze ludzi o każdym poziomie kompetencji.

² Dariusz Baran, *Internet w Polsce*, [w:] *Polski system medialny 1989 – 2011*, red. Katarzyna Pokorna-Ignatowicz, Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków 2013, s. 76.

³ Tamże.

⁴ *SDI – wrota do Internetu*, „Pcworld.pl”, <https://www.pcworld.pl/news/SDI-wrota-do-Internetu,276525.html>, [dostęp: 10.04.2022].

⁵ *Individuals using the Internet (% of population) – Poland, European Union*, <https://data.worldbank.org/indicator/IT.NET.USER.ZS?locations=PL-EU>, [dostęp: 10.04.2022].

Zrewolucjonizował podejście do autorytetów. Wszystko to w sposób niewyobrażalny wpłynęło na dyskurs światowy niemal w każdej materii i można byłoby o tym napisać nie jedną, ale pewnie i kilka dysertacji w zależności od przyjętych metod badawczych oraz perspektyw. Z perspektywy moich badań, z całego morza możliwości chciałabym jednak wyłonić przede wszystkim trzy aspekty konsekwencji tych przemian w kontekście krytyk-widza – zmianę sposobu udostępniania treści, kulturę uczestnictwa oraz kulturę fanowską.

Krytyk filmowy, kojarzony z wyspecjalizowanym, ekskluzywnym środowiskiem znawców o szerokich horyzontach wydaje się – wedle stereotypowego ujęcia – nie pasować do środowiska internetowego. Dosadnie wybrzmiało to podczas Forum Krytyki Filmowej, kiedy eksperci panelu dotyczącego krytyki filmowej w mediach cyfrowych⁶ – Katarzyna Czajka-Kominiarczuk prowadząca stronę Zwierz Popkulturalny, Bolesław Racięski przedstawiciel czasopisma „Ekrany” (szczególnie jego internetowej strony działalności), Maciej Stasiński i Dominik Sobolewski reprezentujący redakcję strony WatchingClosely – zapytani o to, czy czują się krytykami, zaczęli jeden po drugim odpowiadać, że nie, ponieważ krytyk filmowy kojarzy się bardziej ze starymi mediami i cieszącymi się estymą czasopismami. Dopowiadali do tego również, że podobna aktywność wiąże się w ich wyobrażeniu z hierarchicznie ustrukturyzowaną redakcją (redaktor czuwa nad pracą krytyka) oraz pewnym dystansem między nadawcą a odbiorcą, który w systemie internetowym zastąpiony jest przez poczucie nie tylko bliskości, ale też przez swoistą więź. Co więcej, paneliści podkreślali, że osobiście czują raczej przynależność do środowiska blogerskiego lub, szerzej, twórców internetowych, które w tym konkretnym kontekście wydawało się przeciwstawiane środowisku krytyków filmowych. Zapytany o perspektywę krytyków, głos z sali zabrał Michał Oleszczyk, który skonstatował, że środowiska internetowe i „tradycyjnych” krytyków są rozłączne, chociażby dlatego, że poszczególne grupy niekoniecznie znają swoich przedstawicieli, co wyklucza integrowanie się.

Wpływ na podobne podejście ma z pewnością przekonanie, że krytyka filmowa (zwłaszcza ta profesjonalna, ceniona, uznana, z autorytetami w swoich szeregach) nierozzerwalnie wiąże się przede wszystkim ze słowem pisany (to też zostało podkreślone podczas panelu), a jeszcze ściślej – ze słowem pisany publikowanym w specjalistycznym, znanym czasopiśmie. Tymczasem eksplorowanie alternatywnych form wypowiedzi krytycznych nie jest zjawiskiem ani XXI wieku, ani w ogóle Internetu. Dużo wcześniej

⁶ *Krytyka filmowa w mediach cyfrowych XXI wieku – Forum Krytyki Filmowej*, <https://www.youtube.com/watch?v=qnzjcv7PMfs>, [dostęp: 25.10.2023].

krytycy pojawiali się przecież chociażby w telewizji i radiu – od 1990 do 2000 roku *Perły z lamusa* w TVP 2 z Tomaszem Raczkim prowadził przecież Zygmunt Kałużyński, a w latach 1995-2001 m.in. w ramach programu *Filmzet* w Radiu Zet filmem zajmowała się Karolina Korwin-Piotrowska (w podobnym okresie realizowała również program *E!News*, także powiązany z kinem).

7.1.1. „Prestiż papieru”

Przez dziesiątki lat prasa była głównym źródłem kształtowania zbiorowej świadomości i solidarności społecznej oraz postaw społecznych, ale też nabywania szeroko rozumianych kompetencji kulturowych. To właśnie w prasie i dzięki prasie narodziła się również krytyka filmowa. Prasa jako platforma wypowiedzi długo nie miała też realnego konkurenta. To, co pojawiało się w dziennikach albo czasopismach branżowych cieszyło się pewnym poziomem autorytetu i wiarygodności. Najpierw bastionem prasy – choć subtelnie, zwłaszcza w warunkach polskich – zachwiała telewizja. Później całą listę przemian wymusił na niej Internet, który przejął przynajmniej część jej zadań i doprowadził do zredukowania całego rynku czasopiśmienniczego.

Jedną z fundamentalnych przyczyn likwidowania i ograniczania nakładów prasy drukowanej w XXI wieku jest przeniesienie nakładów finansowych na reklamę z czasopism do Internetu. Utrzymanie się gazet w dużej mierze zależy od zleceniodawców reklamowych. Ci z kolei szukają takich platform, które pozwolą im dotrzeć do możliwie najliczniejszego grona odbiorców przy zachowaniu jak najniższych kosztów. Internet stanowi wrota nie tylko do rynku lokalnego, ale i światowego, a nakłady finansowe – nawet dzisiaj, kiedy rynek ten wprowadził już własne zasady, narzędzia i protokoły postępowania – są nieporównywalnie mniejsze przy jednocześnie wyższym potencjale dotarcia. Brak funduszy oznacza dla redakcji cięcia, a cięcia oznaczają mniejsze wypełnienie tematów i niezadowolenie odbiorców, a w konsekwencji ich odwracanie się od tytułu (czyli jeszcze mniej pieniędzy i innych konsekwencji aż do zmiany strategii dystrybucji czasopisma lub jego śmierci).

Ograniczanie liczby tytułów i nakładów to jednak niejedyny problem czasopism w XXI wieku. Wśród ważniejszych należałoby wskazać jeszcze chociażby nieadekwatność tempa reakcji. Internet umożliwił natychmiastową konsumpcję i natychmiastową komunikację. Z roku na rok życie wydaje się coraz bardziej przyspieszać. Model wydawniczy, który ustandaryzował się w Polsce po transformacji ustrojowej, wydłużył czas

oczekiwania na pismo. Miesięcznik czy kwartalnik nie jest dziś w stanie uczestniczyć na żywo w dyskursie filmowym. Nie może bowiem rywalizować w tempie dostarczania informacji z Internetem, który potrafi palcami użytkowników udostępnić zapowiedź nowego filmu na całym globie w ciągu kilku minut. Innymi słowy – gdyby miesięcznik starał się nadążyć za zmieniającym się kinowym repertuarem, to najprawdopodobniej w momencie jego dostępności w punktach z prasą, cały repertuar byłby już niedostępny i zastąpiony kolejnymi.⁷

Nowa rzeczywistość wpłynęła na prasę filmową, wyznaczając jej kilka nowych kierunków. Z jednej strony mamy wspomniany przeze mnie wcześniej przykład „Filmu”, który po 67 latach przestał się ukazywać w formie drukowanej (ostatni numer magazynu pojawił się w czerwcu 2013 roku⁸). Przez jakiś czas funkcjonował jeszcze jako portal internetowy, chociaż bez stałej redakcji i wielkich nazwisk krytycznych, ale i to przedsięwzięcie zarzucono w 2019 roku. Aktualnie aktualizowane są wyłącznie media społecznościowe dawnego miesięcznika, lecz i to dzieje się bardzo rzadko, a w dodatku bez pomysłu. Dodawane nieregularnie posty dotyczą wyłącznie projektu „Filmopedia” (utworzenia zdigitalizowanego archiwum wszystkich numerów „Filmu”, dostępnego dla każdego bez opłat) – w których pojawiają się prośby o wsparcie finansowe lub przesyłanie brakujących numerów czasopisma – albo stanowią reklamę rozrywkowego działu internetowego działu magazynu „Wprost”. Tematem drugiego rodzaju wpisów są zwykle newsy dotyczące gwiazd kina lub ich bliskich (np. *Aleksandra Linda – tak zmieniła się córka Bogusława Lindy i Lidii Popiel. Czym się zajmuje?*), informacje o nagrodach filmowych (np. *130 nominacji do nagród Emmy dla produkcji HBO i HBO Max. Oto, co warto oglądać*) albo zestawienia rodem z kolorowych pisemek (np. *Diabeł ubiera się u Prady. 10 ciekawostek, których nie znaliście o słynnym filmie z Meryl Streep*). Recenzje ukazują się rzadko i zwykle dotyczą głośnych, blockbusterowych tytułów (np. *Czarna Wdowa lepsza od nowych „Bondów”, słabsza niż nowe „marvele”. Nielatwa recenzja hitu*).

Z drugiej zaś strony funkcjonują do dziś na rynku takie czasopisma, jak „Kino”, czy „Ekrany” (powołane do życia w 2011 roku), które po prostu mniej lub bardziej się zhermetyzowały i zaakceptowały, że adresowane są do wąskiego grona odbiorców. „Kino”, najbardziej „przystępne” i o największym nakładzie (średnio 10 tys. egzemplarzy), ukazuje

⁷ Ciekawym przykładem udanej próby zmierzenia się z tą dynamiką przy zachowaniu dawnego modelu wydawniczego jest miesięcznik „Netfilm”, w którym omawiane są najnowsze propozycje z platform VOD. Zob. „Netfilm”, <https://netfilm.pl/>, [dostęp: 03.03.2024].

⁸ *Filmopedia*, <https://www.filmopedia.org/>, [dostęp: 03.03.2024].

się co miesiąc, a jego strony wypełniają nie tylko dłuższe teksty krytyczne czy krótsze recenzje, ale też wywiady, stałe felietony czy eseje dotyczące szeroko pojętej sztuki filmowej. Komentowane jest przede wszystkim kino tzw. ambitne. W pewnym sensie to ostatni bastion tej najbardziej klasycznej, wyobrażeniowej polskiej krytyki filmowej. „Ekrany” to z kolei kwartalnik o średnim nakładzie 1200 egzemplarzy, który koncentruje się przede wszystkim na dłuższych formach wypowiedzi. Na jego łamach znaleźć można nie tylko teksty krytycznofilmowe (nie wydają się one zresztą stanowić podstawy magazynu), ale też różnorodne artykuły dotyczące zjawisk w kulturze, czy rozmyślenia nad historią i teorią filmu i w ogóle mediów. Czasopismo otrzymało dofinansowanie ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, a przez pewien czas znajdowało się nawet w wykazie punktowanych czasopism naukowych. Cechą wspólną wszystkich wymienionych wyżej czasopism jest bardzo wąskie grono zatrudnionych na stałe pracowników oraz dłuższa lista współpracowników, którzy mają również inne zobowiązania zawodowe (zanikanie etatowych krytyków to zresztą cecha charakterystyczna współczesności). We wszystkich tych magazynach unika się też raczej komentowania bieżącego repertuaru filmowego.

I wreszcie jest też trzeci sposób funkcjonowania „prasy” filmowej we współczesnym świecie, czyli częściowe lub całkowite przeniesienie treści do świata wirtualnego (albo wręcz – wykreowanie ich w nim od podstaw). Warto tutaj nadmienić, że współcześnie większość czasopism istnieje w dwóch obiegach – papierowym i wirtualnym. Strategie wykorzystania tej specyfiki są różne w zależności od tytułu, ale w większości przypadków teksty pojawiające się drukiem nie są dla tego druku ekskluzywne, tj. w sieci również pojawia się ich „przedruk”. Z kolei tekstów w sieci jest zwykle więcej, stanowią one naddatek dla wydania drukowanego. To, dla czego nie było miejsca w numerze fizycznym, trafia do sieci. Często nie dlatego, że jest gorsze, ale dlatego, że więcej skorzysta na pewnej wolności (w formie nieograniczonej długości tekstu chociażby) przypisanej Internetowi.

Jeżeli chodzi o tematyczne portale filmowe, to najjaskrawszym przykładem jest oczywiście powstały w 1998 roku filmweb.pl, który nie jest jedynie drugą co do wielkości bazą filmową na świecie⁹, ale w zasadzie całym ekosystemem treści o tematyce filmowej. Strona nie tylko regularnie i tak szybko, jak to możliwe dostarcza informacji o nowych

⁹ Mariusz Koryszewski, *IMDb (serwis o filmach) jest starszy niż przeglądarki internetowe*, „Gazeta.pl”, 19.10.2009, http://web.archive.org/web/20131012054244/http://technologie.gazeta.pl/technologie/1,81010,7159215,IMDb__serwis_o_filmach__jest_starszy_niz_przegladarki.html, [dostęp: 13.10.2023].

premierach z całego świata, ale też oferuje bazujące na specjalnym algorytmie różnorodne rankingi filmowe (które szerzej opisywałam w rozdziale czwartym) oraz wiele funkcjonalności społecznościowych (miniforum pod kartą każdego filmu lub twórcy, a także np. miniblog w ramach zakładanego na portalu konta użytkownika). Ponadto na Filmwebie ukazują się wywiady, artykuły tematyczne, recenzje oraz teksty krytycznofilmowe – wszystkie te treści prezentowane są nie tylko w klasycznej formie pisanej, ale często też audiowizualnej. Ciekawym i jednym z nowszych usprawnień¹⁰ na stronie jest dostępność na karcie filmu kilku jego ocen – średniej użytkowników portalu, średniej krytyków oraz pojedynczych krytyków oraz oficjalnego redaktora portalu (dwóch ostatnich z pragmatycznych powodów nie ma rzecz jasna przy wszystkich dostępnych na stronie tytułach). Portal funkcjonuje w oparciu o rozbudowany system redakcyjno-kontrybucyjny. Z jednej strony mamy stały zespół redakcyjny, z drugiej zaś możliwość dodawania treści (nowych filmów, twórców etc.) przez zarejestrowanych użytkowników. Warto tutaj jednak zaznaczyć, że kontrybuowana treść publikowana jest oficjalnie na portalu dopiero po jej zaakceptowaniu przez administratorów serwisu.

Przywołany wyżej w tytule tego podrozdziału „prestż papieru”, wnioskując po liczbie wypowiedzi krytyków, w których ten temat był poruszany, jest jedną z największych bolączek współczesnej krytyki filmowej. W przypadku czasopism drukowanych profesjonalizm krytyka wydaje się bowiem istnieć niejako *a priori* – sam fakt, że dany tekst ukazał się w formie fizycznej, sprawia, że jego autor zyskuje domyślny status specjalisty. Nie musi on już niczego udowadniać. Z jednej strony odstrasza to tych, którzy krytyczną przygodę zaczęli/zaczynają w sieci – dotyczy to zwłaszcza najmłodszych adeptów sztuki krytyki filmowej – z drugiej zaś hermetyzuje jeszcze bardziej środowisko krytyków z czasopism drukowanych, którzy – niekiedy z bardzo wyraźną pogardą – odczuwają potrzebę zdystansowania się od treści internetowych.

Zupełnie inaczej wygląda również kwestia traktowania autora spoza czasopisma drukowanego, szczególnie zupełnie nieznanego, próbującego od razu tworzyć „na swoim”. W takim przypadku jego anonimowy głos wydaje się głosem kogoś z tłumu, kogoś przypadkowego; kogoś, kogo łatwo zignorować. Wydaje się jednocześnie, że powodem nietraktowania poważnie przedstawicieli krytyki internetowej jest przede wszystkim jej nadmiar, z którym wiąże się trudność odnalezienia treści wartościowych (zwłaszcza że często

¹⁰ *Zmiany na Filmwebie. Użytkownicy (jak zwykle) niezadowoleni*, „Dailyweb.pl”, 16.01.2020, <https://dailyweb.pl/nowy-filmweb-uzytownicy-niezadowoleni/>, [dostęp: 13.10.2023].

najgłośniej krzyczą ci, którzy realnie niewiele mają do powiedzenia). W mocy pozostają też po prostu anachroniczne przeświadczenia, prywatne odczucia związane z funkcjonowaniem w świecie polskiej krytyki filmowej zarówno w przeszłości, w świecie określonego status quo krytyka, jak i współcześnie, gdy krytyk dopiero odnajduje się w nowej rzeczywistości. Reprezentatywną wypowiedzią dla tego problemu wydaje się ta Janusza Wróblewskiego wygłoszona podczas panelu *Czy jesteśmy dinozaurami? O polskiej krytyce filmowej w mediach papierowych* w ramach II Forum Krytyki Filmowej – wspominaanej przeze mnie już kilkakrotnie konferencji zorganizowanej w kwietniu 2022 roku:

Mam takie przeczucie, poczucie – być może się z tym państwo nie zgodzą – że jednak wciąż papier daje coś, co ja nazywam „prestizem”. Niezależnie od tego jak mocny będzie tekst napisany w online’ie, to jeśli on byłby wydrukowany w gazecie, która się ukazuje w wersji papierowej, będzie znaczył więcej. Dlaczego tak jest? Dlatego że papier kojarzy się z jakością, papier kojarzy się z nobilitacją i papier jest traktowany poważniej niż Internet. I tak było zawsze, i tak jest teraz – myślę, że tym bardziej. Tym bardziej, ponieważ zalew produkcji internetowej jest stale powiększającą się plamą, lawą, która nas otacza, wchłania, a papier jest strumieniem, który coraz się bardziej zawęża. W związku z tym, żeby przejść z jednego do drugiego medium trzeba się przekwalifikować na produkcję wymagając więcej treści, więcej jakości, więcej samoświadomości. (...) Oczywiście mam pewność, że papier jest medium zmierzchającym, jest tą formą, która będzie wypierana przez tę formę elektroniczną, bo naturalnie następuje taki proces technologiczny.¹¹

Ciekawy kontekst dla tematu „prestizu papieru” daje też późniejsza wypowiedź Wróblewskiego z tego panelu, dotycząca funkcjonowania akredytacji dla dziennikarzy filmowych na festiwal w Cannes:

Festiwal canneński, jeżeli się zgodzimy, że jest najważniejszym festiwalem filmowym na świecie, to jest to festiwal, który wyznacza trendy, sposób percepcji kina, kultury masowej i elitarnej, a także traktowania tego zawodu w ten, czy inny sposób. Na festiwalu w Cannes obowiązuje hierarchia taka powiedziałbym z innej epoki, wręcz niewolnicza, kastowa. (...) Istnieje, z punktu widzenia organizatorów, radykalny podział – z perspektywy opisujących ten festiwal dziennikarzy. Dziennikarze są ustawiani w bardzo drastycznie przyjętej przez festiwal w Cannes hierarchii. Ona jest umownie określana barwami. To się przejawia w tym, że każdy dziennikarz otrzymuje akredytację w innym kolorze plakietki. Ten kolor określa dostępność do filmów, które są pokazywane w Cannes. Najbardziej zasłużeni, opiniotwórcy dziennikarze otrzymują plakietkę białą, która upoważnia ich do wejścia na wszystko w pierwszej kolejności.

¹¹ *Czy jesteśmy dinozaurami?...*, <https://www.youtube.com/watch?v=V3oDfNx1fK0&t=2541s> [dostęp: 13.10.2023].

Akredytowanych dziennikarzy w całości na festiwal jest około trzydziestu tysięcy. Największa sala widowiskowa, na której się dokonuje pierwszy pokaz oficjalny ma około 1500 miejsc. Białe plakietki wchodzi najpierw i to są ludzie, którzy mają dorobek papierowy, z definicji i w zasadzie bez żadnych wyjątków. To są ludzie, którzy pisali o tym festiwalu i o filmach wiele lat, którzy udowodnili, że są ludźmi, którzy po pierwsze znają się, po drugie mają wpływ na widowie, po trzecie – i to jest najwartościowsze – ich gust jest absolutnie kryterium kluczowym. (...) Potem jest różowa z żółtą kropką – to są dziennikarze również najważniejsi, ale nie mają jeszcze tylu lat, nie napisali jeszcze tylu książek, ale wciąż są to ci, którzy decydują o tym, jak film ma być przyjęty. Później jest różowa plakietka bez żółtej kropki, to na ogół dostają dziennikarze prasy codziennej, papierowej. Później są plakietki niebieskie, żółte i jeszcze jedna jakaś, założmy czerwona. I z tą ostatnią się wchodzi wtedy, kiedy są wolne miejsca, czyli się praktycznie nie wchodzi. (...) Jak to się ma do papieru? Tak się ma, że Cannes blogerom, wideoeseistom przyznaje właśnie te ostatnie kategorie do oglądania.

Obok „prestżu papieru” istnieje też „fetyszyzacja papieru”. Dla wielu – o czym zresztą podczas powyższego panelu wspomniała również Adriana Prodeus – papierowe wydania czasopism mają wartość kolekcjonerską, są kupowane nie tylko ze względu na wartość merytoryczną (ta zresztą może się przecież dublować z e-wydaniem), ale przede wszystkim dlatego, że stanowią pewien namacalny obiekt.

Innym aspektem rzekomej prestiżowości papieru jest jego ograniczenie w zakresie objętości – Internet ma przestrzeń nieograniczoną w przeciwieństwie do każdego numeru czasopisma, które zachowuje konkretną liczbę stron. Trafia więc do niego – a przynajmniej powinno – to, co najlepsze; treści starannie wyselekcjonowane. Oczywiście ten aspekt ma też drugą stronę medalu – limit to limit. Niekiedy więc chciałoby się/mogło/powinno napisać o czymś więcej, ale po prostu fizycznie nie jest to wykonalne (albo byłoby wykonalne, lecz zasady redaktora naczelnego na to nie pozwalają), co skazuje dany tekst na pewną niekompletność. Wielu krytyków wspomina w kontekście potencjalnych objętości tekstów w różnych mediach również o wpływie na ich prywatny rozwój:

(...) to że mam ograniczoną ilość przestrzeni, to jest chyba najbardziej różniące od mediów internetowych, dla których też piszę. (...) Wydaje mi się, na podstawie moich doświadczeń z mediami, że bardzo trudno jest w Internecie stworzyć taki rodzaj dialogu, ale nie opartego na komentarzu, ale na tym, że pewne dłuższe wypowiedzi ze sobą sąsiadują, wchodzi właśnie ze sobą w pewien dialog i stanowią pewną całość. Natomiast w miesięczniku to jest możliwe. No i trzeba też zmieścić się w pewnej ilości znaków. To na przykład dla mnie jest piękne, bo ja mam taką tendencję, że ja piszę bardzo długie teksty, dużo łatwiej mi to przychodzi – dlatego ja muszę pracować w miesięczniku, a nie w dzienniku, ponieważ jak siadam, to od razu piszę dwadzieścia tysięcy znaków. To jest dla mnie dyscyplinujące, że mam tę liczbę znaków, nie

mogę jej przekroczyć. Najwięcej czasu zajmuje mi skracanie moich tekstów do tej liczby określonej. Kiedy piszę do Internetu nikogo nie interesuje, ile napiszę znaków i to jest dla mnie jako dla autorki gorsze, bo te teksty w wtedy płyną, ja pogrążam się w jakieś dywagacje. Po prostu brak mi dyscypliny, którą daje mi medium papierowe.¹²

Należy wspomnieć, że tak hołubiony przez niektórych papier musi dzisiaj zmagać się z naprawdę wieloma ograniczeniami, które przekładają się zwyczajnie na jego „funkcjonalność”. Już dawno czasopisma w formie tygodników, dwutygodników, czy miesięczników zrezygnować musiały z działu newsowego, czy nawet relacji z wydarzeń filmowych. Zbyt duży dystans czasowy pomiędzy nimi a relacją sprawiał bowiem, że teksty na ten temat były po prostu nieatrakcyjne dla czytelnika – przeczytał je przecież już wcześniej w sieci.

Problemem papierowych czasopism są też m.in. kwestia czasu potrzebnego na skład i wydruk (pojedynczy tekst należy złożyć w nieprzekraczalnym terminie, bo inaczej spowolniłoby się ukazanie całej gazety), brak możliwości edycji tekstu już po jego ukazaniu się (w sieci poprawki można wprowadzać w zasadzie w każdej chwili), czy krótkie życie tekstu w magazynie (teksty z poprzednich numerów nie są już wykorzystywane, w sieci można promować je – lub promują się same za sprawą nieprzewidywalnych udostępnień czytelników – wiele tygodni, a nawet miesiące po premierze).

Nie bez znaczenia jest dla pewnej prestiżowości papieru również kwestia informacji zwrotnej na linii autor tekstu-odbiorca tekstu. Skomentowanie artykułu w prasie drukowanej wymaga nie lada zachodu, zwłaszcza jeżeli dany artykuł w sieci w ogóle nie funkcjonuje (dobrym przykładem może być tutaj czasopismo „Kino”, które nie posiada wersji wirtualnej). Osoba zainteresowana kontaktem z autorem tekstu drukowanego musi się zdecydowanie bardziej wysilić, np. odnaleźć właściwy adres (czy to fizyczny, czy e-mailowy). Sprawia to nie tylko, że komentarzy dotyczących tekstów na papierze jest mniej, ale też, że są bardziej znaczące, rozbudowane, przemyślane. Łatwość wchodzenia w dyskusję z autorem w sieci (wystarczy kilka kliknięć) powoduje, że dyskusje pod wybranymi tekstami prowadzone są na gorąco po lekturze i często zmieniają się w pokazy internetowego trollingu lub hejterstwa. Zresztą nawet pozytywne opinie to nierzadko po prostu raptem kilka wyrazów typu „dobry tekst”, „zupełnie się zgadzam”, „myślę tak samo” etc. – nie są to wypowiedzi zachęcające do dyskusji, polemiki; komentarze inspirujące, do których można by odwołać się w kolejnym tekście (oczywiście istnieją tutaj chlubne wyjątki, ale są to, no właśnie, wyjątki).

¹² Tamże.

Myślę, że warto dodać jeszcze na koniec tego podrozdziału, iż nawet „dinozaury” polskiej krytyki filmowej potrafią przekonać się do wartości zachodzących zmian i je wykorzystać, czego dobrym przykładem jest postawa Tomasza Raczka, którą doskonale podsumował Bolesław Racięski:

Pragnę jednak od razu zauważyć, że digitalny demon krytyki jest w 2019 roku już niemal oswojony. Świadczy o tym chociażby reakcja większej części publiczności na wspomnianym poznańskim forum [Forum Krytyki Filmowej w Poznaniu – dopisek A.G.], która – wyręczając gości i prowadzących – żarliwie broniła cyfrowej rewolucji. Zmianę podejścia widać wyraźnie również w kolejnych programach jedyne w Polsce „festiwalu krytyków sztuki filmowej”, czyli łódzkiej Kamery Akcji. Podczas pierwszych edycji temat blogów i okolic wracał regularnie, a Tomasz Raczek z zadowoleniem głosił, że nie rozumie pojęcia „Web 2.0”. Ostatnie edycje festiwalu to już po prostu praktyka i warsztaty: z tworzenia wideoesejów, kręcenia vlogów, nagrywania podcastów. Zagrożenia zostały rozpoznane, nadzieje zweryfikowane, trwa właśnie proces znajdowania sobie miejsca w nowej rzeczywistości. A Tomasz Raczek w międzyczasie założył własny kanał z wideorecenzjami na YouTube”.¹³

7.1.2. Rodzaje wypowiedzi krytycznofilmowych w sieci

W cytowanych wyżej fragmentach krytycy pisali przede wszystkim o krytyku jako autorze tekstów. Tymczasem dzisiaj pod względem formy krytyka wykracza daleko poza ramy pisarskie postulowane w przytaczanych wypowiedziach. Z krytyką filmową można się bowiem spotkać w telewizji (np. w formie wypowiedzi Jakuba Moroza w TVP Kultura) czy w Internecie (w formie wypowiedzi audio, jak podcasty oraz w formie wypowiedzi audiowizualnych zgrupowanych w ramach konkretnych kanałów w serwisie YouTube). Zresztą mówienie o filmie w sposób inny niż słowem pisanym – najlepiej zgodnym z materiałem samego komentowanego dzieła – postulowane było już dawno. Teoretycy wypominali słowu pisanemu pewną niedoskonałość, czego trafnym przykładem jest wyimek z artykułu Alicji Helman:

Narzędziem opisu i analizy wobec filmu będącym w użyciu powszechnym i niemal wyłącznym jest słowo. Narzędzie to najbardziej adekwatne i sprawne, gdy posługuje się nim literaturoznawca bądź krytyk literacki, pisząc o literaturze, okazuje się nader zawodne, gdy opisujemy za jego pomocą inny system – niewerbalny. Przekładamy znaczenia obrazowe na znaczenia słowne, choć te drugie nie potrafią tych pierwszych ani wyczerpać ani zastąpić.

¹³ Bolesław Racięski, *Krytyka filmowa: cyfrowe blaski i wirtualne cienie*, „Ekran” nr 6 (2019), s. 30.

Systemy niewerbalne bardziej pierwotne i bezpośrednie od werbalnych są od nich zarazem uboższe i pełniejsze. W opisie słownym możemy je wprowadzić do wartościowań, kompensując owe ubóstwo, ale nie znajdziemy adekwatnych środków opisu wobec tego, co z istoty swej jest niewerbalne. I vice versa.

W wypowiedziach krytyków wyznaniach badaczy powtarzać się będzie myśl, iż filmowość jest właśnie tym, co wymyka się słowu. Zatem pisząc o filmie, piszemy zawsze jak gdyby o czymś innym niż to, czym film jest naprawdę.

Czy można badać i analizować film inaczej niż za pomocą słowa?¹⁴

Postulaty dotyczące komentowania filmów sposób inny niż przy pomocy słowa przez długi czas stanowiły marginalną część dyskursu. W dużej mierze było to konsekwencją po pierwsze trudno dostępnych narzędzi (upowszechnienie się laptopów, smartfonów i wszystkich innych nowomediálních gadżetów to przecież dopiero XXI wiek), a po drugie kompetencji do ich obsługi.

Rozwój technologiczny umożliwił współczesne eksperymenty w tym zakresie. Miniaturyzacja urządzeń nagrywających i ułatwienie ich obsługi przy jednoczesnym zachowaniu wysokiej jakości efektu końcowego sprawia, że krytyk-autor może bez problemu stać się autorem nie tylko myśli w formie spisanej. Może również stworzyć wypowiedź audialną lub audiowizualną, w której chociażby montaż jest dodatkowym elementem znaczącym, stanowi kolejny komunikat krytyczny, ale też ekspresji jego jako autora właśnie.

Dzisiejsze pokolenie cyfrowych tubylców, które rodzi się niemal ze smartfonami w rękach, kilkoma kliknięciami potrafi osiągnąć efekt, który wcześniej uzyskiwało się na drodze wielogodzinnej, mozolnej pracy. Sprawia to, że krytyka w formie audiowizualnej staje się dziś wręcz potencjalnie bardziej użyteczna i wygodna. Nawet gdyby bowiem założyć, że w czasach mniej zaawansowanych technologicznie, próbowano by rozwinąć podobną formę wypowiedzi, to wciąż pozostawałaby ona kosztowna oraz niemożliwa do utrzymania pod względem tempa realizacji. Zdecydowanie szybciej jest przecież, zwłaszcza wprawionemu ekspertowi, napisać jedno- czy dwustronicowy tekst, niż przy pomocy nieporęcznych urządzeń (tak do nagrywania, jak i montażu) zrealizować wizualną wypowiedź krytyczną. Ile wypowiedzi audiowizualnych, dajmy na to w latach 70. i przy założeniu, że w ogóle ma dostęp do koniecznego sprzętu, byłaby w stanie zrealizować jedna osoba? A ile w tym samym czasie potrafiłaby napisać tekstów?

¹⁴ Alicja Helman, *Współczesne techniki analizy filmu*, „Kino”, nr 7 (1977), s. 33.

Wideoesej

Można byłoby oczywiście wskazać w historii próby poszukiwania alternatywnych do tekstu sposobów przedstawiania myśli krytycznej, bardziej zbliżonych formą do materiału źródłowego, lecz faza popularyzacji czy też upowszechniania się takiego podejścia to sprawa względnie nowa. Współczesny wideoesej, czy też esej audiowizualny, wydaje się pierwszą realizacją postulatów odnalezienia sposobu na odkrycie własnego języka przez krytykę filmową (zamiast sięgania po wyewoluowane formy wypowiedzi pochodzące od innych sztuk¹⁵), która ma szansę powodzenia.

Celowo piszę o „współczesnym wideoeseju”, a nie o wideoeseju po prostu, ponieważ korzenie tej formy sięgają całkiem daleko. Jak wskazuje Bartosz Zając:

Pojęciem eseju filmowego posłużył się prawdopodobnie jako pierwszy Hans Richter (w roku 1940) – definiując go jako nową formę dokumentalizmu, zdolną do przedstawiania abstrakcyjnych pojęć i idei. Jako przykład wskazywał filmy klasyków zaangażowanego społecznie dokumentalizmu przełomu lat dwudziestych i trzydziestych. Richter akcentował odchodzenie w tych filmach od chronologii w prezentowaniu wydarzeń i poświęcenie wierności nieupozorowanej rzeczywistości wczesnych aktualności filmowych, na rzecz wszelkich technik filmowych, które mogą dopomóc w zilustrowaniu dyskursu autorskiego – a więc także fikcji – rekonstrukcji, inscenizacji, fabularyzacji.¹⁶

W swoim opracowaniu Zając odhacza kolejne punkty na mapie historii rozwoju formy wideoeseju, wskazując: sowiecką szkołę montażu i symfonie miejskie; teksty krytyczne, teoretyczne i manifesty, które sproblematyzowały zjawisko eseju filmowego (artykuł Hansa Richtera (1940), manifest Kamera-piéro Alexandre’a Astruca (1948) i recenzje filmów Chrisa Markera pióra André Bazina (1958)) oraz nową falę francuską z refleksywnymi fabułami Jean-Luca Godarda. Zdaniem badacza po ostatnim pojęcie eseju filmowego zaczyna się rozmywać, z czasem oznaczając również audiowizualne recenzje umieszczane w sieci.

Po nowofalowym przewrocie w kinematografii nie ma już zgody co do tego, czym jest esej filmowy. Panuje raczej pełna dowolność. Filmoznawcy akademicki, krytycy filmowi i widzowie zabierający głos na forach internetowych określają tym mianem niemal wszystkie

¹⁵ Nie można przy tym ignorować proveniencji terminu „esej audiowizualny”, który w swoim źródłosłowie nawiązuje przecież do eseju literackiego.

¹⁶ Bartosz Zając, *Esej audiowizualny – w stronę historii*, [w:] *Paradygmaty współczesnego kina*, red. R. Kluszczyński, T. Kłys, N. Konczarowska-Różycka, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 99.

dokumenty autorskie, wszelkie formy przekraczające ramy gatunkowe i rodzajowe, zamieszczane w Internecie wideo-recenzje i wideo-diariusze.¹⁷

Wideoesej musi się jednak czymś różnić od wideorecenzi. Obie nazwy wszak powstały poprzez dodanie słowa „wideo” do istniejących już nazw form pisanych, z którymi wiążą się określone oczekiwania. Wideorecenzja to zapis audiowizualny opinii (mniej lub bardziej ambitny) jednej bądź więcej osób na temat wybranej produkcji. Wideoesej wydaje się gatunkiem nieco bardziej złożonym. Nawiązuje bowiem do efemerycznego z natury eseju, który wymyka się jednoznacznym definicjom, podziałom i strukturom. Jak pisał Czesław Miłosz:

[...] jest esej chyba mniej formą, bardziej pewną postawą filozoficzną, sprzyjającą luźnej kompozycji. Jest to postawa zadumy nad sprawami ludzkimi, spoglądania na aktualność z dystansu, przy czym melancholia, sceptycyzm, humor, pobłażliwość należą do stałych ingredientów.¹⁸

Istnieją rzecz jasna podręcznikowe definicje eseju, niemniej wydają się one jednak zwykle niewystarczające.

Esej oznacza próbę, szkic literacki, szkic naukowy, szkic krytyczny. Jest to dość obszerny utwór, swobodnie rozwijający, interpretujący jakieś zjawisko (zwłaszcza intelektualne) lub dociekający problemu, eksponując przy tym podmiotowy punkt widzenia oraz dbający o oryginalny artystyczny sposób przekazu. Cechą charakterystyczną eseju jest eksponowanie przez osobę mówiącą swego punktu widzenia.¹⁹

Trafnie wydaje się definiować naturę eseju i wideoeseju przywoływany już wcześniej Bartosz Zając:

Jednym z wyznaczników eseju, tak zresztą literackiego, jak i filmowego, jest jego refleksywność, przez którą należałoby rozumieć problematyzowanie języka, możliwości (i granic) reprezentacji, wreszcie samego medium, w którym eseistyczna myśl się manifestuje. Eseista nie ucieka się do prostej prezentacji podejmowanego zagadnienia, ale próbuje, mierzy się z nim, nie roszcząc sobie praw do obiektywizacji formułowanych sądów. Pozostaje subiektywny, zwracając uwagę na miejsce, z którego przemawia. Dlatego też wszystkie eseje – w sposób implicytny lub eksplicytny – wskazują na medium, jakim się posługują: słowo, obraz

¹⁷ Tamże, s. 106.

¹⁸ Czesław Miłosz, *Proza*, „Kultura”, nr 11 (1961). Cyt. za: Kazimierz Wolny-Zmorzyński, Andrzej Kaliszewski, *Esej*, [w:] *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, red. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 102.

¹⁹ Kazimierz Wolny-Zmorzyński, Andrzej Kaliszewski, *Esej*, [w:] *Gatunki dziennikarskie...*, s. 102.

fotograficzny, obraz filmowy, telewizyjny, obraz wideo. Odpowiadają im różne *episteme*, różne media, wreszcie też odmienne dyspozytywy.²⁰

Wideoesej filmowy należałoby więc definiować jako audiowizualną wypowiedź dotyczącą przemysłu na temat szeroko pojętej kinematografii (jej konkretnych wyimków w postaci wybranych produkcji, zjawisk, kontekstów etc.), która poza słowem – czy to pisanym, czy wyświetlanym na ekranie – zawierałaby się w środkach typowo filmowych, a więc m.in. montażu. Wydaje się nawet, że przy właściwie poprowadzonej narracji słowo w jakiegokolwiek formie może być w wideoeseju filmowym zupełnie zbędne, czego doskonałym przykładem jest sama reprezentacja tej formy, jak np. *Nicolas Cage Losing His Shit*²¹ (zbiór filmowych emocjonalnych wybuchów Nicolasa Cage’a, co stanowi komentarz do jego *emploi* oraz sposobu gry aktorskiej).

W 2012 roku jeden z numerów kwartalnika „Ekrany” w dużej części poświęcono krytyce filmowej. W czasopiśmie ukazała się obszerna dyskusja ekspertów, w której analizowano zagadnienie z wielu różnych perspektyw. Poza „standardowymi” zagadnieniami dotyczącymi potencjalnej śmierci krytyka, a przynajmniej śmierci w takiej formie, w jakiej krytyk funkcjonował w bliżej nieokreślonym „kiedyś”, pojawiło się też sporo nowatorskich myśli, a wśród nich ta dotycząca rozkwitu wideoeseju. Na uwagę zasługuje przede wszystkim wypowiedź Błażeja Hrapkowicza, który wykazał się błyskotliwym zmysłem obserwatora i analityka rzeczywistości, mówiąc:

[...] wideoesej to bardzo interesująca forma krytyki kontynuująca myśl Godarda o uprawianiu krytyki za pomocą środków filmowych. Ujęcia, rytm i montaż tworzą tutaj osobną semantykę i syntaktykę, są ekwiwalentem słów, interpunkcji i zdań. Zarazem nie jest to elitarna forma krytyki. W Internecie można znaleźć mnóstwo form wideoeseju, programy do montażu są dziś łatwe w obsłudze, a wielu ludzi ma na tyle duże kompetencje internetowe, by szybko nauczyć się ich wykorzystywania. Nie mówiąc już o tym, że myślimy dzisiaj w podobny sposób – nasz mózg to jeden wielki hipertekst, w którym zestawiamy linki i montujemy obrazy z kilkudziesięciu stron otwartych jednocześnie w pięciu przeglądarkach. Wideoesej może współistnieć także ze słowem²².

Nie wszyscy dyskutanci biorący udział w rozmowie wykazali się otwartością na nową formułę wypowiedzi. Adam Garbicz zapytany o opinię na temat przyszłości wideoesejów

²⁰ Bartosz Zająć, *Esej audiowizualny...*, s. 108.

²¹ *Nicolas Cage Losing His Shit*, <https://www.youtube.com/watch?v=4zySHepF04c&t=34s>, [dostęp: 15.10.2023].

²² Rafał Syska, Anna Bielak, *Wszyscy jesteśmy krytykami...*, „Ekrany”, nr 6 (2012), s. 18.

odpowiedział: „generalnie, nie uważam, żeby wideoesej mógł zastąpić krytykę pisaną piórem, bo nikt o wyższej świadomości nie lubi być zbyt bierny podczas odbioru komunikatu, a rozwój tej formy będzie się zapewne sprowadzał do wzrostu agresywności przekazu”²³.

Vid

Ciekawym przykładem nowych perspektyw formalnych dla krytyka, a w tym kontekście zwłaszcza krytyka-widza, zbliżonych zresztą do opisywanego wideoeseju, wydaje się fanowski vidding²⁴ (tworzenie vidów), a właściwie jego efekt, czyli vid. Vidy to klipy, które składają się z elementu wizualnego oraz dźwiękowego; to kolaż z jednego bądź większej liczby źródeł medialnych, uporządkowany według własnego zamysłu. Dobierane przez twórcę vidów fragmenty muzyczne czy wizualne nie są efektem losowej dostępności tychże fragmentów, a wcześniejszego zamysłu. Twórca może „odkrywać” nową stronę osobowości wybranej postaci z ulubionej produkcji, potencjał relacji miłosnej bohaterów; może również krytykować lub wyrażać sympatię dla wątków lub rozwoju akcji danego tytułu. Technicznie, to po prostu cięcie i montowanie na nowo fragmentów programów telewizyjnych lub filmów.

Twórcy vidów, w przypadku kreowania nowych relacji czy zmieniania charakteru aktualnych, nie muszą wykorzystywać fragmentów jedynie z obrębu tekstu kultury, na którym koncentruje się ich uwaga. Z równą częstotliwością sięgają po wycinki z innych produkcji, w których realizację zaangażowani są aktorzy odgrywający cenione przez danych autorów postacie. Starannie zmontowany vid maskuje zróżnicowanie źródeł materiału dzięki wykorzystaniu pieczołowicie dobranych ujęć, w których to ujęciach rozpoznanie owych źródeł jest nierzadko niemożliwe, a to za sprawą wybierania zbliżeń o cechach detalu oraz dzięki wykorzystaniu rozlicznych filtrów, minimalizujących różnice wizualne pomiędzy montowanymi materiałami.

Autorami prekursorskiego klipu-vidu pt. *What Do You Do With A Drunken Vulcan* byli Kandy Fong (Turk, 2010) oraz John Fong, przy czym wkład tego drugiego polegał wyłącznie na podzieleniu się kolekcją fragmentów scen z serialu *Star Trek*, niewykorzystanych w jego ostatecznej, telewizyjnej wersji i z tego powodu w notkach o historii viddingu, jako niezaangażowany w bezpośrednią produkcję filmiku, jest najczęściej

²³ Tamże.

²⁴ Fragmenty dotyczące viddingu pochodzą z autorskiego, jeszcze nieopublikowanego artykułu *Happy endy z YouTube, czyli zakochani fani. O fan-made videos i viddingu – zarys problemu*.

pomijany. Oboje należeli do założonego na studiach przez Kandy Fong klubu fanów *Star Trek*, który zresztą funkcjonuje do dzisiaj pod nazwą The United Federation of Phoenix (UFP) i jest najdłużej działającą organizacją zrzeszającą fanów tegoż tytułu na świecie. Do projekcji *What Do You Do With A Drunken Vulcan* doszło na jednym z konwentów fanowskich serii *Star Trek*. Pierwszy vid stanowił pokaz slajdów – kadrów z serialu dostarczonych przez Johna Fonga – z podkładem muzycznym, który jednak nie został wmontowany w zestaw ilustracji, a był odtwarzany oddzielnie z kasety magnetofonowej. Nagranie audio stanowiła narracja oraz wokalny popis a cappella autorki prezentacji.

Sam w sobie vidding stosowany jest przede wszystkim jako strategia fanowska i stanowi przedłużenie obcowania z ulubionym filmem czy serialem. Autorzy widów, zamiast słowami wyrażać swoje uznanie dla ulubionej produkcji, stosują w tym celu treści audiowizualne, w których poprzez starannie dobrane sceny i nastrojową muzykę podkreślają te cechy produkcji, które uważają za najbardziej wartościowe lub znaczące (vidy nie posiadają zwykle żadnej zewnętrznej narracji poza samymi dialogami pochodzącymi ze źródłowego utworu). W pewnym sensie viderzy dokonują więc recenzji ulubionego utworu – wskazują najbardziej udane sceny, ale też zmieniają te warianty historii, które nie przypadły im do gustu. Ta zmiana aspektów historii jest to oczywiście w dużej mierze efektem prywatnych upodobań i sympatii do bohaterów, ale z drugiej strony stanowi też pewien komentarz do zastanej na ekranie narracji, a więc jest efektem krytycznego namysłu, realizując w ten sposób ideę krytyka-widza.

Obraz pochodzący z samego komentowanego tekstu kultury oraz innych treści, które mają ten tekst kultury udawać, stanowi komentarz do niego samego, co na poziomie teorii jest przecież bardzo podobne do opisywanego wcześniej wideoeseju. Różnica polegałaby raczej na recepcji samego gatunku wypowiedzi krytycznej (jeżeli mogę pozwolić sobie na śmiałość nazywania wideoesejów i widów właśnie gatunkami wypowiedzi krytycznej). Vidy utożsamiane są z kulturą amatorską, najczęściej również z ludźmi bardzo młodymi (co wynika z dominującej tematyki podobnych treści – romansów). Poza tym vidding częściej niż formą opiniowania tekstu kultury, jest formą fanowskiego oddania wybranej produkcji. Wideoesej tymczasem częściej przypisywany jest do krytyki profesjonalnej. Jednak czy ta dychotomia nie jest obecna środowisku krytycznofilmowym od samego początku?

Podcast

Obok rozkwitu form audiowizualnych jako rodzaju wypowiedzi krytycznofilmowej, przeżywamy również wciąż rozkwit formy audialnej, a konkretnie podcastów, czyli „audycji zapisanych w formie komputerowego pliku dźwiękowego, którą można ściągnąć z Internetu, skopiować i odsłuchać na przenośnym urządzeniu do odtwarzania muzyki. To alternatywa albo rozwinięcie tradycyjnego radia: słuchać, czego chcesz i kiedy chcesz. Takie radio może stworzyć każdy bez względu na to, czy ma koncesję, częstotliwość i zgodę KRRiT”²⁵. Jest to również dzisiaj o tyle łatwe, że sprzęt do nagrywania audio ma się w zasadzie zawsze pod ręką w postaci smartfona, a bardziej profesjonalne rozwiązania są tanie, proste w obsłudze i powszechnie dostępne. Podobnie programy do obróbki dźwięku, streamingu i innych – dzisiaj nie potrzeba już całego zaplecza sprzętu, a wystarczy przeciętny komputer i odpowiednie oprogramowanie (nawet darmowe).

Powszechna łatwość tworzenia podcastów sprawia także, że mogą się zaangażować w tę formę nie tylko jednostki o nienagannej dykcji (a nieformalnie właśnie takich predyspozycji oczekiwano w radio), ale każdy, kto ma na to ochotę/coś do powiedzenia. Zniknęła więc bariera ekonomiczna, infrastrukturalna i instytucjonalna.

Badanie z 2021 roku przeprowadzone przez Tandem Media wskazywało, że już co trzeci internauta w Polsce, czyli prawie 9 milionów ludzi, słucha podcastów. Pod względem charakterystyki jest to bardzo ciekawa grupa, ponieważ najliczniejszą jej część stanowią ludzie w wieku 35+. Co więcej, według raportu aż 9 na 10 osób interesujących się podcastami ma wykształcenie minimum średnie, a prawie połowa – wyższe. Dodatkowo do słuchaczy podcastów zaliczają się w dominującej części mieszkańcy dużych miast. Pytani respondenci deklarowali też, że wybierają podcasty, ponieważ to medium godne zaufania, o dużej wartości, merytoryce i bardzo często wręcz eksperckim poziomie.²⁶

Podcast wydaje się formułą idealnie dostosowaną do współczesnego tempa życia. Przebudźcowane wizualnymi komunikatami społeczeństwo (duża ilość czasu spędzana przed komputerami – chociażby w pracy – oraz przed smartfonami, wciąż obecne w przestrzeni krzykliwe reklamy etc.) szuka sposobu na wyciszenie i znajduje go w odcięciu się od wizualnego aspektu komunikatu. Jednocześnie w tradycyjnych stacjach radiowych, przyzwyczajone już do możliwości wyboru w postaci mediów na żądanie, nie znajduje

²⁵ Stanisław M. Stanuch, *Audycje na życzenie*, „Press.pl”, 05/2005, <https://www.press.pl/magazyn-press/arttykul/1484,audycje-na-zyczenie>, [dostęp: 23.10.2023].

²⁶ *Podcasty umacniają swoją pozycję w Polsce – raz w tygodniu słucha ich już co piąty internauta! Tandem Media prezentuje raport „Słuchacz podcastów w Polsce 2021*, „Agora.pl”, 25.07.2022, <https://www.agora.pl/podcasty-umacniaja-swoja-pozycje-w-polsce-raz-w-tygodniu-slucha-ich-juz-co-piaty-internauta-tandem-media-prezentuje-raport-sluchacz-podcastow-w-polsce-2021>, [dostęp: 23.10.2023].

miejsca dla siebie. Współczesny odbiorca rzadko odnajduje się w ścisłych harmonogramach, z góry ustalonych ramówkach. Z założenia zresztą takie zaprogramowane treści nie są w stanie zaspokoić potrzeb każdego słuchacza, zwłaszcza tego o wyjątkowo niszowych zainteresowaniach. Stacje radiowe dążą do względnej uniwersalności, chcą, by każdy znalazł w nadawanych treściach coś dla siebie.

Podcasty nie są skrupowane podobnymi zasadami. Nie muszą tworzyć stałych harmonogramów ukazywania się kolejnych odcinków, a następujące po sobie odsłony danego cyklu mogą mieć różną długość – w zależności od potrzeb tematu. Podcast można w dowolnym momencie zatrzymać i wrócić do niego, kiedy znajdzie się kolejną chwilę dla siebie, co świetnie sprawdza się właśnie w przypadku mieszkańców dużych miast, którzy nieubłagane stoją w coraz dłuższych korkach i odbywają coraz dłuższe przejazdy do miejsca zatrudnienia. Nie można również zapomnieć o tym, że do słuchania podcastów nie trzeba specjalnych urządzeń – wystarczy smartfon i, ewentualnie, słuchawki. Podcast – uważany za wypowiedź ekspercką – wpisuje się też we współczesną potrzebę nieustającego rozwoju i bycia na bieżąco.

Medium to okazało się wzbudzać zainteresowanie również krytyków filmowych, co wydaje się licować z myśleniem o krytyce filmowej jako zajęciu eksperckim, zaawansowanym, wymagającym czasu oraz zaangażowania, rozwijającym (co sytuuje się na przeciwległym biegunie w porównaniu do omawianego wcześniej vida). Co więcej, wypowiedzi krytyków w formie podcastów spotkały się z wyraźnie pozytywną odpowiedzią po stronie polskich odbiorców, czego mierzalnym przykładem są nie tylko liczby subskrybentów na wybranych platformach²⁷, ale też ich realne, finansowe zaangażowanie w aktywność twórców poprzez projekty takie jak Patronite.

Patronite to polska odpowiedź na amerykańską propozycję o zbliżonej nazwie Patreon. Oba narzędzia umożliwiają finansowe wspieranie ulubionych, zarejestrowanych wcześniej przez nich samych, twórców. W zamian wspierający otrzymują zwykle jakąś formę podziękowania – wcześniejszy dostęp do jakichś treści lub bonusowe treści, gratyfikacje rzeczowe, a nawet możliwość rozmowy (zdalnej lub w przestrzeni fizycznej) ze wspieranym twórcą.

²⁷ O ile rynek youtuberów zdominował YouTube, o tyle rynek podcasterów nie ma jednego ośrodka. Twórcy publikują treści na więcej niż jednym kanale, by dotrzeć do możliwie szerokiego grona odbiorców. Zazwyczaj są to minimum: Spotify, Apple Podcasts, Google Podcasts oraz YouTube (podcast wrzucany jest w formacie wideo – niekiedy ze statycznym obrazem a'la plakat, niekiedy jest to realne nagranie ze studia).

Patronite łączy Autorów z osobami, które chcą wesprzeć ich pasję nie tylko dobrym słowem, ale i finansowo. Patroni wpłacają regularne, comiesięczne kwoty na konto Autorów, a Ci mogą je wykorzystać na potrzeby swojej działalności. Autorzy zyskują możliwość rozwoju, a Patroni – dostęp do wyjątkowych nagród, a także bezcenną świadomość realnego wspierania pasji innych!²⁸

Na platformie Patronite zarejestrować mogą się twórcy dowolnych treści – bloga, kanału na YouTube lub dowolnej platformie mediów społecznościowych, podcastu. Piszę jednak o tym rozwiązaniu w tym miejscu, ponieważ wśród podcasterów jest to jedna z bardziej popularnych metod monetyzacji przedsięwzięć. Wiąże się to z brakiem rozbudowanych systemów zarabiania przez twórców na platformach serwujących przede wszystkim treści audio (w przeciwieństwie do platform dedykowanych ofercie audiowizualnej, czyli przede wszystkim YouTube, gdzie system monetyzacji jest bardzo rozbudowany). Innymi słowy: podcasterzy wkładają w promocję konta na Patronite więcej energii, ponieważ jest to „podstawowe” źródło ich zarobku.

W rankingu najchętniej wspieranych na Patronite projektów tylko trzy pierwsze miejsca przekroczyły dotąd pułap łącznych wpłat na poziomie 100 tysięcy złotych miesięcznie (są to: Radio 357, Radio Nowy Świat oraz Dariusz Rosiak znany m.in. z *Raportu o stanie świata*). By w ogóle znaleźć się zestawieniu piętnastu najchętniej finansowanych twórców, „wystarczyło” uzyskać przychód od fanów na poziomie około 20 tysięcy złotych miesięcznie (poza wymienioną wcześniej trójką do maja 2023 udało się to projektom: Dolnośląski Inspektorat Ochrony Zwierząt, Langusta na palmie, Dział Zagraniczny, Baniak Baniaka, Marcin Zieliński, Usłyszeć Na Czas, Pal Hajs TV, Cash, Virtual Dream – Piotr Łój, Siekielski Brothers Studio, Studio Accantus, Historia Realna)²⁹. Piszę o tym wszystkim, by czytelnik mógł osadzić liczby dotyczące działalności podcasterskiej krytyków filmowych w szerszym kontekście.

Pierwsze miejsce w kategorii twórców o tematyce filmowej na Patronite, z przychodem na poziomie około 35 tysięcy złotych miesięcznie, zajmuje aktualnie (początek 2024 roku) Karolina Korwin-Piotrowska³⁰, która prowadzi dwa podcasty – *Pierwsza młodość* oraz *Miesiączka*. Jak pisze o sobie:

²⁸ *Jak działa Patronite?*, https://patronite.pl/jak_to_dziala, [dostęp: 23.10.2023].

²⁹ Dane z 29 kwietnia 2023 roku. Zob. *Patronite*, „Wikipedia.org”, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Patronite>, [dostęp: 23.10.2023].

³⁰ Ze względu na dość lakoniczny przytoczony niżej opis swoich dokonań, warto uzupełnić go o więcej informacji dotyczących filmu oraz krytyki filmowej w kontekście doświadczenia Karoliny Korwin-Piotrowskiej. Jak podaje chociażby Wikipedia: autorka wypowiadała się na tematy związane z kinem zarówno w radiu,

Jestem człowiekiem, kobietą, dziennikarką.

Pracuję ponad 25 lat w mediach, harowałam w nich jak przysłowiowy wół, mam swoje lata i nie chce mi się już udawać kogoś, kim nie jestem, a przyznaję, że zdarzało mi się to robić. A to z lenistwa, może z braku świadomości, a może i ze strachu o byt i przed byciem zbluzganą. Przerobiłam w mediach niemal wszystko, "I've been there, I've done that"- to o mnie, niczego nie żałuję, niczego nie zapomniałam, pamiętam swój PESEL i swoje sukcesy i porażki. Jestem autorką setek wywiadów, dziesiątek programów w różnych stacjach telewizyjnych i radiowych, siedmiu książek, z których każda była bestsellerem. I teraz skaczę na główkę do basenu z napisem „własna przestrzeń”. (...)

Nie będę robić jakże modnego ostatnio wszechobecnego, zalewającego nas jak smog, patokołczingu, nie będę dawać nikomu rad, porad, bo to, że byłam „panią z telewizji” nie daje mi prawa do dawania Wam rad; po prostu pokażę Wam swoją przestrzeń. To, co mnie kręci, interesuje, wkurza, przeraża, ale i fascynuje, nie daje spać po nocach i wypełnia moje myśli. Będę subiektywna do bólu, czasem niepoprawna, wkurzająca, a jedynym szefem dla siebie będę ja. Nawet nie wiecie, jakie to inspirujące.

Będzie więc różnorodnie, czasem będzie szaleństwo, czasem też uporządkowanie, bowiem na terapii dowiedziałam się, że porządkowanie przestrzeni to czasem mój „kocyk bezpieczeństwa”. A bezpieczeństwa nam ostatnio brakuje. Chciałabym bardzo, abyśmy tu poczuli się wszyscy bardzo bezpiecznie.³¹

Autorski podcast opisała jako „Cotygodniowy magazyn. Premiery w piątki. Film, zapach, książka, smak, dźwięki, wydarzenie, czyli to, co wzbudza we mnie emocje i zostaje w głowie pod koniec dnia. Ubarwiony dźwiękami jak w radiowym teatrze, pomysł na to, jak ogarnąć rzeczywistość”³². W około godzinnych odcinkach autorka komentuje bieżące wydarzenia, koncentrując się zwłaszcza na tych kulturalnych oraz społeczno-kulturalnych. Dużą część jej treści zajmuje film, zawsze osadzany w szerszym kontekście, odbierany i

telewizji, jak i prasie. W latach 1995-2001 była dziennikarką Radia Zet, w którym prowadziła m.in. audycję *Filmzet*. W ramach tej współpracy przeprowadziła wywiady z takimi postaciami, jak Steven Spielberg, Sophia Loren, czy Roman Polański. Od stycznia 2019 roku na antenie Antyradia prowadzi zaś audycję *Kino na podluchu*. Pracę w telewizji zaczęła w 1998 roku dla stacji E! Entertainment. W ramach autorskiego programu *E!News* relacjonowała m.in. festiwale w Cannes, czy w Wenecji. Spośród licznych występów telewizyjnych warto także wspomnieć o prowadzonym przez nią na antenie TVN Fabuła w latach 2017-2018 programie *DKF* oraz emitowanym od 2019 roku w Canal+ programie „Aktualności Filmowe+”. W prasie treści filmowe Karoliny Korwin-Piotrowskiej można było znaleźć m.in. w miesięczniku „Cosmopolitan”, „Pani”, „Żurnal”, „Party”, „Wprost” i wiele innych. Od 1999 roku była też aktywna w sieci, współpracując z największymi polskimi stronami internetowymi, np. onet.pl, o2.pl, wp.pl, plejada.pl, czy wysokieobcasy.pl. Wielokrotnie otrzymywała nagrody za wpływowość oraz opiniotwórczość. Zob. *Karolina Korwin Piotrowska*, „Wikipedia.org”, https://pl.wikipedia.org/wiki/Karolina_Korwin_Piotrowska, [dostęp: 23.10.2023].

³¹ *Karolina Korwin Piotrowska*, <https://patronite.pl/karolinakp>, [dostęp: 12.01.2024].

³² Tamże.

opisywany – zgodnie z zapowiedzią – przez filtr własnych doświadczeń oraz przekonań (autorka nierzadko intensywnie to podkreśla; że coś jest jakieś „według niej”, nie uzurpuje sobie prawa do wygłaszania sądów w imię jakiejś grupy). Specyfika narracji Korwin-Piotrowskiej każe przypuszczać, że jej słuchaczami są ludzie nie tyle spragnieni wiedzy o, m.in., kinie jako takim, ile chcący wysłuchać opinii tej konkretnej osoby, co jeszcze silniej łączy autorkę z figurą krytyka-autora.

Nieco inaczej rzecz wygląda w przypadku kolejnego przykładu filmowego z polskiej sceny podcasterskiej. Drugą postacią wartą przywołania, jeżeli chodzi o podcasty krytyczno-filmowej jest Michał Oleszczyk, autor projektu *SpoilerMaster*, który to doczekał się zaangażowania finansowego fanów na Patronite w okolicach 15 tysięcy złotych miesięcznie. O sobie i swoim podcaście pisze on:

Cześć,

nazywam się Michał Oleszczyk, jestem konsultantem scenariuszowym i filmoznawcą; na co dzień wykładam na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego.

SpoilerMaster to podcast do słuchania po seansie. W każdym odcinku dokonuję pogłębionej analizy jednego filmu, w której przedstawiam kontekst jego powstania, a także zagłębiam się w niuanse takie jak treść, strona wizualna, znaczenie społeczne i wydźwięk kulturowy.

Jeden odcinek *SpoilerMaster* to mniej więcej 60-minutowa pigułka wiedzy na temat danego filmu, dzięki której już nigdy nie spojrzycie tak samo na filmy, które znacie i lubicie.

SpoilerMaster wziął się ze zmęczenia „kulturą opinii”, w której wszyscy żyjemy i która dla mnie osobiście stała się ostatnimi czasy wyjątkowo męcząca. Opinię mieć łatwo, zdobyć wiedzę jest o wiele trudniej.

Im jestem starszy, tym bardziej staję się dociekliwy: chcę wiedzieć, jak powstawały filmy, które cenię; co znaczyły w dniu premiery, a co znaczą dzisiaj; jacy ludzie je tworzyli i dla jakich ludzi okazały się ważne.

Premiery nowych odcinków *SpoilerMastera* następują co tydzień w piątki około 18:00. W każdą środę zdradzam na moim fanpage'u, o jakim filmie opowiem za dwa dni. Każdy odcinek trwa mniej więcej godzinę, a w niektórych odcinkach mam gości specjalnych (krytyków, twórców, specjalistów z danej dziedziny).

SpoilerMaster to dwa typy odcinków: jeden poświęcony nowościom, a drugi poświęcony klasyce kina (*#SpoilerMasterClassic*).

Każdy odcinek SpoilerMaster poprzedzony jest dogłębnym researchem: aby nagrać jeden odcinek, zazwyczaj przygotowuję się od kilku do kilkunastu godzin, czytając materiały książkowe, prasowe, oglądając dodatki na płytach Blu-ray i DVD, zasięgając rady specjalistów, etc.³³

Już na poziomie samego opisu projektu widać inaczej rozłożone niż w przypadku Karoliny Korwin-Piotrowskiej, akcenty. Michał Oleszczyk – zapewne również ze względu na zawodowe zaplecze – koncentruje się na głębokim researchu dotyczącym omawianych filmów. Chociaż sam deklaruje, że jego nagrania trwają około godziny, to bardzo często jest to dużo więcej (zdarzył się nawet odcinek specjalny trwający ponad 4 godziny³⁴). Nie skupia się również wyłącznie na nowościach, nie stara się być na bieżąco. Bywa, że zaprasza do swojego podcastu innych specjalistów – ekspertów w bardzo wąskiej dziedzinie jakiegoś konkretnego okresu w historii kina, fascynatów wybranej produkcji albo gatunku. Poza samą kwestią tworzenia czegoś od podstaw, postawę krytyka-autora realizuje także w kontekście pewnego selekcjonera treści, a nawet wciela się w rolę krytyka-narratora historii, tworząc listę o charakterze kanonu – podzielony na odcinki cykl *Moje filmy wszech czasów*.

O popularności podcastów w świecie krytyków filmowych świadczy nie tylko zaangażowanie finansowe ich słuchaczy. Warto także zwrócić uwagę na wykorzystywanie tego medium nie przez jednostki, a profesjonalne zespoły. Tutaj dobrym przykładem może być Filmweb, którego logo sygnuje kilka podcastów: *Mój ulubiony film* Łukasza Muszyńskiego, koncentrujący się na rozmowach „z zaproszonymi gośćmi o ich ulubionych filmach. Konwersacja o kinie staje się punktem wyjścia do rozmowy o życiu. Albowiem sztuka i życie lubią się ze sobą przeplatać”³⁵, *Mam parę uwag*, w którym

dziennikarze portalu Filmweb.pl Julia Taczanowska i Jakub Popielecki starają się spoilerować i dyskutują o całych filmach – od pierwszej do ostatniej sceny. Tytułowe „parę uwag” może oznaczać wszystko od kluczowych kontekstów przez ryzykowne interpretacje po luźne uwagi – zawsze jednak mniej więcej na temat. Konwencja jest prosta: dwie osoby obejrzały film i o nim rozmawiają. Zazwyczaj są to kinowe lub streamingowe premiery, ale znajdzie się też miejsce dla klasyki – o ile znajdzie się parę uwag.³⁶

³³ SpoilerMaster, <https://patronite.pl/spoilermaster>, [dostęp: 12.01.2024].

³⁴ SPECIAL: Kinowieczerza || 3 dyskusje po „Dyskretnym uroku burżuazji”, „Mojej...”, 12.2023, <https://open.spotify.com/episode/0HURSeDdTrVl3W8BXAMo7Q>, [dostęp: 12.01.2024].

³⁵ *Mój ulubiony film*, <https://open.spotify.com/show/6xYxydYj0vlaq2lC8sIcvZ>, [dostęp: 12.01.2024].

³⁶ *Mam parę uwag*, <https://open.spotify.com/show/2Qjvy8c1Vm25KStufUWri1>, [dostęp: 12.01.2024].

czy też *Serial Killers* – program niejako przekonwertowany z formatu wideo do audio, opisywany przez twórców następująco:

Dziennikarze portalu biorą pod lupę nowe sezony i odcinki najbardziej wyczekiwanym seriali: rozmawiamy o najgorętszych premierach, oceniamy świeżo zakończone serie i czasem wracamy do klasyki. Uwaga! Bywają spoilery!³⁷

Istnieją polskie podcasty skoncentrowane wokół konkretnych gatunków filmowych (*Koszmarne horrory*³⁸ o horrorach, czy *Wtem, piosenka*³⁹ o musicalach), elementów składających się na dzieło filmowe (np. *[dźwiękościeżka] – muzyka filmowa*⁴⁰), dedykowane przede wszystkim nowościom kinowym (choćby *Kinotok*⁴¹) albo tzw. kinu festiwalowemu (np. *Drugi Seans*⁴²), a nawet poświęcone technicznemu aspektowi filmowania (jak *Filmowiec Pro – Podcast dla filmowców*⁴³ albo *Filmowe pogaduchy*⁴⁴) – pomimo względnej młodości podcastowej formuły jest więc w czym przebierać, zwłaszcza że sięgają po nią zarówno początkujący amatorzy filmów, twórcy projektów z profesjonalnym zapleczem, jak i specjaliści, którzy postanowili po prostu zrobić coś swojego.

7.1.3. Nietypowe formy aktywności krytyka-widza w sieci

Chociaż celem niniejszej dysertacji jest przede wszystkim udowodnienie, że modele krytyki filmowej pozostają w mocy od chwili swego wyodrębnienia się aż do dzisiaj, to ignorancją byłoby niezauważenie, iż w świecie oceny i analizy filmów pojawiły się też pewne nowe możliwości. Jednym z ciekawszych przykładów jest kontrowersyjne zjawisko review bombing (bombardowania recenzjami). Nie przypisuję go rzecz jasna poważnej krytyce (w każdym rozumieniu tego określenia), niemniej warto o nim wspomnieć nawet w formie ciekawostki.

Po raz pierwszy termin ten pojawił się w 2008 roku na stronie Ars Technica w artykule autorstwa Bena Kuchera poświęconemu masowemu dodawaniu negatywnych

³⁷ *Serial Killers*, <https://open.spotify.com/show/2YGFYgOHmYJmdyIMic7lra>, [dostęp: 12.01.2024].

³⁸ *Koszmarne horrory*, <https://open.spotify.com/show/7r9cIeRZUuz576VALJYTi8>, [dostęp: 12.01.2024].

³⁹ *Wtem, piosenka*, <https://open.spotify.com/show/7nouTVgpa0sjf6f2ujAUQv>, [dostęp: 12.01.2024].

⁴⁰ *[dźwiękościeżka] – muzyka filmowa*, <https://open.spotify.com/show/0T24JlQfemuQaBovDW0qbg>, [dostęp: 12.01.2024].

⁴¹ *Kinotok*, <https://open.spotify.com/show/4SBWeA5FGHHDyecDhT7tQc>, [dostęp: 12.01.2024].

⁴² *Drugi Seans*, <https://open.spotify.com/show/3uaA7xbGXhD22iiQcIGCYN>, [dostęp: 12.01.2024].

⁴³ *Filmowiec Pro – Podcast dla filmowców*, <https://open.spotify.com/show/3bdVtKHs3S0CjhrY72SU8J>, [dostęp: 12.01.2024].

⁴⁴ *Filmowe pogaduchy*, <https://open.spotify.com/show/4h1x1x6KGmhnJPLElfUWjo>, [dostęp: 12.01.2024].

recenzji gry *Spore* na Amazon⁴⁵. Społeczność chciała w ten sposób zwrócić uwagę na politykę wydawcy gry, EA Games, w zakresie protokołów zabezpieczeń, które ograniczały możliwość instalacji gry ledwie do trzech razy. Napisał on:

Bombardowanie recenzjami Amazona to szczególnie nieprzyjemny sposób na osiągnięcie celu [zwrócenia uwagi na problem z rozwiązywaniem DRM, czyli wspomnianym wcześniej protokołem zabezpieczeń – dopisek A.G.]; zwykli gracze, którzy nie są świadomi tej kampanii, mogą nie zadać sobie trudu, aby przeczytać treść recenzji i założyć, że gra nie jest zbyt dobra.⁴⁶

Review bombing polega na tym, że bardzo duża liczba osób (ewentualnie niewielka liczba osób, ale posiadających wiele kont na wybranej platformie internetowej) publikuje negatywne recenzje jakiejś gry, filmu, usługi etc. Od naturalnego dodawania negatywnych recenzji w reakcji na produkt niskiej jakości zjawisko różni przede wszystkim jego intensywność – recenzje w ramach review bombingu pojawiają się zwykle w bardzo krótkim czasie (kilku godzin, ewentualnie dni). Celem review bombingu jest zwykle chęć zwrócenia uwagi na jakiś problem, który dana rzecz w jakiś sposób reprezentuje (mogą to być kwestie społeczne, kulturowe, polityczne itd.). Zazwyczaj bombardowanie recenzjami obserwuje się na dużych platformach agregujących recenzje, jak np. Rotten Tomatoes⁴⁷. Bardzo podobnym do review bombingu zjawiskiem jest vote brigading, który polega na skoordynowanym oddawaniu w internetowych głosowaniach konkretnych odpowiedzi⁴⁸. Ludzie potrafią również skrzyknąć się w sieci, by tworzyć petycje internetowe, np. z prośbą o kontynuację jakiegoś przerwanego serialu.

Z powyższymi silnie powiązane wydają się zjawiska trollingu (tworzenie napastliwych, kontrowersyjnych i często po prostu niezgodnych z prawdą treści, które mają na celu wywołanie kłótni, ewentualnie sprowokowanie użytkowników do jakichś konkretnych działań w ramach wywołanego napięcia) oraz hejtu (wszelkiego rodzaju ośmieszanie, obrażanie, wyzywanie innych ludzi w sieci). Nie noszą one oczywiście miana krytyki

⁴⁵ *Review bomb*, „Wikipedia.org”, https://en.wikipedia.org/wiki/Review_bomb

⁴⁶ „Review-bombing Amazon is a particularly nasty way of getting the point across as well; casual gamers who aren't aware of this campaign may not bother to read the content of the reviews and only assume the game isn't very good”. Zob. Ben Kuchera, Gamers fight back against lackluster *Spore* gameplay, bad DRM, „Arstechnica.com”, 09.08.2008, <https://arstechnica.com/gaming/2008/09/gamers-fight-back-against-lackluster-spore-gameplay-bad-drm/>, [dostęp: 15.01.2024].

⁴⁷ W rozdziale piątym pisałam o przypadku filmu *Zielona granica* Agnieszki Holland – on też padł ofiarą review bombingu, w wyniku czego jeszcze przed premierą miał na portalu „Filmweb” średnią ocenę wystawioną przez użytkowników poniżej 3/10.

⁴⁸ *Vote brigading*, „Wikipedia.org”, https://en.wikipedia.org/wiki/Vote_brigading, [dostęp: 15.01.2024].

filmowej w żadnym sensie, ale wspominam o nich na marginesie, ponieważ miewają ogromny wpływ na środowisko filmowe (właśnie niczym mityczni krytycy). Szczególnym przykładem może być tutaj sytuacja, w którą uwikłana została aktorka filmu *Ostatni Jedi* z serii *Gwiezdne Wojny*. Kelly Marie Tran musiała mierzyć się z tak dużą falą agresji i groźbami od użytkowników platformy Instagram, nawet pół roku po premierze filmu, że ostatecznie postanowiła usunąć wszystkie wpisy na koncie. Podobnie zresztą postąpiła inna aktorka z serii – Daisy Ridley, która po umieszczeniu posta o przepisach dotyczących broni (jako komentarza do swojej obecności na wydarzeniach upamiętniających strzelaninę w Orlando) spotkała się z tak intensywnie negatywną reakcją, że w ogóle usunęła konto na Instagramie. Tego typu zachowania i reakcje sprawiają, że wiele osób ze świata filmu automatycznie rezygnuje z przyjmowania niektórych ról. Przykłady można by mnożyć – Jodie Turner-Smith wycofała się z planów zagrania w serialu *Wiedźmin: Rodowód krwi* prawdopodobnie po tym, z jak negatywną reakcją w sieci spotkała się ta informacja⁴⁹; a Armie Hammer zrezygnował z roli w filmie *Shotgun Wedding* po tym, jak na jaw wyszły jego kontrowersyjne wiadomości SMS, ponieważ stopień agresji komentarzy w sieci wzbudził w nim obawy o bezpieczeństwo jego rodziny⁵⁰.

7.2. Krytyk-widz a degradacja języka

Jednym z częściej przywoływanych argumentów przeciwko wypowiedziom krytycznym w sieci jest specyfika ich języka – według łagodniejszych opinii niespecjalistyczna, według ostrzejszych zbyt potoczna. Przywoływane są także zarzuty natury redakcyjnej – amatorskie redakcje, jednoosobowe projekty blogowe czy profile w mediach społecznościowych nie korzystają najczęściej z usług redaktora lub korektora, co w konsekwencji prowadzi do licznie występujących błędów wszelakiej maści. Bartosz Żurawiecki w jednym ze swoich tekstów napisał np.:

⁴⁹ Przemek Romanowski, *Aktorka rezygnuje z gry w "Wiedźminie". Wszystko przez hejt?*, „Film.wp.pl”, 08.04.2021, <https://film.wp.pl/aktorka-rezygnuje-z-gry-w-wiedzminie-wszystko-przez-hejt-6626987084917408a>, [dostęp: 15.01.2024].

⁵⁰ *Burza wokół Armiego Hammera. Aktor rezygnuje z roli*, „Kultura.onet.pl”, 14.01.2021, <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/armie-hammer-rezygnuje-z-roli-niepokojace-wiadomosci-wyszly-na-jaw/prdqht8>, [dostęp: 15.01.2024].

Rozliczne portale internetowe mają własne zastępy grafomanów absolutnie bezkrytycznych wobec swoich Wielkich Improwizacji. Toteż z portali tych najczęściej wylewa się szambo banału z kupą błędów stylistycznych, gramatycznych i leksykalnych.⁵¹

Jest to problem powszechny, prawdopodobnie w dużej mierze dlatego, że jego rozwiązanie jest kosztowne, a zyski z tegoż rozwiązania nieoczywiste (jak bowiem zmierzyć, jak dalece zwiększyło się zainteresowanie danym projektem na skutek wprowadzenia korekty?) i często trudne do zauważenia przez samych je opłacających (jeżeli ktoś nie zna zasad poprawności językowej, nie umie dostrzec błędów, to nie dostrzega również lub dostrzega w niewielkim tylko stopniu, poprawność). W związku z tym pierwsze pieniądze zarabiane przez tychże amatorów lokowane są zwykle w innych miejscach – w nowym sprzęcie albo w reklamach – które dają niemal natychmiastowy efekt inwestycyjny. To z kolei prowadzi do nawarstwiania się problemu, który finalnie z powodu swojej powszechności, zaczął być uważany – wydaje się – za mniej znaczący. Ogólna skłonność do wybaczenia podobnych zaniedbań doprowadziła nie tylko do mnożenia się treści niedbałych pod względem językowym, ale też do swoistego wyrażania siebie poprzez te błędy, robienia z tego znaku rozpoznawczego.

Doskonałym przykładem ostatniego zjawiska jest projekt *Zwierz popkulturalny*⁵² autorstwa Katarzyny Czajki-Kominiarczuk. Autorka ma bardzo duże zaplecze wiedzy oraz doświadczenia w zakresie szeroko pojętej kultury. Jak można przeczytać chociażby na Wikipedii:

W 2008 ukończyła socjologię w Collegium Civitas, a w 2010 historię na Uniwersytecie Warszawskim. W latach 2015–2018 w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego pracowała badawczo nad doktoratem o kinie polskim w dwudziestoleciu międzywojennym. Od 2008 pracowała jako dokumentalistka w dziale dokumentacji tygodnika *Polityka*. Współpracowała również z *Domem Spotkań z Historią* i *Muzeum Historii Polski*.

Prowadzi bloga *Zwierz Popkulturalny*, gdzie od 2009 pisze o filmach, serialach i szeroko rozumianej popkulturze. W 2012 blog otrzymał nagrodę Błoga Blogerów w konkursie *Blog Roku*. Swoimi recenzjami filmów, blog przyciąga kilkadziesiąt tysięcy czytelników miesięcznie, a sama autorka jest rozpoznawalną postacią świata kultury, kultury cyfrowej i edukacji filmowej.

⁵¹ Bartosz Żurawiecki, *Zmierzch bogów*, „Film” nr 6 (2008), s. 66.

⁵² <https://zpopk.pl/>, [data dostępu: 15.01.2024].

Od 2015 wraz z Pawłem Opydo prowadzi podcast ZVZ (o społeczeństwie i kulturze), od 2017 – podcast Czytu Czytu (o książkach i literaturze)[1], a od czerwca 2020 razem z Patrycją Muchą realizuje podcast o filmowych musicalach pt. Wtem, piosenka. W maju 2021 premierę miał również jej podcast Jeszcze słowo, który stanowi uzupełnienie działalności blogowej.⁵³

Wpisy na stronie Katarzyny Czajki-Kominiarczuk to wypowiedzi osobiste, ale zawsze podparte solidną argumentacją, często także odwołaniami do różnorodnych koncepcji naukowych czy innych tekstów kultury. Ich cechą charakterystyczną jest (a może raczej „była”, ponieważ analiza najnowszych wpisów wykazuje, iż nie są już pisane w ten sposób) narracja prowadzona w trzeciej osobie (np. „Zwierz zapomniał jak to jest oglądać film czy serial i nie notować sobie w głowie uwag i przemyśleń, obserwacji i złośliwości”⁵⁴) oraz błędy, przede wszystkim interpunkcyjne. Autorka stworzyła nawet specjalną zakładkę na stronie zatytułowaną *Gdzie są przecinki*, w której wyjawia, że ich brak związany jest z jej dysortografią (pisownia oryginalna):

To jest miejsce, które odpowie wam na pytanie, które nurtuje wielu nowych czytelników. Dlaczego na tym blogu są błędy i nie ma przecinków? Publikuje ten tekst dlatego, że w miarę średnia (z naciskiem na w miarę i średnia) popularność bloga może dać mi odrobinę siły przebicia. Jest to wpis, który ma wszelkie wady wpisu osobistego, zawierającego pewien element uzalania się nad sobą.

Otóż mam dysortografię. Nie jakiś ciężki przypadek (bądź co bądź jak zwróciliście może uwagę, niektóre słowa są napisane poprawnie) ale jednak. Widzicie dysortografik ma w świecie Internetu ciężko. Choć literówki popełniamy wszyscy (piszemy co raz szybciej i co raz więcej) to jednak błędy ortograficzne budzą w wielu użytkownikach Internetu absolutną wściekłość. Wszelkie dyskusje na forach Internetowych wcześniej czy później sprowadzą się do tego, że ktoś kto pisząc wpis popełnia błędy ortograficzne zostanie wskazany palcem jako osoba, która nie ma się co wypowiadać skoro nawet ortografii nie zna. Oczywiście można czytelników zapewniać, że brak znajomości ortografii nie wynika ze złej woli i został potwierdzony zaświadczeniem otrzymanym w pierwszych klasach szkoły podstawowej i odnawianym raz na kilka lat w czasie trwania całego kursu nauki szkolnej. Niestety mało kogo interesują takie zapewnienia czynione przez Internet.⁵⁵

Trudno byłoby nazwać dzisiaj Katarzynę Czajkę-Kominiarczuk dyletantką, zarówno w kontekście doświadczenia funkcjonowania w sieci, jak i ogólnie zakresu wiedzy na temat

⁵³ Katarzyna Czajka-Kominiarczuk, „Wikipedia.org”, https://pl.wikipedia.org/wiki/Katarzyna_Czajka-Kominiarczuk, [dostęp: 15.01.2024].

⁵⁴ Zwierz, *Zwierz zapomniał czyli refleksyjny wpis na urodziny*, „Zpopk.pl”, 02.03.2017, <https://zpopk.pl/zwierz-zapomniał-czyli-refleksyjny.html>, [dostęp: 15.01.2024].

⁵⁵ *Gdzie są przecinki*, <https://zpopk.pl/gdzie-sa-przecinki>, [dostęp: 15.01.2024].

kultury. Pomimo upływu czasu i profesjonalizacji działań, nie zdecydowała się ona jednak na zatrudnienie osoby do poprawiania tekstów, a brak poprawności językowej stał się może nie tyle jej znakiem rozpoznawczym, ile w jakimś sensie został jej wybaczony. Jednocześnie trzeba tutaj dodać, że podczas współpracy autorki z „Polityką”, jej teksty poddawane były korekcie. Nie jest więc tak, że postanowiła manifestować trudności dysortografów poprzez każdą formę wypowiedzi. Świadomie jednak postanowiła zostawić treści na blogu w formie niezmienionej, uznając stronę za miejsce w jakimś sensie osobiste, a przez to wolne od konieczności profesjonalnego dopieszczania w każdym względzie. Usankcjonowała i potwierdziła w ten sposób powszechne obserwacje dotyczące autorów w sieci, że kwestie językowe uznają być może za mało ważne i zostawiają je na dalszym planie, co przy takiej skali problemu przyczynia się do utrwalania przez użytkowników sieci niepoprawnych wzorców językowych.

Degradacja języka to jednak nie tylko kwestia błędów językowych, na które można mieć mniejszą lub większą tolerancję i które są w gruncie rzeczy dość łatwe do wyeliminowania. Większym problemem wydaje się specyficzna stylistyka treści zamieszczanych w sieci. Projekty internetowe tworzone są zwykle z sympatii do jakiegoś tematu, dużego weń zaangażowania, posiadania wiedzy na jakiś temat (lub złudzenia, że się ją ma). Konsekwencją tak emocjonalnego przywiązania są często treści filtrowane przede wszystkim przez warstwę emocjonalną. Tworzone w przyływie chwili charakteryzują się nierzadko chaotyczną kompozycją czy potocznością.

Afektacja wypowiedzi, akcentowanie przeżycia (jako głównej wartości w odbiorze), jednoznaczne spolaryzowane oceny, chaotyczność prezentowanych sądów oraz omawianie tylko wybranych elementów (zdjęcia, gra, muzyka itp.) wyraźnie charakteryzują recenzje filmowe zamieszczane w portalach internetowych. Ekspresywność tych tekstów, bezpośredniość przekazu, językowa potoczność służą głównie przekonaniu potencjalnych czytelników o wartości omawianego filmu (wzmocnieniu siły illokucyjnej wypowiedzi). Intelktualna i refleksyjna analiza filmu (wskazywanie jego zawartości ideowej) w internetowych recenzjach ustępuje miejsca komunikacji akcentującej jedynie funkcję fatyczną oraz selektywną argumentację.⁵⁶

Bogusław Skowronek w cytowanym wyżej tekście zwraca również uwagę na utrwalenie się pewnego schematu recenzji (powtarzalna struktura kompozycyjna, która nie jest cechą pojedynczego autora, lecz wielu autorów), a także na to, że:

⁵⁶ Bogusław Skowronek, *Jak dziś pisze się o kinie?...*, s. 264.

Nastawienie wartościująco-opisowe, odwołujące się do potrzeb odbiorcy oraz marketingowych działań dystrybutora, przeważa nad nastawieniem refleksyjno-analitycznym. Dzisiaj praktycznie nie pojawia się już krytyka postulatyczna, będąca emanacją prac teoretyków, nakreślająca nowe perspektywy sztuki filmowej (wynika to jednak z przemian samej kinematografii). Głównym typem aktywności krytycznej jest natomiast bieżąca działalność informacyjno-recenzencka. Istota krytyki filmowej oparta dawniej na mediacji i pośrednictwie, rozumiana jako „rozświetlanie znaczeń”, wyjaśnianie widzom sensów utworu, dzisiaj – wobec sporej samodzielności odbiorczej i emancypacji interpretacyjnej widzów – uległa zasadniczej zmianie.⁵⁷

Degradacja języka w tekstach o filmach pisanych przez krytyków-widzów nie dotyczy jedynie tak powierzchownej kwestii, jak niedoskonałość w zakresie ortografii czy interpunkcji. To także, a może przede wszystkim, użytkowe (a więc według mojej definicji – recenzenckie) podejście do tematu myślenia i pisania o kinie. Nadmiar produkcji filmowej oraz ogromne oczekiwania konsumpcji treści po stronie odbiorców (czy to widzów, czy czytelników recenzji), a także konkurencja w sieci, z którą wielu stara się rywalizować na poziomie ilościowym (z powodu obawy, że jak ktoś nie znajdzie czegoś u mnie, to pójdzie do kogoś innego i już tam zostanie) – to wszystko powoduje, że w Internecie funkcjonuje bardzo dużo tekstów pozbawionych wartości przekazu; tekstów pisanych według jednego wzoru, pełnych kalk językowych; tekstów, dla których autorzy nie mieli po prostu czasu, a może i – jakże to ironiczne w kontekście krytyka-widza rekrutującego się przecież przede wszystkim ze środowiska miłośników/fanów – serca, by mogły w pełni się rozwinąć i zachwycić odbiorców unikalnością formy i zawartej w niej myśli.

⁵⁷ Tamże, s. 266.

Rozdział 8

Krytyk-marketingowiec

W podrozdziale poświęconym odpowiedzi na pytanie, kiedy powstało w Polsce środowisko krytyki filmowej, przywoływałam perspektywę podejścia do kina jako do biznesu. Początki filmu na świecie były z nim nierozzerwalnie związane – wszak, zanim kino powszechnie zaakceptowano jako formę sztuki, było po prostu rozrywką i to rozrywką nastawioną na oraz generującą naprawdę przyzwoite profity. Pojawiające się w związku z tym czasopisma branżowe były przede wszystkim zbiorem reklam repertuarowych nowości, a funkcjonujące w nich komentarze stanowiły najczęściej zbiór superlatyw. Nie chodziło o przekazanie rzetelnej informacji na temat danego tytułu, ale o przyciągnięcie na pokaz jak największej liczby ludzi. Oczywiście, tak formułowane treści trudno nazwać krytyką sensu stricto, ale zdecydowanie była to zapowiedź pewnego jej modelu, który nie tylko funkcjonuje do dzisiaj, lecz właśnie dzisiaj przeżywa swój czas świetności.

Pierwsze działania marketingowe krytyków, te z okresu branżowego podejścia do filmu, były działaniami oczywistymi i nieprzezroczystymi – reklama bez ceregieli ujawniała się przed odbiorcami poprzez hasłową strukturę i nieustanną lawinę peanów pochwalnych. Skalę tego zjawiska dobrze obrazuje fakt, że już w 1937 roku Jerzy Stempowski pisał: „Proces komercjalizacji recenzji osiągnął już, jak się zdaje, granice swego rozwoju”¹ (cóż za pomyłka!). Z czasem, w połączeniu z nową (socjalistyczną i komunistyczną) ideologią, mówienie o filmie stało się po prostu tubą marketingową aktualnego ustroju politycznego. Dzisiaj krytyk uwikłany jest w całą sieć zależności marketingowych – w relacje z dystrybutorami i agencjami marketingowymi, ale też w sposób funkcjonowania wyszukiwarek internetowych oraz mediów społecznościowych. Szczególnie ciekawe z perspektywy badawczej wydają się przede wszystkim dwa ostatnie wątki – wyszukiwarek i mediów społecznościowych – ze względu nie tyle na ich najkrótszy staż, ile uświadomienie sobie ich znaczenia. Jak pisał w jednym z przywoływanych już artykułów Bolesław Racięski:

Wybierając problemy, przed jakimi stają poszukujący w internecie ciekawych treści, warto przyjrzeć się kwestiom, które faktycznie ujawniły się dopiero w ciągu ostatnich 10 lat i trudno zbyć je uspokajającym „tak było zawsze”. Za najważniejszy uważam dyskretnie rządy algorytmów, dyktujących wyniki wyszukiwania, proponujących kolejne recenzje na YouTube i

¹ Jerzy Stempowski, *Pełnomocnictwa recenzenta*, „dwutygodnik.com”, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3301-pelnomocnictwa-recenzenta.html> [dostęp: 06.06.2022].

filmy na Netflixie, z przebiegłością godną Skynetu zamykających użytkowników w ciasnych bańkach preferencji. Od proponujących filmy krytyków-mentorów algorytmy różnią się tym, że ich *modus operandi* jest dla większości odbiorców niezrozumiały, filmowa edukacja wątpliwa, a inspiracje i motywacje enigmatyczne niczym długi ciąg zer i jedynek.²

8.1. Krytyk-marketingowiec i publikowanie na zlecenie

„W przypadku promocji filmu dystrybutorzy dwoją się i troją, aby sprzedać swój towar, ale krytyka to coś, co przychodzi niepostrzeżenie, jest zdeterminowana, niezłomna i niezależna, a przynajmniej taka być powinna”³ – zaczyna swój artykuł Jakub Kolsz. Tak, to prawda, wydawać by się mogło, że krytyka na zlecenie nie istnieje, bo jakże mogłaby, gdy przymiotem krytyka jest wierność swoim przekonaniom ponad wszystko? Zlecenie wszak przyjmowane jest zwykle „w ciemno” – najpierw podpisuje się umowę/decyduje na realizację zadania w ramach etatu, tj. na obejrzenie filmu i jego zrecenzowanie, a dopiero później to zadanie wykonuje. O ile krytyk nie widział już danej produkcji na jakimś pokazie premierowym, nie może mieć pewności, że po obejrzeniu będzie miał na jej temat dobre zdanie, a agencje czy dystrybutorzy nie chcą przecież płacić za połajanki, tylko za zachwyty, prawda?

Warto sobie jednak postawić pytanie, czy nie można pisać „profesjonalnie” – w ujęciu tak szeroko rozumianym, jak powinno wyłonić się z niniejszej dysertacji – i jednocześnie za pieniądze? Czy tekst krytyczny musi być zgodny z obserwacjami lub przekonaniami autora, by był tekstem krytycznym? Czy uczciwe krytycznie jest wydobywanie na wierzch pewnych pozytywnych aspektów filmu, a przemilczanie słabszych? Czy oczekiwanie od krytyka filmowego skrajnej niezależności, mającej przecież również wpływ na jego życie w rozumieniu czysto pragmatycznym, ma w ogóle sens? Nie chcę tutaj wydawać jednoznacznych sądów. Wartościową perspektywę rzuca na to wypowiedź Adrian Prodeus:

Wydaje mi się, że to zdawanie sobie sprawy z tego dla kogo się pisze w danym momencie, np. dla agencji promocyjnej, która zaprasza mnie na wywiad z artystą do Paryża. Jadę sobie na weekend do Paryża i co ja mam teraz zrobić? Napisać negatywną recenzję tego filmu i zrobić wywiad z tym reżyserem, który pokaże, że on jest idiotą? No nie. Ja muszę tak ten wywiad zredagować, żeby wyszło, że on nie jest aż taki głupi, że miał jednak jakiś pomysł, robiąc ten

² Bolesław Racięski, *Krytyka filmowa...*, s. 30.

³ Jakub Kolsz, *Między krytyką a promocją, czyli szara przestrzeń działania*, „Magazyn Filmowy. Pismo SFP”, nr 73 (2017), https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,305,26712,2,1,Miedzy-krytyka-a-promocja-czyli-szara-przestrzen-dzialania.html, [dostęp: 27.11.2023].

film. Wydaje mi się, że my jako autorzy jesteśmy dosyć świadomi tego, dla kogo w danym momencie, z jaką intencją piszemy tekst. Ta uczciwość wobec siebie, inni nie muszą tego wiedzieć, grunt, żebyśmy sami siebie nie okłamywali. Nie ma się, co oszukiwać, jesteśmy wszyscy uwikłani – czy jesteśmy w Internecie, czy jesteśmy w papierze, działamy w polach różnych sił.⁴

„Pisanie na zlecenie” to nie tylko otwarte podpisywanie umów wraz z regułami ich realizacji, to także wywieranie na krytyku presji psychologicznej na zasadzie „daję-oczekuję”. Ta strategia ma zresztą swoją oficjalną nazwę – reguła wzajemności – i jest bardzo chętnie wykorzystywana w marketingu. Jako termin naukowy, wprowadził ją do badań i spopularyzował jeden z najbardziej znanych psychologów społecznych na świecie – Roberto Cialdini. Na podstawie wieloletnich badań zbudował on „najważniejsze reguły rządzące zachowaniem człowieka, których znajomość pozwala wywierać wpływ na innych. Cialdini nazwał te reguły narzędziami wpływu społecznego”⁵. Wspomniana właśnie reguła wzajemności mówi, że:

(...) zawsze powinniśmy rewanżować się bliźnim za wyświadczone nam dobro. Spektrum sytuacji, które dotyka owa reguła jest praktycznie nieograniczone, gdyż szanse na odwzięczenie się innym mamy niemal w każdej sytuacji, w której występuje interakcja. Cele materialne, chociaż dominujące, nie są jedynymi kwintesencjami wymiany, gdyż ludzie gotowi są na wymianę także niematerialnych dóbr, do których należą uczucia, usługi i symbole. Rewanżujemy się innym osobom za zaproszenie na imieniny, złożenie oferty pracy, otrzymany prezent, ustąpienie miejsca w kolejce czy wreszcie nawet za wskazanie drogi. Wynika to z prostej przyczyny, że nie chcemy odczuwać dyskomfortu z uwagi na pozostawiony dług wdzięczności.⁶

Reguła wzajemności w marketingu dotyczy zwykle przekonywania klientów do zakupu czegoś poprzez wcześniejsze sprezentowanie im czegoś względnie wartościowego. Dlaczego jednak nie mogłaby również służyć jako droga do uzyskania pozytywnych recenzji u krytyków poprzez wywołanie u nich wrażenia długu wobec reklamodawcy zainteresowanego ich aktywnością?

Drugą stroną medalu publikowania na zlecenie jest tworzenie przez wydawców iluzji wypowiedzi krytycznych w formie tekstów przygotowanych przez dystrybutora z niemal

⁴ *Czy jesteśmy dinozaurami? ...*, <https://www.youtube.com/watch?v=V3oDfNx1fK0&t=2541s> [dostęp: 27.11.2023].

⁵ Michał Pulit, Tomasz Załona, *Reguła wzajemności najpowszechniejszą techniką perswazji w erze informacji*, „Krakowskie Studia Małopolskie”, nr 13 (2009), s. 164.

⁶ Tamże.

niewidocznym ze względu na mikroskopijny wymiar liter podpisem „artykuł sponsorowany” zamiast imienia i nazwiska lub w formie tzw. reklamy natywnej („W dziennikarstwie znane są przypadki, kiedy na łamach prasy pojawiają się artykuły sponsorowane, które niczym kameleon, dzięki typografii, standardom edytorskim oraz aranżacji tekstu, przyklejają się do reszty materiałów i udają zwykły artykuł. Nazywamy je reklamą natywną”⁷). Za takie publikacje w zasadzie w ogóle nie jest odpowiedzialny krytyk, ale to on musi mierzyć się z ich konsekwencjami, jak np. brak zaufania odbiorców, którzy – co bardzo ludzkie – zwykle obwiniają tych z na froncie, tych łatwo dostępnych, marionetkę, a nie władcę marionetek.

Duża część odbiorców może nie odróżniać materiałów prasowych od recenzji. Istnieje między tymi dwoma biegunami przestrzeń, po której całkiem skutecznie poruszają się specjaliści od promocji. To dziki teren pełny pułapek i przesuwalnych granic, które według etyki zawodowej nie powinny być przesuwane. Chociaż „ściamo-recenzje” oraz bombardowanie portali społecznościowych hurraoptymistycznymi opiniami to praktyka powszechna, czasami trudno oddzielić informację od opinii.⁸

Istnieje jeszcze jeden współczesny problem związany z publikowaniem na zlecenie – staje się ono coraz mniej opłacalne. Próbujący swoich sił w sieci amatorzy, zlaknieni uwagi, ale też po prostu niedoświadczeni w kwestiach finansowych, zgadzają się na stawki (lub nawet alternatywne sposoby zapłaty, jak barterowe rozwiązania – bilety do kina czy jakieś gadżety – w zamian za opublikowanie recenzji) nieadekwatnie niskie do nie tylko wykonanej pracy, ale także posiadanych zasięgów i wpływów. Osobom odpowiedzialnym za marketing wybranych tytułów często bardziej opłaca się skierować uwagę w stronę mniej jeszcze pewnych siebie blogerów, vlogerów czy podcasterów, którzy licznie oraz z zaangażowaniem i entuzjazmem podejść do promocji za ułamek kwoty, którą wzięłaby profesjonalna redakcja. Być może treści rodzące się z takiej współpracy nie zawsze spełnią wyśrubowane kryteria mitologizowanej krytyki filmowej, ale mogą przynieść lepszy efekt z perspektywy, którą dział promocji bardziej interesuje – rozpropagować informację, że film jest świetny, i ściągnąć tłumy do kin.

8.2. Krytyk-marketingowiec a zasady promowania treści w sieci

⁷ Jakub Koisz, *Między krytyką a promocją...*

⁸ Tamże.

Dzisiaj dostęp do Internetu ma niemal każdy i niemal wszędzie. Z powodzeniem coraz częściej nie uzupełnia, lecz zastępuje on dostęp do innych mediów, takich jak telewizja czy prasa. Z tego powodu do sieci przeniosła się również część reklam, a krytyk musiał intensywniej niż kiedykolwiek wcześniej wczuć się w rolę marketingowca.

Internet wprowadził film, a właściwie recenzje filmowe, na zupełnie nowy poziom reklamy. Z jednej strony spowodowane było to jego niezwykle szybkim upowszechnieniem się i nieporównywalnym względem innych mediów zasięgiem, z drugiej strony zaś wyjątkowo niskimi nakładami finansowymi dla reklamodawców. Czas wrzucania do Internetu za grosze masy krzykliwych banerów i wyskakujących okienek – z czym utożsamiano reklamę w sieci jeszcze całkiem niedawno – minął. Dzisiaj marketing internetowy to niezwykle złożona kwestia, obejmująca znajomość algorytmów poszczególnych platform i wyszukiwarek czy współpracę z influencerami.

Krytyk-marketingowiec wbrew pozorom realizuje więc swoją funkcję na więcej niż jeden sposób. To nie tylko pisanie na zlecenie czy też wychwalanie na zlecenie, ale – być może przede wszystkim – znajomość zasad rządzących internetowymi algorytmami. A te rzadziej interesują krytyków, a częściej po prostu biznesmenów.

SEO (Search Engine Optimization) „można w ogólności zdefiniować jako proces optymalizacji stron internetowych lub całych witryn w celu uczynienia ich bardziej przyjaznymi dla wyszukiwarki, co skutkuje nadaniem im wyższej pozycji w wynikach wyszukiwania (SERP)”.⁹ To szara eminencja Internetu, jedno z tych działań, o których się nie myśli i których się nie widzi, ale których efekty realnie wpływają na ludzkie doświadczenia korzystania z wyszukiwarek sieciowych.

Nierzadko o wrażeniu widza lub potencjalnego widza i opinii, czy dany film jest dobry, czy zły, decyduje przewertowanie kilku pierwszych wyników w wyszukiwarce internetowej. Jeżeli autorzy tekstów pod danymi linkami zachęcają, by iść do kina, odbiorca odnosi wrażenie, że faktycznie warto to zrobić; jeżeli odradzają – dzieje się odwrotnie. Nie ma znaczenia, że tych kilka tekstów na pierwszej stronie wyszukiwarki jest próbką nie tylko zbyt małą, ale przede wszystkim – najbardziej podatną na wpływy marketingowe. By ten problem dobrze przedstawić, muszę jednak zacząć od wytłumaczenia zasady działania wyszukiwarki internetowej.

⁹ Marco Maltraveresi, *SEO&SEM. Przewodnik dla zaawansowanych po Webmarketingu*, CeDeWu, Warszawa 2017, s. 17.

Każda wpisana w wyszukiwarkę fraza poddawana jest działaniom złożonego algorytmu. Roboty Google’a (celowo wskazuję tę konkretną wyszukiwarkę – jest ona najpopularniejsza na świecie i to o pozycję w jej zasobach specjaliści walczą najczęściej; korzysta z niej około 92% użytkowników sieci z całego globu¹⁰ i ponad 96% polskich użytkowników sieci¹¹) indeksują każdą poszczególną podstronę wybranego adresu WWW, oceniając przy tym jej wartość dla użytkownika. Niektóre z elementów tej oceny są czysto techniczne, jak tempo ładowania się strony, jej responsywność i dostosowywanie się do różnego rodzaju urządzeń, brak technicznych błędów, liczba linków z innych stron, czy nawet wielkość i długość funkcjonowania w sieci (można by długo wymieniać, jednak nie ma to większego znaczenia w kontekście tematu tej dysertacji); inne zaś wynikają z samych treści zgromadzonych pod danym adresem. W środowisku ekspertów SEO bardzo popularne jest zresztą stwierdzenie „content is a king”¹², wskazujące na to, że treści są być może kluczowym elementem dla wysokiej pozycji danego adresu w wyszukiwarce internetowej. I to właśnie ten aspekt jest istotny z perspektywy krytyka-marketingowca.

Chociaż Google nie ujawnia oficjalnych czynników rankingowych (cech strony internetowej, które decydują o pojawieniu się danego adresu wyżej lub niżej na liście po wpisaniu zapytania), to metodą prób i błędów specjalistom udało się dojść do pewnych wniosków. I tak idealny tekst powinien m.in. być nie krótszy niż trzysta słów¹³, zawierać jasny podział tekstu (na akapity, ale też segmenty z odpowiednio oznaczonymi nagłówkami) czy charakteryzować się odpowiednim zagęszczeniem fraz kluczowych (haseł brzmiących dokładnie jak te, które użytkownicy najczęściej wpisują w wyszukiwarkę internetową)¹⁴. Najważniejsze w kontekście krytyka-marketingowca wydaje się to ostatnie, ponieważ jest najmniej naturalnym dla tekstu krytycznego (i w ogóle jakiegokolwiek innego) elementem.

Kiedy użytkownik szuka w sieci np. recenzji filmu X, wpisuje w wyszukiwarkę właśnie tego typu frazę („recenzja filmu X” lub nawet „film X recenzja”). Sęk w tym, że podobnych sformułowań sam autor recenzji zwykle nie używa (a już na pewno nie tak, jak

¹⁰ Search Engine Market Share Worldwide Jan – Dec 2022, <https://gs.statcounter.com/search-engine-market-share/all/worldwide/2022>, [dostęp: 23.11.2023].

¹¹ Search Engine Market Share Poland Jan – Dec 2022, <https://gs.statcounter.com/search-engine-market-share/all/poland/2022>, [dostęp: 23.11.2023].

¹² Zob. Roksana Krysa, *Content is king, czyli dlaczego warto inwestować w treści?*, <https://contentwriter.pl/content-is-king/>, [dostęp: 01.03.2024].

¹³ Katarzyna Żoła, *Jaką długość ma idealny tekst do internetu?*, <https://www.semstorm.com/pl/blog/content-marketing/jaka-dlugosc-ma-idealny-tekst-do-internetu>, [dostęp: 25.03.2024].

¹⁴ Anna Pstrągowska, *Pisanie tekstów SEO – zbiór wszystkich zasad w jednym miejscu.*, <https://www.pstragowska.pl/post/pisanie-tekstow-seo-jakie-zasady-musisz-znac>, [dostęp: 25.03.2024].

jest to zalecane w duchu SEO, czyli w niezmiennionej formie i powtórzone kilka razy w tekście, w tym koniecznie w tytule oraz choć raz w którymś śródtytule). Tekstów gatunkowych nie zaczyna się przecież od stwierdzenia, że przynależą do jakiegoś gatunku. Mają one zamiast tego swój unikalny tytuł, wstęp, treść itd. Inną sprawą jest gramatyka – w wyszukiwarce użytkownicy wpisują zwykle hasła bez zwracania uwagi na zasady poprawnej pisowni. Mimo że algorytmy wyszukiwarek są wciąż udoskonalane, niekoniecznie to rozumieją – w rzeczywistości przecież niczego nie analizują, nie „rozumieją”, są po prostu nastawione na wyszukiwanie konkretnych sformułowań, wynikających z twardych danych zbudowanych w oparciu o zachowania użytkowników¹⁵. Piszący na zlecenie danego portalu krytyk musi więc znać zasady internetowego algorytmu lub chociaż pogodzić się z tym, że napisany przez niego tekst zostanie „dopieszczony” przez specjalistów od pozycjonowania, by sprawdził się również jako tekst marketingowy.

Stosowanie przez wyszukiwarke pewnego – nieuniknionego zresztą – systemu punktacji poszczególnych elementów na stronie WWW powoduje, że pierwsze wyniki wyszukiwania niekoniecznie należą do treści najbardziej wartościowych, a częściej do największych graczy na rynku, którzy mogą sobie pozwolić na zatrudnianie ekspertów manipulujących oceną robotów Google’a tak, by znaleźć się na szczycie. Przykładami mogą tu być treści, które odbiorca otrzymuje po wpisaniu w wyszukiwarke hasła „recenzja filmu diuna” (wybór hasła jest tutaj zupełnie przypadkowy). W kolejności wyświetlają się strony o tytułach: *Recenzja filmu Diuna*¹⁶ (Filmweb.pl), *Pokusy losu - Recenzja filmu Diuna (2021)*¹⁷ (Filmweb.pl), *Recenzja filmu „Diuna: Część druga”. Kino totalne*¹⁸ (Trójmiasto.pl), *Diuna: Część druga – recenzja filmu*¹⁹ (naEKRANIE.pl), *Recenzja filmu „Diuna” z Timothéem Chalametem w roli...*²⁰ (vogue.pl). Są więc to teksty z dużych portali, o tytułach adekwatnych

¹⁵ Trzeba tutaj mimo wszystko dodać, że Google potrafi określić po jakimś czasie tematykę danej strony, a roboty potrafią odczytać kontekst danej treści nie tylko z faktycznego tekstu, ale też poszlak takich, jak adres strony, więc w rzeczywistości może się zdarzyć, że wysoką pozycję po wynikach wyszukiwania będzie miała wypowiedź niesformatowana odpowiednio pod SEO, niemniej dla sytuacji, o której piszę nie ma to większego znaczenia.

¹⁶ Zob. Łukasz Muszyński, *Nie ma wody na pustyni*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Diuna-23977>, [dostęp: 23.03.2024].

¹⁷ Zob. Optimus_999, *Pokusy losu*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Diuna-24059>, [dostęp: 23.03.2024].

¹⁸ Zob. Tomasz Zacharczuk, *Recenzja filmu „Diuna: Część druga”. Kino totalne*, <https://kino.trojmiasto.pl/Recenzja-filmu-Diuna-Czesc-druga-opinie-Kino-totalne-n186910.html>, [dostęp: 23.03.2024].

¹⁹ Zob. Dawid Muszyński, *Diuna: Część druga - recenzja filmu*, <https://naekranie.pl/recenzje/diuna-czesc-druga-recenzja-filmu>, [dostęp: 23.03.2024].

²⁰ Zob. Adriana Prodeus, *Demontaż atrakcji. „Diuna”*, <https://www.vogue.pl/a/recenzja-filmu-diuna-z-timothem-chalametem-w-rolu-glownej>, [dostęp: 23.03.2024].

do sposobu wpisywania haseł do wyszukiwarki internetowej (zamiast o tytułach po prostu ciekawych, intrygujących, zachęcających – zgodnych ze strategiami tworzenia treści dla chociażby czasopism drukowanych). Bliższe przyjrzenie się wymienionym artykułom wykazałoby zapewne realizację większej liczby założeń optymalizacji SEO, niemniej dla zrozumienia problemu na poziomie, którego wymaga niniejsza dysertacja, taka analiza nie jest konieczna. Wymagałaby zresztą dużo bardziej dokładnego omówienia strategii pozycjonowania stron internetowych.

Krytyk-marketingowiec w kontekście SEO to postać, która dba o reklamę i widoczność nie tylko wybranych filmów, ale też siebie samego. Kiedyś popularność danego nazwiska stanowiła bowiem gwarant ciągłości zatrudnienia czy dodatkowych zleceń i zaproszeń, a nawet pewnej estymy. Dzisiaj zależy od niej jeszcze więcej. Samodzielni krytycy filmowi, niezatrudniani przez żadne czasopismo lub portal, którzy decydują się często na jednoosobową działalność, w ramach której sprawują pieczę nad całym swoim projektem (stworzeniem i prowadzeniem strony internetowej lub kanału), muszą aktywnie walczyć o widoczne miejsce obok rynkowych gigantów. Dobre pióro i coś do powiedzenia to po prostu za mało, by przebić się przy aktualnym nadmiarze treści. Trzeba więc znać choćby podstawy marketingu internetowego, który rozciąga się zresztą dużo dalej niż opisywane SEO, ale to już przestrzeń do zupełnie innych i bardzo obszernych badań.

Zakończenie

„Złota era”, której nie było

Stan polskiej krytyki od momentu samego jej ustanowienia jako takiej uważało się za niewystarczający. Umownie uformowana na przełomie lat 40. i 50. XX wieku, podlegała różnorodnym przemianom, wciąż poszukując wzorca idealnego. Sugerowano konieczność jego poszukiwań a to w namyśle akademickim, a to w wypracowanych wzorcach-mitach czy wręcz w pisarskiej wrażliwości. Krytyk miał być przewodnikiem, komentatorem i piewcą; wyrazistym autorem godnym najznamienitszych pisarzy i skromnym dostarczycielem ocen według uniwersalnych kryteriów. Nigdy jednak nie był tym, kim powinien.

Wydaje się, że polska krytyka (a może po prostu krytyka?) nigdy nie była zjawiskiem, o którym można byłoby mówić w kategoriach ogólnych. To zresztą nie tylko moja refleksja, pisał o tym już Krzysztof Mętrak:

Znowu wracam: nie ma żadnej krytyki jako całości. Nie widzę powodów, żebym ja, na przykład, odpowiadał za głosy – dajmy na to red. Grzeleckiego czy kolegi Płażewskiego. Oni oczywiście też – za moje. Wszystko zależy od skali talentu, formatu osobowości czy moralnej uczciwości i poczucia wewnętrznej sprawiedliwości. Są pisarze i są recenzenci z wojewódzkich gazet, są telewizyjni prezenterzy i etatowi jurorzy na festiwalach – ich wszystkich zwie się krytykami. A przecież, jeśli się pamięta, że łyżka dziegciu psuje cały miód, nie można mieć pretensji do miodu.¹

Złota era nie istniała. Istniały jednak złote nazwiska, kilka takich nazwisk na dziesięciolecie, nierzadko na dwa, trzy, cztery lub pięć dziesięcioleci. Niekoniecznie były to postaci lepsze od innych w swoim pokoleniu, ale jednak z jakichś powodów zostały zapamiętane.

Tak naprawdę, w czasach PRL-u krytyków filmowych było niewiele, może nawet dałoby się ich zliczyć na palcach rąk. Aleksander Jackiewicz, Konrad Eberhardt, Zygmunt Kałużyński, Maria Kornatowska, Jerzy Toeplitz, Krzysztof Mętrak, Stanisław Janicki, Jerzy Płażewski... Wymieniam tych, którzy pierwsi przyszli mi do głowy.²

Od samych początków pisania o filmie można zauważyć w tekstach potrzebę wspięcia się krytyki na pewien mglisty idylliczny poziom. Początkowo jest on niedostępny ze względu na młodość kina i jego niedocenianie w kontekście innych sztuk. Później, kiedy rzekomo

¹ Krzysztof Mętrak, *Krytycy pod kopułą cyrku: bezradni?* [w:] Idem, *Po seansie*, s. 170.

² Bartosz Żurawiecki, *Krytyk niepotrzebny...*

jakaś krytyka wreszcie się rodzi, ma za mało czasu, żeby wypracować wzorce. Jednocześnie, na kolejnym etapie, metakrytycy wyrażają tęsknotę za minionym, wzdychając, że prawdziwych krytyków już nie ma – choć przecież nigdy ich nie było. W żadnym okresie historycznym, w żadnym z tekstów, które przeczytałam, nie padła jasna deklaracja: oto jest, nasza złota era! Może i był gdzieś tam jakiś odosobniony wojownik, samotny strażnik dyskursu okołofilmowego, który owe słowa wykrzyknął, ale po prostu nikt go nie usłyszał albo nie uznał jego wypowiedzi za ważną/prawdziwą i nie wszedł z nim w polemikę ani też nie przyklasnął mu poprzez publikację własnego tekstu, w którym zgadzałby się z podobną tezą w całej rozciągłości. Nie ma więc dowodów na ogłoszenie złotej ery krytyki.

Zamiast tego dało się za to słyszeć inne głosy, np. o tym, że może i powstają jakieś teksty, które chciałyby być zaliczane do krytyki filmowej, ale zbyt dużo w nich braków. W latach 50. Problem tej niedoskonałości diagnozował w podobnym duchu Stefan Morawski:

(...) nikt z polskich krytyków filmowych nie uprawia krytyki fachowej w sensie dosłownym. Problem, czy wynika to z nieznajomości lub niedostatecznej znajomości „kuchni” filmowej, czy też z innych przyczyn, pozostawiam na uboczu.³

Niektórzy z kolei, jak Jerzy Płażewski, w tym samym okresie wskazywali nie tyle na niedołężność krytyki, ile jej brak, a właściwie zanik:

(...) w Polsce (zwłaszcza prowincjonalnej) dziwne i niepokojące dzieją się rzeczy z krytyką filmową. Przestaje istnieć. Pisma, które jeszcze dwa lata, jeszcze rok temu drukowały sporo interesujących krytyk i artykułów filmowych, ograniczają się dziś do przedruku z biuletynu krótkich streszczeń o filmach premierowych oraz do utyskiwań, że w kinie „Apollo” sprzedają po dwa bilety na jeden fotel. (...) Jeszcze dwa lata temu przeciętny film, wyświetlany na naszych ekranach, zbierał 20-25 recenzji. Dziś? Dobrze jeśli zbierze pięć.⁴

Podobny wątek – choć szukając pewnego usprawiedliwienia dla takiego stanu rzeczy – poruszała Alicja Helman w latach 70.:

Regułą jest, iż w refleksjach metakrytycznych powracają pod adresem krytyków filmowych zarzuty ignorancji, niekompetencji, braku jakiegokolwiek systemu odniesienia, z jednym ewentualnie usprawiedliwieniem, że jest to dziedzina młoda, która nie wykształciła jeszcze właściwych sobie metod i narzędzi.⁵

³ Stefan Morawski, *Kłopoty z krytyką filmową*, „Film”, nr 18 (1958), s. 11.

⁴ Jerzy Płażewski, *Niepokojące nożyce*, „Film”, nr 19 (1953), s. 4.

⁵ Alicja Helman, *O specyficznych uwarunkowaniach krytyki filmowej*, [w:] *Szkice o krytyce filmowej*, s. 99-100.

W latach 80. zaś pisało się już o powszechnym kryzysie krytyki filmowej w Polsce, jednocześnie zauważając – co, jak się wydaje, zdążyło się samo ujawnić na podstawie wcześniej cytowanych głosów – iż narzeka się już tak długo, że można mieć wrażenie kryzysu permanentnego. Ośmielę się wręcz postawić tezę, że żadnego kryzysu nigdy nie było, ponieważ kryzys to negatywna zmiana stanu rzeczy, a skoro przez dziesięciolecia narzeka się wciąż na to samo, oznacza to po prostu brak zmiany.

Zewsząd słyhać głosy o kryzysie krytyki filmowej. Mówią o niej twórcy filmowi, reżyserzy, aktorzy, mówią widzowie i sami krytycy. Powszechnie narzeka się, że w latach osiemdziesiątych poważna krytyka zamilkła, a młodzi nie potrafią mówić własnym głosem. Narzeka się już tak długo, że uprawnione mogą być poglądy o permanentnej sytuacji kryzysowej.

Jak jest naprawdę? Czy rzeczywiście w ósmej dekadzie spod pióra piszących o filmie nie wyszedł żaden poważny i wartościowy tekst, czy rzeczywiście ci nieliczni młodzi, którzy pojawiają się na łamach natychmiast popadają w schematyzmy starych kolein nie pozwalające im rozwinąć samodzielnych, obiektywnych ocen? Czy naprawdę nie mamy tzw. środka krytycznego będącego pomostem między prymitywnym recenzenctwem i felietonistyką filmową a poważnymi rozważaniami naukowymi akademickich ośrodków filmoznawczych?⁶

W 2017 roku Bartosz Żurawiecki, wspominając z rozrzewnieniem przeszłość i poddając się pewnej wykrzywiającej rzeczywistość nostalgii, wspominając prywatne kontakty z krytyką filmową – oglądane programy, czytane książki – pisał o końcu idylli. Jednocześnie zwracał przy tym uwagę na, wydaje się, rzecz kluczową, czyli wyzwania zmieniającego się świata.

Kiedy to wszystko się skończyło? Chyba jednak nie w latach 90., po zmianie ustrojowej. (...) Momentem przełomowym było niewątpliwie umasowienie internetu, rozkwit stron www, portali społecznościowych i powolne, ale konsekwentne zanikanie prasy. (...) Może to, co napisałem, wygląda jak narzekania starego piernika, któremu marzy się powrót do pięknych, mitycznych czasów. Do jakiejś złotej ery krytyki filmowej. Nic takiego. Nawet, jeśli nie podoba mi się wiele aspektów współczesnej kultury, zdaję sobie sprawę, że nie ma co biadolić. Trzeba stawić czoła wyzwaniom współczesności.⁷

„Trzeba stawić czoła wyzwaniom współczesności” – pisze Bartosz Żurawiecki i wskazuje w ten sposób na jeden z ważniejszych dla mnie wniosków, płynących z analizy

⁶ Tadeusz Skoczek, *Czy nowa zmiana w krytyce filmowej?*, „Powiększenie” 1988, s. 59.

⁷ Bartosz Żurawiecki, *Krytyk niepotrzebny...*

metakrytycznych tekstów krytyków filmowych, które pisali przez ostatnie ponad 100 lat. Mam tu na myśli adekwatność formy wypowiedzi autorów treści o filmie względem czasów, w których przyszło im tworzyć. Krytyk dzisiejszy i wczorajszy różnią się może w szczegółach, ale jednocześnie pozostają do siebie bardzo podobni. Pełnią bardzo zbliżone lub niemal identyczne funkcje – liczne i różnorodne, tak jak różnorodne jest samo kino – jedynie w zgodzie z wymogami i możliwościami swoich czasów.

Krytyka nigdy nie posiadała jednostronicowej definicji. Od swoich początków, przez zróżnicowane postulaty i brak jednomyślności co do kierunku rozwoju, funkcjonowała raczej jako broszura pełna chaotycznych, często wykluczających się notatek; jak kolejne Monstrum Frankensteinia – niby złożone z idealnych elementów, a jednak gdy je połączyć, stworzyłyby niemożliwego potwora. Można by wręcz powiedzieć, że gdyby zebrać wszystkie postulaty rodzące się w kontekście krytyki od początków jej powstania, okazałoby się, że paradoksalnie to właśnie teraz trwa jej złota era, bo dopiero teraz istnieje przestrzeń, by pomieścić wszystkie postulowane dla jej idealnej formy skrajności. Dopiero teraz, zajmując nie jedno tylko pole, ale wypełniając różnorodne oczekiwania i nisze – specjalistycznych czasopism o względnie niskim nakładzie, doinwestowanych portali internetowych, amatorskich blogów, kanałów w mediach społecznościowych; form pisanych, audiowizualnych i audialnych – przyjęta jako wielobarwna całość, pokazuje pełnię swojego potencjału.

Krytyka współcześnie wyraźnie się wyspecjalizowała, podzieliła, jej poszczególne odmiany otwarcie ze sobą nie rywalizują. Mamy dziennikarzy, recenzentów, systemy gwiazdek, erudycyjnych krytyków oraz filmoznawców. Są tacy, którzy z namysłem piszą eseje o kulturze popularnej oraz tacy, którzy wytrawnym językiem analizują kino festiwalowe. I tylko raz na jakiś czas środowiska się te spotkają i zaczynają prowadzić tę samą co zwykle walkę – kto naprawdę może przykleić sobie etykietę prawdziwego krytyka filmowego oraz co tak naznaczona persona miałaby robić i dla kogo.

Kiedy w 2023 roku ukazała się współredagowana przeze mnie książka *Śmierć krytyka*, miałam okazję udzielić wywiadu na temat tej publikacji oraz ogólnie krytyki filmowej. Zakończenie tamtej rozmowy może być trafnym podsumowaniem prowadzonych w tej dysertacji rozważań:

Wspomnieliście o mitycznej „złotej erze” krytyki filmowej, stąd pytanie: Który okres krytyki filmowej był waszym zdaniem najlepszy?. Czy można w ogóle mówić o „złotym okresie” w kontekście krytyki?

AG: Nigdy. Nie ma czegoś takiego jak „złota era”. W każdym swoim okresie realizowała stawiane przed nią założenia, była dostosowana do potrzeb i aktualnych możliwości. Nie można od niej oczekiwać czegoś więcej ani czegoś mniej. Była taka, jaka być powinna.

Dokonująca się obecnie transformacja nie jest także upadkiem, zmierzchem „złotej ery”. Jest kolejnym przekształceniem, które krytyce jest potrzebne. Zresztą – każdemu pokoleniu towarzyszyła myśl, że kiedyś było lepiej, każdy chciał wrócić do przeszłości, myśląc, że wtedy istniał najlepszy okres krytyki.

KJ: Żeby zrównoważyć to, co powiedziała Alicja, podpisuję się pod całą ją argumentacją, ale mam inny wniosek – „złota era” krytyki trwa cały czas i trwała od zawsze. Dostrzegamy po prostu inne blaski tego złota.⁸

⁸ Maciej Kędziora, *Perspektywy Krytyki Filmowej – Śmierć Krytyka. Rozmowa z Alicją Górską i Kamilem Jędrasiakiem*, „filmawka.pl”, <https://www.filmawka.pl/perspektywy-krytyki-filmowej-smierc-krytyka-rozmowa-z-alicja-gorska-i-kamilem-jedrasiakiem/> [dostęp: 10.01.2023].

Aneks

Pełna lista znalezionych przeze mnie tekstów tematyzujących krytykę filmową w Polsce.

1. (p.w.), *Na marginesie krytyki*, „Film”, nr 23/24 (1948).
2. *Ankieta na temat krytyki filmowej* „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 235 (1979).
3. Bielak Anna, *Filmweb24 Publicystyka w Internecie*, „Ekrany”, nr 6 (2012).
4. Budzyński Janusz, *Jeszcze o naradzie krytyków filmowych*, „Film”, nr 15 (1955).
5. Chaciński Michał, *Parę pytań dla początkujących praktyków*, [w:] *Biblia dziennikarstwa*, red. A. Skworza i A. Niziołka, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010.
6. Chołodowski Waldemar, *Listy nieobecnego (list 1-y)*, „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 278 (1981).
7. Czerkawski Piotr, *Lęk przed prostotą*, „Filmweb.pl”, 17.04.2017, <https://www.filmweb.pl/fwm/article/L%C4%99k+przed+prostot%C4%85-122708>, [dostęp: 12.05.2022].
8. Dobry Piotr, *Szybki kurs na krytyka filmowego*, „Cinema Polska”, nr 1 (2006).
9. Drapella Hubert, *Reżyseria – rzecz wstydliva (list do redakcji)*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 2-3 (1956).
10. Drozdowski Bogumił, *Czy jesteśmy sobie potrzebni?*, „Film”, nr 27 (1981).
11. Eberhardt Konrad, *Czy krytyka jest hazardem?*, „Film na świecie”, nr 12 (1977).
12. Eberhardt Konrad, *O polskich filmach*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
13. Fogler Andrzej, *O społecznym zasięgu oddziaływania krytyki filmowej w Polsce*, „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 278 (1981).
14. Fruchtman A., *Krytyka kinematograficzna*, „Przegląd teatralny i kinematograficzny”, nr 41-41 (1922).
15. G.J., *Krytyka, widz, twórca*, „Film”, nr 20 (1950).
16. G.J., *O bojową krytykę filmową*, „Film”, nr 17 (1953).
17. Gadomski Zbigniew, *Krytyka w ogniu krytyki*, „Film”, nr 18 (1952).
18. Gawrak Zbigniew, *Po namyśle. Kilka refleksji o naszej krytyce filmowej*, „Film”, nr 15 (1958).
19. Gazda Janusz, *W pułapce metody czy ideologii?*, „Kino”, nr 4 (1990).

20. Godzic Wiesław, *Przyjemność kina i akademicka wieża z kości słoniowej*, „Kino”, nr 6 (1992).
21. Grzelecki Stanisław, *Śmielej i więcej*, „Film”, nr 8 (1952).
22. Grzelecki Stanisław, *W sprawie nieporozumienia*, „Film”, nr 14 (1952).
23. Helman Alicja, *Artyści – teoretycy – krytycy*, „Kino”, nr 2 (1983).
24. Helman Alicja, *Po obu stronach oceanu*, „Kino”, nr 3 (1975).
25. Helman Alicja, *Współczesne techniki analizy filmu*, „Kino”, nr 7 (1977).
26. Heymanowa-Majewska Stefania, *W stronę widza*, „Film”, nr 31 (1954).
27. Jackiewicz Aleksander, *„Nowa krytyka” i film*, „Film”, nr 46 (1966).
28. Jackiewicz Aleksander, *Mój romans z X muzą*, „Film”, nr 41-42 (1956).
29. Jackiewicz Aleksander, *O krytyce perfidnej*, „Film”, nr 39 (1965).
30. *Jaka się stałaś, krytyko? (2)*, „Kino”, nr 11 (2003).
31. *Jaka się stałaś, krytyko?*, „Kino”, nr 10 (2003).
32. Janicka Bożena, *Robaczywe pieniądze*, „Kino”, nr 3 (1995).
33. Janicka Bożena, *Sancho Pansa jako Don Kichot*, „Kino”, nr 3 (1996).
34. Janicka Bożena, *Ścinki. Jak to się robi?*, „Kino”, nr 12 (1995).
35. Janicka Bożena, *Ścinki. Pajęczynka*, „Kino”, nr 11 (1995).
36. Janicka Bożena, *Ścinki. Przesłuchanko*, „Kino”, nr 2 (1998).
37. Janicka Bożena, *Ścinki. Z dziennika praktykanta*, „Kino”, nr 10 (2003).
38. Janicki Stanisław, *Kryzys powszechny? Spotkanie krytyków w Mediolanie*, „Film”, nr 20 (1965).
39. Jankun-Dopartowa Mariola, *Piosenka o końcu krytyki*, „Kino”, nr 3 (1999).
40. Januszek Jadwiga, *Spojrzenie na krytykę filmową*, „Powiększenie”, nr 1/2 (1988).
41. Kalinowska Wanda, *Rola krytyka filmowego*, „Wiadomości filmowe. Czasopismo ilustrowane”, nr 11 (1937).
42. Kaltenbergh Leon, *Jedni z pierwszych*, „Film”, nr 4 (1949).
43. Kałużyński Zygmunt, *Czy cmokierzy zagrażają filmowi polskiemu?*, „Film”, nr 13 (1960).
44. Kałużyński Zygmunt, *Krytycy, naskórek i pociąg*, „Film”, nr 43 (1959).
45. Karaganow Aleksander, *Krytyka i widz. Korespondencja APN dla „Filmu”*, „Film”, nr 8 (1979).
46. Karbowski Małgorzata, *Dwie albo trzy rzeczy, które o niej wiem...*, „Film”, nr 32 (1981).
47. Karpiński Maciej, *Słowo o metodzie*, „Kino”, nr 6 (1997).

48. Karpiński Roman, *O krytyce. Myślenie potoczne czy naukowe?* „Ekran”, nr 21 (1976).
49. *Każdy krytykiem?*, „dwutygodnik.com”, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/1398-kazdy-krytykiem.html>, 08.2010, [dostęp: 01.02.2024].
50. Kędzierski Grzegorz, *Operator – reżyser obrazu*, „Kino”, nr 8 (1989).
51. Kijowski Janusz, *Krytyk i twórca – płaszczyzny porozumienia, płaszczyzny sporu (skrót)*, „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 278 (1981).
52. *Kino. O niezależną krytykę*, „Wiadomości Literackie”, nr 36 (1925).
53. Kłopotowski Krzysztof, *Kinopsychoterapeuta*, „Film”, nr 1 (2002).
54. Koisz Jakub, *Między krytyką a promocją, czyli szara przestrzeń działania*, „Magazyn Filmowy. Pismo SFP”, nr 73 (2017), https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,305,26712,2,1,Miedzy-krytyka-a-promocja-czyli-szara-przestrzen-dzialania.html, [dostęp: 27.11.2023].
55. Koniczek Ryszard, *Ekspert czy inicjator myśli? Rozmowa z Rafałem Marszałkiem*, „Kino”, nr 9 (1975).
56. Kopaczewski Władysław, *Kinematograf i teatr*, „Kurjer Warszawski”, nr 11 (1914).
57. Kornatowska Maria, *Krytyk z pasją poszukiwany*, „Kino”, nr 1 (2010).
58. Krajewski Piotr, *Niech się wartości artykułują*, „Film”, nr 33 (1981).
59. Krauze Krzysztof, *Zaniedbania i sposoby krytyki filmowej*, „Kino”, nr 7 (1977).
60. Królikiewicz Grzegorz, *O krytyce. Tworzywo nas zdradza*, „Ekran”, nr 45 (1976).
61. *Krytycy między sobą*, „Kino”, nr 12 (1966).
62. Ledóchowski Aleksander, *Słowa*, „Film”, nr 9 (1980).
63. Lewicki Bolesław W., *O krytyce i krytykach filmowych*, „Sygnały”, nr 14 (1936).
64. Lipiński Andrzej, *Tańce szamana przed społecznością wioskową*, „Ekran”, nr 40 (1976).
65. Lubelski Tadeusz, *Film w dzisiejszej prasie polskiej*, „Kino”, nr 1 (1987).
66. Lubelski Tadeusz, *Widomy czar historii kina*, „Kino”, nr 10 (1984).
67. Łatuszyńska Halina, *Model oceny mecenasa a krytyka filmowa*, „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 278 (1981).
68. Majewska-Heymanowa Stefania, *Dobry film – oczyma widza i recenzenta*, „Film”, nr 24 (1953).
69. Merz Irena, *Droga krytyki filmowej*, „Film”, nr 22 (1949).
70. Merz Irena, *Na przykładzie krytyki filmowej*, „Film”, nr 17 (1955).

71. Mętrak Krzysztof, „*Krytyka*” – panna do wszystkiego, „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 256 (1979).
72. Mętrak Krzysztof, *Krytycy pod kopułą cyrku: bezradni?* [w:] Idem, *Po seansie*.
73. Mętrak Krzysztof, *Krytyk filmowy: jaki ma być?*, „Film”, nr 15 (1971).
74. Mętrak Krzysztof, *Na własny rachunek*, „Kino”, nr 4 (1981).
75. Mętrak Krzysztof, *Panorama krytyki lat siedemdziesiątych (tezy)*, „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 278 (1981).
76. Mętrak Krzysztof, *Refleksje z cieplarni*, „Kino”, nr 1 (1976).
77. Mętrak Krzysztof, *Skazani na drugorzędność*, „Kino”, nr 6 (1981).
78. Mętrak Krzysztof, *Wartość tego faktu*, „Kultura”, nr 24 (1978).
79. Mętrak Krzysztof, *Wyobrażenia socjologiczne*, „Kino” nr 7 (1974).
80. Mętrak Krzysztof, *Zgromadzenie impotentów*, „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 278 (1981).
81. Mętrak Krzysztof, *Zza biurka. Jak zostać „krytykiem filmowym”*, „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 267 (1980).
82. Micał Dawid, *Dokąd zmierza współczesna krytyka filmowa? Wywiad z Tomaszem Raczkim*, „NowyAkapi.pl. Magazyn Klubu Dziennikarzy Studenckich UR”, <http://www.nowyakapi.pl/dokad-zmierza-wspolczesna-krytyka-filmowa-wywiad-z-tomaszem-raczkim/>, 22.10.2023, [dostęp: 01.02.2024].
83. Michałek Bolesław, *Błędy, fałszy i kłamstwa*, „Kino”, nr 4 (1973).
84. Michałek Bolesław, *Co kogo interesuje?*, „Kino”, nr 1 (1972).
85. Michałek Bolesław, *Czy istnieje krytyka? I po co?*, „Kino”, nr 11 (1993).
86. Michałek Bolesław, *Film społeczny: krytyka i widz*, „Kino”, nr 3 (1975).
87. Michałek Bolesław, *Krytyka i spółka*, „Kino”, nr 5 (1966).
88. Michałek Bolesław, *O pewnym porozumieniu*, „Kino”, nr 7 (1978).
89. Michałek Bolesław, *Polscy krytycy filmowi w Moskwie. Korespondencja własna*, „Film”, nr 45 (1958).
90. Michałek Bolesław, *Świetliki*, „Kino”, nr 7 (1975).
91. *Międzynarodowe Seminarium Krytyki (stenogram)*, „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 257 (1980).
92. Miłkowski Tomasz, *Krytyka użyteczna i zużyta*, „Ekran”, nr 10 (1981).
93. Młynarz Kazimierz, *Cymbał brzmiący, miedź brzęcząca*, „Film”, nr 28 (1981).
94. Morawski Stefan, *Kłopoty z krytyką filmową*, „Film”, nr 18 (1958).

95. Morawski Stefan, *O krytyce filmowej w piśmie codziennym*, „Przegląd Kulturalny” nr 13 (1953).
96. Morawski Stefan, *W stronę widza, ale nie tak*, „Film”, nr 31 (1954).
97. Morawski Stefan, *Zaledwie zarys konturów*, „Film” nr 21 (1958).
98. Mruklik Barbara, *Główne problemy polskiej krytyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 13 (1963).
99. Muszyńska-Szkodzik Justyna, *Transatlantyk: co z krytyką?*, „E-kalejdoskop.pl”, <https://www.e-kalejdoskop.pl/film-a213/transatlantyk-co-z-krytyka-r5434>, [dostęp: 10.01.2024].
100. Nasza ankieta. Na temat reformy kina, „Kino-Teatr i Sport”, nr 1 (1914).
101. Ochalski Andrzej, *Krytycy przed weryfikacją gardeł*, „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 278 (1981).
102. Ochalski Andrzej, *Krytyk którego nie ma*, „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 278 (1981).
103. Ochalski Andrzej, *Krytyka polska: chaos czy miara?*, „Ekran”, nr 36 (1976).
104. Ochalski Andrzej, *Krytyka: „worek z piaskiem” czy „świadomość moralna epoki”?*, „Ekran”, nr 4 (1980).
105. Ochalski Andrzej, *Walka Lancelota z Piecykiem*, „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 278 (1981).
106. Od redakcji, „Kino-Teatr i Sport”, nr 1 (1914).
107. Parowski Maciej, *Krytyk w DKF – DKF o krytyku*, „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 278 (1981).
108. Perzyński Włodzimierz, *Triumf kinematografu*, „Świat”, nr 14 (1908).
109. *Pierwsza ogólnopolska narada krytyki filmowej (dokumentacja)*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 2/3 (1955).
110. Pijanowski Lech, *Krytycy wszystkich krajów radzą...*, „Film”, nr 17 (1963).
111. Piotrowska Anita, *Aura doniosłości. Krytycy filmowi w służbie prestiżu*, „Ekran”, nr 3-4 (2018).
112. Piwońska Danuta, *O obiektywne kryterium oceny filmów*, „Film”, nr 28 (1953).
113. Płażewski Jerzy, „Życie literackie”, nr 34 (1952).
114. Płażewski Jerzy, *Gderanie dinozaura*, „Kino”, nr 3 (1996).
115. Płażewski Jerzy, *Mój głos ostateczny: samostereowność*, „Film”, nr 29 (1981).
116. Płażewski Jerzy, *Niepokojące nożyce*, „Film”, nr 19 (1953).

117. Płażewski Jerzy, *Ziębią nas i grzeją sprawy krytyki międzynarodowej*, „Film”, nr 41/42 (1956).
118. Przyłipiak Mirosław, *Krytyka krytyki polskiej krytyki*, „Kino”, nr 5 (1997).
119. Raciński Bolesław, *Krytyka filmowa: cyfrowe blaski i wirtualne cienie*, „Ekran”, nr 6 (2019).
120. Raciński Bolesław, *Krytyka krytyka*, „artPAPIER”, nr 21 (2010) <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=117&artykul=2643> [dostęp: 14.05.2022].
121. Ruszkowski Andrzej, *Z zagadnień filmu. Kłopoty krytyki*, „Tęcza”, nr 5 (1934).
122. S., *Kino i teatr*, „Kino-Teatr i Sport”, nr 1 (1914).
123. Sander Jarosław, *Runda z ministrem (Eugeniuszem Mielcarkiem)*, „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 278 (1981).
124. Skoczek Tadeusz, *Czy nowa zmiana w krytyce filmowej?*, „Powiększenie” 1988.
125. Sobolewski Tadeusz, *Historia miłości zawsze jednakowa*, „Kino”, nr 9 (1992).
126. Sobolewski Tadeusz, *Pisanie o filmie*, „Kino”, nr 2 (1996).
127. Sobolewski Tadeusz, *Poglądy kwadratowe i spiczaste*, „Kino”, nr 4 (1992).
128. Sobolewski Tadeusz, *Swoimi słowami*, „Kino”, nr 9 (1994).
129. Sobolewski Tadeusz, *Z punktu widzenia recenzenta*, „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 266 (1980).
130. Socha Jakub, *Obcy vs. Predator*, „Kino”, nr 5 (2007).
131. Stelmach Miłosz, *Krytyk krytykowi... krytykiem*, „Ekran”, nr 3-4 (2013).
132. Stempowski Jerzy, *Pełnomocnictwa recenzenta*, „dwutygodnik.com”, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3301-pelnomocnictwa-recenzenta.html> [dostęp: 06.06.2022].
133. Surzyński Stanisław, *Sprawa patriotyzmu*, „Film”, nr 15 (1955).
134. Syska Rafał, Bielak Anna, *Wszyscy jesteśmy krytykami – debata z udziałem gości (Rafał Syska, Anna Bielak)*, „Ekran”, nr 6 (2012).
135. *Sytuacja obecna przemysłu filmowego*, „Ekran”, nr 1 (1921).
136. Szarejko Marta, *Działalność usługowa. Rozmowa z Jackiem Rakowieckim*, „Bluszcz” nr 5 (2009).

137. Szczepański Jan Alfred, *Utarczka na przedpolu w sprawie krytyki filmowej*, „Film”, nr 13 (1960).
138. Talarczyk-Gubała Monika, *O sztuce spluwania z mostu, czyli kilka słów o krytyce filmowej*, „Images”, nr 1-2 (2003).
139. Toeplitz Krzysztof T., *Przeciwko brzuchomówstwu*, „Miesięcznik Literacki”, nr 10 (1971).
140. Toeplitz Krzysztof T., *Przywrócić godność krytyce*, „Film”, nr 14 (1955).
141. Tronowicz Henryk, *Krytyka telewizyjna w punkcie wyjścia*, „Ekran”, nr 10 (1981).
142. Werner Andrzej, *Łatwiejsza krytyka*, „Kino”, nr 10 (2003).
143. Werner Andrzej, *Odnowa życia społecznego i obowiązki krytyki*, „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 278 (1981).
144. Werner Andrzej, *Poza kłamstwem i prawdą*, „Film”, nr 38 (1992).
145. Werner Mateusz, *Kilka uwag o krytyce*, „Kino”, nr (1999).
146. Wertenstein Wanda, *O talencie, wyobraźni, krytyce i produkcji*, „Kino”, nr 2 (1967).
147. Wierzewski Wojciech, *Nie ma krytyki bez zbiorów krytycznych*, „Film”, nr 22 (1978).
148. Wierzewski Wojciech, *Sporne powaby „poezji krytycznej”*, „Film”, nr 6 (1975).
149. Winiarczyk Mirosław, *Krytyka a świadomość kina*, „Ekran”, nr 33 (1976).
150. Woźnicka Zofia, *Krytyk współtworzy dzieło*, „Kino”, nr 7 (1976).
151. Wróblewska Anna, *Co krytyk może?*, „Portalfilmowy.pl”, 14.05.2013, https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,302,15046,1,1,Co-krytyk-moze.html, [dostęp: 12.03.2024].
152. Wyka Kazimierz, *Przed zakrętem*, „Przegląd Kulturalny”, nr 9 (1962).
153. *Z ankiety „Rola i specyfika krytyki filmowej”*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 1/2 (1963).
154. Zagórski Jan, *O jasności sądu*, „Film”, nr 14 (1954).
155. Zatorski Janusz, *Tożsamość*, „Film”, nr 30 (1981).
156. Zen Jerzy, *Na tropach nieporozumienia*, „Film”, nr 39 (1953).
157. Zwanecki Andrzej, *Wyrok śmierci na krytykę*, „Film”, nr 37 (1981).
158. Żurawiecki Bartosz, *Ciesz się dziadku z cudzego wypadku*, „Film”, nr 3 (2009).

159. Żurawiecki Bartosz, *Krytyk niepotrzebny*, „Magazyn Filmowy. Pismo SFP”, 73 (2017), https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,302,1,2.html [data dostępu: 21.04.2021].
160. Żurawiecki Bartosz, *Krytyk, czyli moralista. Z Andrzejem Szpulakiem, laureatem tegorocznego konkursu im. Krzysztofa Mętraka rozmawia Bartosz Żurawiecki – laureat konkursu ubiegłorocznego*, „Reżyser”, 9/71 (1997).
161. Żurawiecki Bartosz, *Przekroczyć próg obcości*, „Film”, nr 3 (2010).
162. Żurawiecki Bartosz, *Pyskacze i przydupasy*, „Film”, nr 4 (2009).
163. Żurawiecki Bartosz, *W krainie egzaltowanych pensjonarek*, „Film”, nr 5 (2010).
164. Żurawiecki Bartosz, *Zmierzch bogów*, „Film” nr 6 (2008).

Bibliografia

Podmiotowa

1. *[dźwiękościeżka]* – muzyka filmowa, <https://open.spotify.com/show/0T24JlQfemuQaBovDW0qbg>, [dostęp: 12.01.2024].
2. „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 333 (1986).
3. „Film”, <https://film.com.pl/>, [dostęp: 03.03.2024]
4. „Film”, nr 1 (1982).
5. „Kultura Dobra Przewodnik dla rodzin chrześcijańskich po świecie filmu”, <https://kulturadobra.pl/>, [dostęp: 13.04.2021].
6. „Netfilm”, <https://netfilm.pl/>, [dostęp: 03.03.2024].
7. „restart”, <http://restart-polskiego-kina.blogspot.com/> [dostęp: 26.05.2022].
8. „Zwierz popkulturalny”, <https://zpopk.pl/>, [data dostępu: 15.01.2024].
9. *Ankieta na temat krytyki filmowej* [w:] „Film na Świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, 235 (1979).
10. *Ankieta na temat krytyki filmowej*, „Film na Świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 9 (1979).
11. *Antoni Słonimski. Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917-1976*, red. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, Warszawa 2007.
12. *Bolesław Michalek ambasador polskiego kina*, red. A. Helman, B. Janicka, A. Kołodyński, Rabid, Kraków 2002.
13. *Burza wokół Armiego Hammera. Aktor rezygnuje z roli*, „Kultura.onet.pl”, 14.01.2021, <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/armie-hammer-rezygnuje-z-rol-niepokojace-wiadomosci-wyszly-na-jaw/prdqht8>, [dostęp: 15.01.2024].
14. Chołodowski Waldemar, *Listy nieobecnego (list 1-y)*, „Film na Świecie”, nr 278 (1981).
15. Chudoliński Michał, *„Zielona granica” – recenzja*, „Paradoks.net.pl”, 27.09.2023, <https://paradoks.net.pl/read/45723-zielona-granica-recenzja>, [dostęp: 10.01.2024].
16. Czerkawski Piotr, *Lęk przed prostotą*, „Filmweb.pl”, 17.04.2017, <https://www.filmweb.pl/fwm/article/L%C4%99k+przed+prostot%C4%85-122708>, [dostęp: 12.05.2022].

17. *Czy jesteśmy dinozaurami? O polskiej krytyce filmowej w mediach papierowych / Forum Krytyki Filmowej*, <https://www.youtube.com/watch?v=V3oDfNx1fK0&t=2541s> [dostęp: 10.10.2023].
18. Drapella Hubert, *Reżyseria – rzecz wstydliva (list do redakcji)*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 2-3 (1956).
19. *Drugi Seans*, <https://open.spotify.com/show/3uaA7xbGXhD22iiQcIGCYN>, [dostęp: 12.01.2024].
20. Eberhardt Konrad, *Czy krytyka jest hazardem?*, „Film na Świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 12 (1977).
21. Eberhardt Konrad, *O polskich filmach*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
22. *Etymologiczny słownik języka polskiego*, red. A. Bańkowski, T. I, Warszawa 2000.
23. Felis Paweł, *Jak pisać recenzje?*, <http://www.ceo.org.pl/pl/biblioteki/news/jak-pisac-recenzje> [dostęp: 21.04.2021].
24. *Filmopedia*, <https://www.filmopedia.org/>, [dostęp: 03.03.2024].
25. *Filmowe pogaduchy*, <https://open.spotify.com/show/4h1x1x6KgMhnJPLElfUWjo>, [dostęp: 12.01.2024].
26. *Filmowiec Pro – Podcast dla filmowców*, <https://open.spotify.com/show/3bdVtKHs3S0CjhrY72SU8J>, [dostęp: 12.01.2024].
27. G.J., *Krytyka, widz, twórca*, „Film”, nr 20 (1950).
28. G.J., *O bojową krytykę filmową*, „Film”, nr 17 (1953).
29. Gadomski Zbigniew, *Krytyka w ogniu krytyki*, „Film”, nr 18 (1952).
30. Gawrak Zbigniew, *Po namyśle. Kilka refleksji o naszej krytyce filmowej*, „Film”, nr 15 (1958).
31. *Gdzie są przecinki*, <https://zpopk.pl/gdzie-sa-przecinki>, [dostęp: 15.01.2024].
32. *Granica polsko-białoruska*, <https://www.gov.pl/web/granica/granica-polsko-bialoruska2>, [dostęp: 10.02.2024].
33. Helman Alicja, *Artyści – teoretycy – krytycy*, „Kino”, nr 2 (1983).
34. Helman Alicja, *Współczesne techniki analizy filmu*, „Kino”, nr 7 (1977).
35. Hollender Barbara, *Od Wajdy do Komasy*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2014.
36. Hoszowski Mieczysław T., *Film, sztuka i estetyka*, Wydawnictwo Księży Jezuitów, Warszawa 1938.
37. Irzykowski Karol, *Dziesiąta Muza oraz Pomniejsze pisma filmowej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

38. Irzykowski Karol, *Śmierć kinematografu?*, „Świat”, nr 21 (1913).
39. Jackiewicz Aleksander, „*Nowa krytyka*” i film, „Film”, nr 46 (1966).
40. Jackiewicz Aleksander, *Film w kulturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
41. Jackiewicz Aleksander, *Kino na świecie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983
42. Jackiewicz Aleksander, *Kino polskie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
43. Jackiewicz Aleksander, *Literatura i teatr w filmie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
44. Jackiewicz Aleksander, *Mój romans z X muzą*, „Film”, nr 41-42 (1956).
45. *Jak działa Patronite?*, https://patronite.pl/jak_to_dziala, [dostęp: 23.10.2023].
46. Janicka Bożena, *Robaczywe pieniądze*, „Kino”, nr 3 (1995).
47. Janicka Bożena, *Sancho Pansa jako Don Kichot*, „Kino”, nr 3 (1996).
48. Janicka Bożena, *Ścinki. Przesłuchanko*, „Kino”, nr 2 (1998).
49. Janicka Bożena, *Więcej niż kino*, Fundacja dla Kina, Kraków 2016.
50. Kalinowska Wanda, *Rola krytyka filmowego*, „Wiadomości filmowe. Czasopismo ilustrowane”, nr 11 (1937).
51. Karpiński Maciej, *Słowo o metodzie*, „Kino”, nr 6 (1997).
52. Karpiński Roman, *O krytyce. Myślenie potoczne czy naukowe?* „Ekran”, nr 21 (1976).
53. Kellow Brian, *Pauline Kael: A Life in the Dark*, Viking, New York 2011.
54. Kędzierski Grzegorz, *Operator – reżyser obrazu*, „Kino”, nr 8 (1989).
55. Kędziora Maciej, *Jeśli warunki pozwolą. Polska krytyka filmowa a stan wojenny*, „Ekran” nr 3 (2023).
56. Kędziora Maciej, *Perspektywy Krytyki Filmowej – Śmierć Krytyka. Rozmowa z Alicją Górską i Kamilem Jędrasiakiem*, „filmawka.pl”, <https://www.filmawka.pl/perspektywy-krytyki-filmowej-smierc-krytyka-rozmowa-z-alicja-gorska-i-kamilem-jedrasiakiem/> [dostęp: 10.01.2023].
57. *Kino. O niezależną krytykę*, „Wiadomości Literackie”, nr 36 (1925).
58. *Kinotok*, <https://open.spotify.com/show/4SBWeA5FGHHDyecDhT7tQc>, [dostęp: 12.01.2024].
59. Kłopotowski Krzysztof, *Kinopsychoterapeuta*, „Film”, nr 1 (2002).
60. Koisz Jakub, *Między krytyką a promocją, czyli szara przestrzeń działania*, „Magazyn Filmowy. Pismo SFP”, nr 73 (2017),

- https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,305,26712,2,1,Miedzy-krytyka-a-promocja-czyli-szara-przestrzen-dzialania.html, [dostęp: 27.11.2023].
61. Koniczek Ryszard, *Ekspert czy inicjator myśli? Rozmowa z Rafałem Marszałkiem*, „Kino”, nr 9 (1975).
 62. Kopaczewski Władysław, *Kinematograf i teatr*, „Kurier Warszawski”, nr 11 (1914).
 63. *Koszmarne horrory*, <https://open.spotify.com/show/7r9cIeRZUUz576VALJYTi8>, [dostęp: 12.01.2024].
 64. Krytyczka. *Sztuka Pauline Kael (What She Said: The Art of Pauline Kael*, reż. Rob Garver, 2018).
 65. *Krytyka filmowa w mediach cyfrowych XXI wieku – Forum Krytyki Filmowej*, <https://www.youtube.com/watch?v=qnzjcv7PMfs>, [dostęp: 25.10.2023].
 66. Ledóchowski Aleksander, *Słowa*, „Film”, nr 9 (1980).
 67. Lewicki Bolesław W., *O krytyce i krytykach filmowych*, „Sygnały”, nr 14 (1936).
 68. Lipiński Andrzej, *Tańce szamana przed społecznością wioskową*, „Ekran”, nr 40 (1976).
 69. Majewska-Heymanowa Stefania, *Dobry film – oczyma widza i recenzenta*, „Film”, nr 24 (1953).
 70. *Mam parę uwag*, <https://open.spotify.com/show/2Qjvy8c1Vm25KStufUWri1>, [dostęp: 12.01.2024].
 71. Marszałek Rafał, *Powtórka z życia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970.
 72. Merz Irena, *Droga krytyki filmowej*, „Film”, nr 22 (1949).
 73. Merz Irena, *Na przykładzie krytyki filmowej*, „Film”, nr 17 (1955).
 74. Mętrak Krzysztof, „*Krytyka*” – panna do wszystkiego, „Film na Świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 256 (1979).
 75. Mętrak Krzysztof, *Krytycy pod kopułą cyrku: bezradni?* [w:] Idem, *Po seansie*.
 76. Mętrak Krzysztof, *Krytyka – twórczość przeklęta*, Wydawnictwo Przedświt, Warszawa 1995.
 77. Mętrak Krzysztof, *Panorama krytyki lat siedemdziesiątych (tezy)*, „Film na Świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 278 (1981).
 78. Mętrak Krzysztof, *Po seansie*, Czytelnik, Warszawa 1988.
 79. Mętrak Krzysztof, *Skazani na drugorzędność*, „Kino”, nr 6 (1981).
 80. Mętrak Krzysztof, *Wyobrażenia socjologiczne*, „Kino” nr 7 (1974).
 81. Michalak Bartosz, *Wajda. Kronika wypadków filmowych*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2016.

82. Michałek Bolesław, *Błędy, fałszy i kłamstwa*, „Kino”, nr 4 (1973).
83. Michałek Bolesław, *Ćwiczenia z anatomii kina*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.
84. Michałek Bolesław, *Ćwiczenia z anatomii kina*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.
85. Michałek Bolesław, *Krytyka i spółka*, „Kino”, nr 5 (1966).
86. Miłkowski Tomasz, *Krytyka użyteczna i zużyta*, „Ekran”, nr 10 (1981).
87. Morawski Stefan, *Kłopoty z krytyką filmową*, „Film”, nr 18 (1958).
88. Morawski Stefan, *O krytyce filmowej w piśmie codziennym*, „Przegląd Kulturalny” nr 13 (1953).
89. Morawski Stefan, *U podstaw krytyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 1–2 (1963).
90. Morawski Stefan, *Uwagi o krytyce filmowej*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 3–4 (1951).
91. Morawski Stefan, *Zaledwie zarys konturów*, „Film” nr 21 (1958).
92. *Mój ulubiony film*, <https://open.spotify.com/show/6xYxydYj0vlaq2lC8sIcvZ>, [dostęp: 12.01.2024].
93. Mruklik Barbara, *Główne problemy polskiej krytyki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 13 (1963).
94. Muszyńska-Szkodzik Justyna, *Transatlantyk: co z krytyką?*, „E-kalejdoskop.pl”, <https://www.e-kalejdoskop.pl/film-a213/transatlantyk-co-z-krytyka-r5434>, [dostęp: 10.01.2024].
95. *Nasza ankieta. Na temat reformy kina*, „Kino-Teatr i Sport”, nr 1 (1914).
96. Nicolas Cage Losing His Shit, <https://www.youtube.com/watch?v=4zySHepF04c&t=34s>, [dostęp: 15.10.2023].
97. Ochalski Andrzej, *Krytyk którego nie ma*, „Film na świecie. Miesięcznik polskiej federacji dyskusyjnych klubów filmowych”, nr 278 (1981).
98. Ochalski Andrzej, *Krytyka polska: chaos czy miara?*, „Ekran”, nr 36 (1976).
99. Ochalski Andrzej, *Krytyka: „worek z piaskiem” czy „świadomość moralna epoki”?*, „Ekran”, nr 4 (1980).
100. *Od redakcji*, „Kino-Teatr i Sport”, nr 1 (1914).
101. *Pauline Kael (1919-2001). Królowa bez dziedziców*, <https://www.youtube.com/watch?v=zuHvSSUu7nU> [dostęp: 07.08.2023].
102. Pawlicki Aleksander, *Dokument hańby*, „Ingerencja, prewencja (Dodatek specjalny do „Rzeczpospolitej” w 20. rocznicę likwidacji cenzury w Polsce)”, 08.04.2010.

103. Perzyński Włodzimierz, *Triumf kinematografu*, „Świat”, nr 14 (1908).
104. Pieczyński Maciej, *Zielona granica propagandy*, „Do Rzeczy”, 28.09.2023, <https://dorzeczy.pl/opinie/486645/pieczynski-zielona-granica-propagandy.html>, [dostęp: 10.01.2024].
105. Piestrzyński Edward, *Siedem diablów na końcu szpilki, czyli raz jeszcze o recenzji filmowej w gazecie*, 1954.
106. Piwońska Danuta, *O obiektywne kryterium oceny filmów*, „Film”, nr 28 (1953).
107. Płażewski Jerzy, „Życie literackie”, nr 34 (1952).
108. Płażewski Jerzy, *Gderanie dinozaura*, „Kino”, nr 3 (1996).
109. Płażewski Jerzy, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982
110. Płażewski Jerzy, *Niepokojące nożyce*, „Film”, nr 19 (1953).
111. Poborca Tomasz, *Autor w opałach – wywiad z Kubą Mikurdą, reżyserem „Ucieczki na Srebrny Glob”*, <https://pelnasala.pl/wywiad-kuba-mikurda/>, [dostęp: 26.06.2022].
112. *Polska krytyka filmowa w międzywojniu i pierwszych latach powojennych*, https://www.youtube.com/watch?v=acG3u6DBsNs&list=PLRZO_Mg7PaHsmjlcNUMdMgW-bCS5bq-Bc&index=5 [dostęp: 20.03.2020].
113. Popielecki Jakub, *Czarne i białe*, „Filmweb.pl”, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Zielona+granica-24793>, [dostęp: 10.01.2024].
114. Popielecki Jakub, *Uroczysta premiera „Zielonej granicy”. Rozmawiamy z Agnieszką Holland i Mają Ostaszewską*, <https://www.filmweb.pl/news/Premiera+%22Zielonej+granicy%22.+Rozmawiamy+z+Agneszk%C4%85+Holland+i+Maj%C4%85+Ostaszewsk%C4%85-152165>, [dostęp: 10.01.2024].
115. *Prezentacja Konkursu im. Krzysztofa Mętraka*, https://www.youtube.com/watch?v=xIJOQeQpTyY&list=PLRZO_Mg7PaHsmjlcNUMdMgW-bCS5bq-Bc&index=3, [dostęp: 07.12.2021].
116. *Prezydent Andrzej Duda pozwany za słowa o filmie Zielona granica, „Rzeczpospolita”, 27.10.2023*, <https://www.rp.pl/dobra-osobiste/art39331861-prezydent-andrzej-duda-pozwany-za-slowa-o-filmie-zielona-granica>, [dostęp: 10.01.2024].

117. Prodeus Adriana, *Z premiery „Zielonej granicy” Agnieszki Holland w Wenecji wychodziliśmy w ciszy, zapłakani*, „Vogue”, 07.09.2023, <https://www.vogue.pl/a/recenzja-filmu-zielona-granica-agnieszki-holland>, [dostęp: 10.01.2024].
118. Raciński Bolesław, *Krytyka filmowa: cyfrowe blaski i wirtualne cienie*, „Ekran” nr 6 (2019).
119. Raciński Bolesław, *Krytyka krytyka*, „artPAPIER”, nr 21 (2010) <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=117&artykul=2643> [dostęp: 14.05.2022].
120. *Ranking*, <https://www.filmweb.pl/ranking/film>, [dostęp: 30.05.2022].
121. *Restart pisze list do polskiego kina*, <http://restart-polskiego-kina.blogspot.com/2011/01/restart-pisze-list-do-polskiego-kina.html> [dostęp: 26.05.2022].
122. Romanowski Przemek, *Aktorka rezygnuje z gry w "Wiedźminie". Wszystko przez hejt?*, „Film.wp.pl”, 08.04.2021, <https://film.wp.pl/aktorka-rezygnuje-z-gry-w-wiedźminie-wszystko-przez-hejt-6626987084917408a>, [dostęp: 15.01.2024].
123. Ruszkowski Andrzej, *Z zagadnień filmu. Kłopoty krytyka*, „Tęcza”, nr 5 (1934).
124. S., *Kino i teatr*, „Kino-Teatr i Sport”, nr 1 (1914).
125. *Serial Killers*, <https://open.spotify.com/show/2YGFYgOHmYJmdyIMic7lra>, [dostęp: 12.01.2024].
126. Skoczek Tadeusz, *Czy nowa zmiana w krytyce filmowej?*, „Powiększenie” 1988.
127. Sobolewski Tadeusz, *Pisanie o filmie*, „Kino”, nr 2 (1996).
128. Sobolewski Tadeusz, *Stare grzechy. Dziennik dziennikarza 1982-83*, Wydawnictwo WOLA, Warszawa 1988.
129. *SPECIAL: Kinowieczera || 3 dyskusje po „Dyskretnym uroku burżuazji”, „Mojej...”*, 12.2023, <https://open.spotify.com/episode/0HURSeDdTrVl3W8BXAMo7Q>, [dostęp: 12.01.2024].
130. *SpoilerMaster*, <https://patronite.pl/spoilermaster>, [dostęp: 12.01.2024].
131. Stanuch Stanisław M., *Audycje na życzenie*, „Press.pl”, 05/2005, <https://www.press.pl/magazyn-press/artykul/1484,audycje-na-zyczenie>, [dostęp: 23.10.2023].

132. Stempowski Jerzy, *Pelnomocnictwa recenzenta*, „dwutygodnik.com”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3301-pelnomocnictwa-recenzenta.html> [dostęp: 06.06.2022].
133. Syska Rafał, Bielak Anna, *Wszyscy jesteśmy krytykami – debata z udziałem gości (Rafał Syska, Anna Bielak)*, „Ekran”, nr 6 (2012).
134. *Sytuacja obecna przemysłu filmowego*, „Ekran”, nr 1 (1921).
135. Szarejko Marta, *Działalność usługowa. Rozmowa z Jackiem Rakowieckim*, „Bluszcz” nr 5 (2009).
136. Toeplitz Krzysztof T., *Przeciwko brzuchomówstwu*, „Miesięcznik Literacki”, nr 10 (1971).
137. Warsztaty krytyki filmowej i nowomiedialnej, <https://gcf.org.pl/edukacja/warsztaty-krytyki-filmowej-i-nowomiedialnej/> [dostęp: 21.04.2021].
138. Werner Andrzej, *Łatwiejsza krytyka*, „Kino”, nr 10 (2003).
139. Wierzewski Wojciech, *Nie ma krytyki bez zbiorów krytycznych*, „Film”, nr 22 (1978).
140. Wierzewski Wojciech, *Sporne powaby „poezji krytycznej”*, „Film”, nr 6 (1975).
141. Woźnicka Zofia, *Krytyk współtworzy dzieło*, „Kino”, nr 7 (1976).
142. Wróblewska Anna, *Konkurs Mętraka, czyli kuźnia kadr*, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,28862,1,1,Konkurs-Metraka-czyli-kuznia-kadr.html>, [dostęp: 07.12.2021].
143. Wróblewska Anna, *Rozmowa z Anną Osmólską-Mętrak, organizatorką Konkursu im. Krzysztofa Mętraka*, „Magazyn Filmowy SFP”, nr 73 (2017), https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,302,26671,1,1,Anna-Osmolska-Metrak-Srodowisko-krytyki-jest-bardzo-silne.html [dostęp: 30.03.2022].
144. Wróblewski Janusz, *Szara granica*, „Polityka”, 19.09.2023, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/2227556,1,recenzja-filmu-zielona-granica-rez-agnieszka-holland.read>, [dostęp: 10.01.2024].
145. *Wtem, piosenka*, <https://open.spotify.com/show/7nouTVgpa0sjf6f2ujAUQv>, [dostęp: 12.01.2024].
146. Zagórski Jan, *O jasności sądu*, „Film”, nr 14 (1954).
147. Zanussi Krzysztof, *Pora umierać. Wspomnienia, refleksje, anegdoty*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.

148. Zatorski Janusz, *Tożsamość*, „Film”, nr 30 (1981).
149. *Zawód krytyka filmowego umiera?*, „PolskieRadio.pl”, 27.05.2013, <https://www.polskieradio.pl/10/485/Artykul/854097,Zawod-krytyka-filmowego-umiera> [dostęp: 21.04.2021].
150. Zwanecki Andrzej, *Wyrok śmierci na krytykę*, „Film”, nr 37 (1981).
151. Zwierz, *Zwierz zapomniał czyli refleksyjny wpis na urodziny*, „Zpopk.pl”, 02.03.2017, <https://zpopk.pl/zwierz-zapomniał-czyli-refleksyjny.html>, [dostęp: 15.01.2024].
152. Żelazowska Agata, *W tym filmie naprawdę są dobrzy Polacy. 5 powodów, dla których warto zobaczyć „Zieloną granicę”*, „Wyborcza.pl”, 22.09.2023, <https://wyborcza.pl/7,101707,30212644,przyjda-dobrzy-polacy-5-powodow-dla-ktorych-warto-zobaczyc.html>, [dostęp: 10.01.2024].).
153. Żurawiecki Bartosz, *Krytyk niepotrzebny*, „Magazyn Filmowy. Pismo SFP”, 73 (2017), https://www.sfp.org.pl/2016/baza_wiedzy,302,1,2.html [data dostępu: 21.04.2021].
154. Żurawiecki Bartosz, *Krytyk, czyli moralista. Z Andrzejem Szpulakiem, laureatem tegorocznego konkursu im. Krzysztofa Mętraka rozmawia Bartosz Żurawiecki – laureat konkursu ubiegłorocznego*, „Reżyser”, 9/71 (1997).
155. Żurawiecki Bartosz, *Pyskacze i przydupasy*, „Film”, nr 4 (2009).
156. Żurawiecki Bartosz, *Zmierzch bogów*, „Film” nr 6 (2008).

Przedmiotowa

1. Adamczak Marcin, *Zdun, cieśla, rymarz, krytyk filmowy... O jednym z zawodów ginących*, [w:] *Polskie piśmiennictwo filmowe*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013.
2. *Aleksander Jackiewicz*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2015.
3. Banaszkiewicz Władysław, *Początki kinematografii w Polsce (1894-1905)*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 2-3 (1955).
4. Banaszkiewicz Władysław, Witold Witczak, *Historia filmu polskiego. T. 1: 1895–1929*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
5. Bańkowski A., *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t.1, Warszawa 2000.
6. Baran Dariusz, *Internet w Polsce*, [w:] *Polski system medialny 1989 – 2011*, red. Katarzyna Pokorna-Ignatowicz, Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków 2013.

7. Bator Monika, *„Nasz ekran i widz”. Recenzja filmowa na łamach czasopisma literacko-kulturalnego z okresu PRL na przykładzie lubelskiej „Kameny”*, [w:] *Z problematyki badań literaturoznawczych*, red. M. Krzysztofik, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 2019.
8. Biskupski Łukasz, *Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „START” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX wieku*, Wydawnictwo Przypis, Łódź 2017.
9. *Biuletyn Informacji Publicznej Instytutu Pamięci Narodowej, Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu*, <https://katalog.bip.ipn.gov.pl/informacje/95911>, [dostęp: 23.06.2022].
10. Bocheńska Jadwiga, *Polska myśl filmowa do roku 1939*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974.
11. *Briefing wiceministra Błażeja Pobożego*, Facebook, 21.09.2023, <https://www.facebook.com/MSWiARP/videos/208922538866702>, [dostęp: 10.01.2024].
12. Czeczot-Gawrak Zbigniew, *Z badań ad początkami filmologii*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975.
13. Dabert Dobrochna, *Kino Moralnego Niepokoju*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2003.
14. Domska Anna, *Ograniczenia wolności prasy w PRL*, „Studia Prawno-Ekonomiczne”, nr 84 (2011).
15. Dudziński Robert, *Agent 007 za żelazną kurtyną. Fenomen Jamesa Bonda w piśmiennictwie Polski Ludowej*, „Literatura i Kultura Popularna”, nr 24 (2018).
16. Fruchtman A., *Krytyka kinematograficzna*, „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny”, nr 41-41 (1922).
17. Gierszewska Barbara, *„Ekran i scena” (1919-1932)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 32/4 (1993).
18. Gierszewska Barbara, *„Kino” (1930-1939) – przełom w czasopiśmiennictwie filmowym*, „Folia Bibliologica”, XL/XLI 1992/1993.
19. Gierszewska Barbara, *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Jana Kochanowskiego, Kielce 1995.

20. Gierszewska Barbara, *Prasa filmowa i teatralna w Polsce w latach 1918-1939 (stan ilościowy, rozmieszczenie, próba wstępnej charakterystyki)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej”, 31/2 (1992).
21. Giza Barbara, *W istocie wszystko normalnie? Medialny obraz świata w polskich czasopiśmie filmowych okresu stanu wojennego*, [w:] red. Piotr Zwierzchowski, Piotr Kurpiewski, *Kino w cieniu kryzysu. Studia i szkice o polskiej kinematografii pierwszej połowy lat 80.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2022.
22. Giza Barbara, Zwierzchowski Piotr, *Wstęp*, [w:] Aleksander Jackiewicz, red. Barbara Giza, Piotr Zwierzchowski.
23. Grzechowiak Jarosław, *Filmy kinowe i telewizyjne polskich „zespołów partyjnych” w latach 1975-1991*, (rozprawa doktorska), Uniwersytet Łódzki, Łódź 2023.
24. Guzek Mariusz, *Co wspólnego z wojną ma kinematograf? Kultura filmowa na ziemiach polskich w latach 1914-1918*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2014.
25. Halberda Marek, *Polska prasa filmowa do 1939 r.*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej”, 28/4 (1989).
26. Halberda Marek, *Prasa filmowa o filmie polskim w latach trzydziestych*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej”, nr 28/4 (1989).
27. Helman Alicja, *Poetyka filmów szkoły polskiej: (kilka refleksji o inspiracjach)*, „Postscriptum Polonistyczne”, nr 1 (2010),
28. Hendrykowska Małgorzata, *Kronika polskiej kinematografii 1895-1997*, Ars Nova, Poznań 1999.
29. Hendrykowska Małgorzata, *Między wynalazkiem a sztuką. Film na ziemiach polskich (1896-1915)*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 18 (1997).
30. Hendrykowska Małgorzata, *Kronika kinematografii polskiej 1895-1997*, Ars Nova, Poznań 1999.
31. Hendrykowski Marek, *Polska szkoła filmowa jako formacja artystyczna*, „Kwartalnik Filmowy” nr 17 (1997).
32. Hendrykowski Marek, *Polska szkoła filmowa*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2018.
33. Hendrykowski Marek, *Słownik terminów filmowych*, ARS NOVA, Poznań 1994.
34. Hendrykowski Marek, *U źródeł polskiej krytyki filmowej: Antoni Słonimski*, „Przestrzenie Teorii”, nr 5 (2005).

35. *Historia filmu polskiego, Tom V: 1962-1967*, red. R. Marszałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
36. *Individuals using the Internet (% of population) – Poland, European Union*, <https://data.worldbank.org/indicator/IT.NET.USER.ZS?locations=PL-EU>, [dostęp: 10.04.2022].
37. *Interpelacja nr 31216 do ministra kultury i dziedzictwa narodowego w sprawie antypolskiej wymowy filmu Pawła Pawlikowskiego „Ida”*, <http://orka2.sejm.gov.pl/INT7.nsf/main/585ADDEE>, [dostęp: 10.01.2024].
38. Jankowska Malwina Marta, *Autorytet 2.0. Kształtowanie się wzorców w scyfryzowanym świecie pokolenia Z*, „Zarządzanie zasobami ludzkimi”, nr 3-4 (2022).
39. *Jarosław Kaczyński pozwany za słowa o filmie Zielona Granica. Decyzja sądu*, „Rzeczpospolita”, 27.09.2023, <https://www.rp.pl/wybory/art39176931-jaroslaw-kaczynski-pozwany-za-slowa-o-filmie-zielona-granica-decyzja-sadu>, [dostęp: 10.01.2024].
40. Jerzy Płażewski, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2022.
41. *Jesteśmy z Wami – wyślij kartkę mundurowym na granicy*, <https://media.poczta-polska.pl/pr/706802/jestesmy-z-wami-wysluj-kartke-mundurowym-na-granicy>, [dostęp: 10.01.2024].
42. Jewsiewicki Władysław, *Polska kinematografia w okresie filmu niemego*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1966.
43. JF, *Platforma Mediowa Point Group SA zrezygnowała z wydawania „Filmu”*, <https://www.press.pl/tresc/31518,platforma-mediowa-point-group-sa-zrezygnowala-z-wydawania-filmu>, [dostęp: 03.03.2024].
44. Kaliszewski Andrzej, *Esej*, [w:] *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, red. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.
45. Karcz Danuta, *Stefanii Zahorskiej walka o treść*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 1-2 (1962).
46. Karłowicz J., Kryński A.A., Niedźwiedzki W., *Słownik języka polskiego*, t.5, Warszawa 1912.
47. Karłowicz J., Kryński A.A., Niedźwiedzki W., *Słownik języka polskiego*, t.2, Warszawa 1902.

48. Karolina Korwin Piotrowska, „Wikipedia.org”,
https://pl.wikipedia.org/wiki/Karolina_Korwin_Piotrowska, [dostęp: 23.10.2023].
49. Karolina Korwin Piotrowska, <https://patronite.pl/karolinakp>, [dostęp: 12.01.2024].
50. Katarzyna Czajka-Kominiarczuk, „Wikipedia.org”,
https://pl.wikipedia.org/wiki/Katarzyna_Czajka-Kominiarczuk, [dostęp: 15.01.2024].
51. Klejsa Konrad (opracowanie), *Notatka o pracy Departamentu Widowisk w Głównym Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie, przedłożona Wydziałowi Kultury Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w grudniu 1966 r. (fragment)*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, nr 3 (2023)
52. Kłoskowska Antonina, *Kultura masowa*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.
53. Konrad Eberhardt, red. Giza Barbara, Zwierzchowski Piotr, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2013.
54. Koryszewski Mariusz, *IMDb (serwis o filmach) jest starszy niż przeglądarki internetowe*, „Gazeta.pl”, 19.10.2009,
http://web.archive.org/web/20131012054244/http://technologie.gazeta.pl/technologie/1,81010,7159215,IMDb__serwis_o_filmach__jest_starszy_niz_przegladarki.html,
[dostęp: 13.10.2023].
55. Kosińska-Krippner Beata, *Aleksander Jackiewicz – człowiek, którego zawsze zadziwiał fenomen ruchomych obrazów*, [w:] Aleksander Jackiewicz, red. Barbara Giza, Piotr Zwierzchowski.
56. Kozłowska Ewa, *Recenzja jako forma podwójnego dialogu*, [w:] *Praktyczna stylistyka nie tylko dla polonistów*, red. E. Bańkowska, A. Mikołajczuk, Warszawa 2003.
57. Krauz Maria, *Krytyk i/a recenzent – znaczenie pojęć w słowniku i w tekście*, „SŁOWO. Studia językoznawcze”, 12/2021.
58. Krauz Maria, *Krytyka, wartościowanie, ocena – granice recenzji publicystycznej*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 5: *Gatunek a granice*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005.
59. Krauz Maria, *Wartościowanie w recenzjach publicystycznych*, [w:] *Styl a semantyka*, red. I. Szczepankowska, Białystok 2008.
60. Krysa Roksana, *Content is king, czyli dlaczego warto inwestować w treści?*, <https://contentwriter.pl/content-is-king/>, [dostęp: 01.03.2024].

61. Krzysztof Mętrak, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2019.
62. Kuc Kamila, *Odkrywanie swoistości medium. Pierwsze polskie roszczenia filmu do miana sztuki*, tłum. Małgorzata Szubartowska, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, nr 2 (2017). <https://pleograf.pl/index.php/odkrywanie-swoistosci-medium-pierwsze-polskie-roszczenia-filmu-do-miana-sztuki/> [dostęp: 25.04.2022].
63. Kuchera Ben, *Gamers fight back against lackluster Spore gameplay, bad DRM*, „Arstechnica.com”, 09.08.2008, <https://arstechnica.com/gaming/2008/09/gamers-fight-back-against-lackluster-spore-gameplay-bad-drm/>, [dostęp: 15.01.2024].
64. Kulas Piotr, *Idea państwa w świadomości młodych inteligenckich elit*, „Studia społeczne”, nr 1 (2018).
65. Lewicki Bolesław W., *Klub filmowy „Awangarda”*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 1-2 (1962).
66. Lewicki Bolesław W., *Spotkania z Jerzym Toeplitzem (zamiast przedmowy)*, [w:] *Toeplitz, Spotkania z X muzyką*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1960.
67. Linde S. B., *Słownik języka polskiego*, t.1, Warszawa 1808.
68. Lubelski Tadeusz, *Dwa debiuty oddzielone w czasie. Rozmowa z Wandą Jakubowską*, [w:] *Debiuty polskiego kina*, red. Marek Hendrykowski, Wydawnictwo „Przegląd Koniński”, Konin 1998.
69. Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, kontekst*, Videograf II, Chorzów 2009.
70. Lubelski Tadeusz, *Polska Szkoła Filmowa*, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/polska-szkola-filmowa/215>, [dostęp: 20.02.2022].
71. Maltraversi Marco, *SEO&SEM. Przewodnik dla zaawansowanych po Webmarketingu*, CeDeWu, Warszawa 2017.
72. Maria Kornatowska, red. Giza B., Zwierzchowski P., Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2020.
73. Miczka Tadeusz, *„Kino moralnego niepokoju”. Źródła i granice realizmu w polskim filmie fabularnym w latach 1976-1981*, [w:] *Sztuka czy rzemiosło?: nauczyć Polski polskiego*, red. A. I. Achtelek, J. B. Tambor, Wydawnictwo Gnome, Katowice 2007.
74. Mielczarek Tomasz, *Uwarunkowania prawne funkcjonowania cenzury w PRL*, „Rocznik Prasoznawczy”, nr 4 (2010).

75. Muszyński Dawid, *Diuna: Część druga – recenzja filmu*, <https://naekranie.pl/recenzje/diuna-czesc-druga-recenzja-filmu>, [dostęp: 23.03.2024].
76. Muszyński Łukasz, *Nie ma wody na pustyni*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Diuna-23977>, [dostęp: 23.03.2024].
77. Oleszczyk Michał, *Pisarstwo krytycznofilmowe Pauline Kael wobec teorii autora filmowego*, (rozprawa doktorska), Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2011.
78. Optimus_999, *Pokusy losu*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Diuna-24059>, [dostęp: 23.03.2024].
79. Ostaszewski Jacek, *Słowo wstępne* [w:] *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.
80. Palczewska Danuta, *Między teorią a krytyką (Z problemów kształtowania się myśli filmowej)*, [w:] *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*, red. A. Kumor, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.
81. Paszkowska-Wilk Anna, *Cenzura a przekład* [w:] *Przestrzenie przekładu*, red. J. Lubocha-Kruglik, O. Małysa, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.
82. Patronite, „Wikipedia.org”, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Patronite>, [dostęp: 23.10.2023].
83. Pietrzyk Marcin, „Zielona granica” z najlepszym otwarciem polskiego filmu w tym roku, „Filmweb.pl”, 25.09.2023, <https://www.filmweb.pl/news/%22Zielona+granica%22+z+najlepszym+otwarcie+polskiego+filmu+w+tym+roku-152209>, [dostęp: 10.01.2024].
84. Płazewski Jerzy, *Trzecie kino polskie? Uwagi o produkcji 1965 r.*, „Ekran”, nr 51–52 (1965).
85. *Podcasty umacniają swoją pozycję w Polsce – raz w tygodniu słucha ich już co piąty internauta! Tandem Media prezentuje raport „Słuchacz podcastów w Polsce 2021*, „Agora.pl”, 25.07.2022, <https://www.agora.pl/podcasty-umacniaja-swoja-pozycje-w-polsce-raz-w-tygodniu-slucha-ich-juz-co-piasty-internauta-tandem-media-prezentuje-raport-sluchacz-podcastow-w-polsce-2021>, [dostęp: 23.10.2023].
86. *Polskie piśmiennictwo filmowe*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013.
87. Porębski Mieczysław, *Krytycy i sztuka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004
88. *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgólkowa, t. 18, Poznań 1998, s. 185-186.
89. *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, t. 35, red. H. Zgólkowa, Poznań 2002.

90. Prodeus Adriana, *Demontaż atrakcji. „Diuna”*, <https://www.vogue.pl/a/recenzja-filmu-diuna-z-timothem-chalametem-w-roli-glownej>, [dostęp: 23.03.2024].
91. Pstrągowska Anna, *Pisanie tekstów SEO – zbiór wszystkich zasad w jednym miejscu.*, <https://www.pstragowska.pl/post/pisanie-tekstow-seo-jakie-zasady-musisz-znac>, [dostęp: 25.03.2024].
92. Pulit Michał, Załona Tomasz, *Reguła wzajemności najpowszechniejszą techniką perswazji w erze informacji*, „Krakowskie Studia Małopolskie”, nr 13 (2009).
93. *Pytania referendalne*, <https://referendum.gov.pl/referendum2023/pl/pytania>, [dostęp: 10.01.2024].
94. *Review bomb*, „Wikipedia.org”, https://en.wikipedia.org/wiki/Review_bomb
95. Sadowska Małgorzata, Czerkawski Piotr, Kołodyński Andrzej, Piotrowska Anita, *Krytyka filmowa wobec kanonu*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, nr 4 (2017), <https://pleograf.pl/index.php/z-warsztatu-krytyka-filmowa-wobec-kanonu/> [dostęp: 30.05.2022].
96. Sarna Paweł, *Czasopisma społeczno-kulturalne w perspektywie długiego trwania*, [w:] red. Regrutová, Lenka, Rusnák, Juraj, *Médiá a text IV: Zborník príspevkov z vedeckého seminára 4.12.2012*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.
97. *SDI – wrota do Internetu*, „Pcworld.pl”, <https://www.pcworld.pl/news/SDI-wrota-do-Internetu,276525.html>, [dostęp: 10.04.2022].
98. Search Engine Market Share Poland Jan – Dec 2022, <https://gs.statcounter.com/search-engine-market-share/all/poland/2022>, [dostęp: 23.11.2023].
99. Search Engine Market Share Worldwide Jan – Dec 2022, <https://gs.statcounter.com/search-engine-market-share/all/worldwide/2022>, [dostęp: 23.11.2023].
100. Sikorska Marta, *Rozmowa z Jerzym Płażewskim*, <https://pisf.pl/aktualnosci/rozmowa-z-jerzym-plazewskim/>, [dostęp: 23.03.2024];
101. Skowronek Bogusław, *Jak dziś pisze się o kinie? Modele krytyki filmowej*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis”, 2005, Folia 26, Studia Historicolitteraria V.
102. Słonimski Antoni, *Antoni Słonimski. Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917-1976*, wybór, wstęp i oprac. nauk. Małgorzata Hendrykowska i Marek Hendrykowski, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2007.

103. *Słownik język polskiego*, t.2, red. M. Szymczak, Warszawa 1996.
104. *Słownik języka polskiego*, t.1, red. M. Szymczak, Warszawa 1996.
105. *Słownik języka polskiego*, t.3, red. W. Doroszewski, Warszawa 1964.
106. *Słownik języka polskiego*, t.7, red. W. Doroszewski, Warszawa 1964.
107. Snoch Marta, *Bezimienny bohater. „Brylanty pani Zuzy” Pawła Komorowskiego jako próba stworzenia polskiego Jamesa Bonda*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, nr 2 (2020), <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf-archiwum/polskie-kino-mezczyzn/22/bezimienny-bohater-brylanty-pani-zuzy-pawla-komorowskiego-jako-proba-stworzenia-polskiego-jamesa-bonda/737> [dostęp: 30.03.2022].
108. Stambórska Danuta, *Film a polaryzacja polityczna prasy w Polsce w latach trzydziestych*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 1-2 (1962).
109. Stańczak-Wiślicz Katarzyna, *Lata 1980-1989*, [w:] *Czasopisma społeczno-kulturalne w PRL*, red. U. Jakubowska, IBL, Warszawa 2011.
110. Sujecki Damian, *Od Kina Nowej Przygody do narracji superbohaterskiej na podstawie filmu Cudowne Dziecko (1986) Waldemara Dzikiego*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, nr 4 (2022), <https://pleograf.pl/index.php/od-kina-nowej-przygody-do-narracji-superbohaterskiej-na-podstawie-filmu-cudowne-dziecko-1986-waldemara-dzikiego/>, [dostęp: 10.03.2024].
111. Sylwia Borowska-Kazimiruk, *Jak pisać o kinie? O krytycznofilmowej czujności*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, nr 4 (2018), <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/jak-pisac-o-kinie-o-krytycznofilmowej-czujnosci/660> [dostęp: 02.04.2022].
112. *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka i A. Madej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994.
113. Szewczyk Łukasz, *Kultowy magazyn „Film” powraca. W Internecie*, <https://media2.pl/media/124537-Kultowy-magazyn-Film-powraca.-W-Internecie.html>, [dostęp: 03.03.2024].
114. *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*, red. A. Kumor, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.
115. Szpulak Andrzej, *Manewry polemiczne. O polskiej krytyce filmowej lat 1979-1981 na wybranych przykładach*, [w:] *Polskie piśmiennictwo filmowe*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013.

116. *Śmierć krytyka – kultura uczestnictwa a przemiany krytyki XX i XXI wieku*, red. A. Górka, E. Janiak, K. Jędrasiak, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.
117. Świecki Andrzej, *Sygnaty (1933-1939)*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego”, 7/2 (1968).
118. Talarczyk-Gubała Monika, *Wanda Jakubowska od nowa*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.
119. Toeplitz Jerzy, *Dwadzieścia pięć lat filmu Polski Ludowej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.
120. Topa-Bryniarska Dominika, *O niektórych strategiach kształtowania opinii i percepcji w recenzji filmowej*, „Studia humanistyczne AGH”, 14/1 (2015).
121. Urbańczyk Andrzej, *Kinematograf na scenie: Pierwsze pokazy filmowe w Krakowie, XI-XII 1896*, Krakowski Dom Kultury, Centrum Sztuki Filmowej, Kraków 1986.
122. Ustawa z dnia 16 lipca 1987 r. o kinematografii (Dz. U. z 1987 r. Nr 22, poz. 127).
<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19870220127/O/D19870127.pdf>, [dostęp: 24.07.2023].
123. *Vote brigading*, „Wikipedia.org”,
https://en.wikipedia.org/wiki/Vote_brigading, [dostęp: 15.01.2024].
124. *Wielki słownik języka polskiego PWN*, red. S. Dubisz, t. 2, Warszawa 2018.
125. *Wielki słownik języka polskiego PWN*, red. S. Dubisz, t. 4, Warszawa 2018.
126. *Wielki słownik języka polskiego*,
https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=36679&id_znaczenia=4506513&l=13&ind=0
[dostęp: 11.12.2019].
127. Wojtczak Mieczysław, *O kinie moralnego niepokoju... i nie tylko*, Studio Emka, Warszawa 2009.
128. *Współczesne problemy krytyki artystycznej*, red. A. Helman, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1973.
129. Zacharczuk Tomasz, *Recenzja filmu „Diuna: Część druga”. Kino totalne*,
<https://kino.trojmiasto.pl/Recenzja-filmu-Diuna-Czesc-druga-opinie-Kino-totalne-n186910.html>, [dostęp: 23.03.2024].

130. Zając Bartosz, *Esej audiowizualny – w stronę historii*, [w:] *Paradygmaty współczesnego kina*, red. R. Kluszczyński, T. Kłys, N. Konczarowska-Różycka, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
131. Zajdel Jakub, *Pokolenie PRL na ekranie w kontekście dokumentów prasowych z epoki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018.
132. Zajdel Jakub, *Stefan Morawski o filmie i krytyce filmowej*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 3 (2021).
133. Zdanowicz A., Bohusz-Szysko M., Filipowicz J., Tomaszewicz W., Czepieliński F., Korotyński W., Trentowski B., *Słownik języka polskiego*, t.1, Wilno 1861.
134. Zielona granica Agnieszki Holland. Decyzja MSWiA – przed filmem specjalny spot, „Rzeczpospolita”, 21.09.2023, <https://www.rp.pl/polityka/art39144681-zielona-granica-agnieszki-holland-decyzja-mswia-przed-filmem-specjalny-spot>, [dostęp: 10.01.2024].
135. Ziobro Zbigniew, *Konferencja prasowa w Zakliczynie*, 26.09.2023, Twitter (X), <https://twitter.com/i/broadcasts/1lDxLPvpvZmxm>, [dostęp: 10.01.2024].
136. Ziobro Zbigniew, *W III Rzeszy Niemcy produkowali...*, 04.09.2023, Twitter (X), <https://twitter.com/ZiobroPL/status/1698600656368435366>, [dostęp: 10.01.2024].
137. *Zmiany na Filmwebie. Użytkownicy (jak zwykle) niezadowoleni*, „Dailyweb.pl”, 16.01.2020, <https://dailyweb.pl/nowy-filmweb-uzytkownicy-niezadowoleni/>, [dostęp: 13.10.2023].
138. Żoła Katarzyna, *Jaką długość ma idealny tekst do internetu?*, <https://www.semstorm.com/pl/blog/content-marketing/jaka-dlugosc-ma-idealny-tekst-do-internetu/>, [dostęp: 25.03.2024].