

ŚMIERĆ

Kultura
uczestnictwa
a przemiany
krytyki XX
i XXI wieku

KRYTYKA

pod redakcją Alicji Górskiej
Edyty Janiak i Kamila Jędrasiaka



ŚMIERĆ

KRYTYKA



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

ŚMIERĆ

Kultura
uczestnictwa
a przemiany
krytyki XX
i XXI wieku

KRYTYKA

pod redakcją Alicji Górskiej
Edyty Janiak i Kamila Jędrasiaka

 WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2022

Alicja Górską (ORCID: 0000-0003-1398-526X) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej
Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173
Edyta Janiak (ORCID: 0000-0001-7197-7749) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Teorii Literatury
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173
Kamil Jędrasiak (ORCID: 0000-0001-5279-1818) – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Nowych Mediów i Kultury Cyfrowej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENTKA

Monika Talarczyk

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Piotr Pietrych

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

KOREKTA TECHNICZNA

Anna Jakubczyk

PROJEKT OKŁADKI I STRON TYTUŁOWYCH

Monika Rawska

Autor zdjęcia wykorzystanego na okładce: James Stencilowski

© Copyright by Authors, Łódź 2022

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.09702.19.0.K

Ark. wyd. 7,2; ark. druk. 10,0

ISBN 978-83-8220-765-1

e-ISBN 978-83-8220-766-8

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie (Kamil Jędrasiak)	7
Alicja Górską Krytyk a recenzent – synonimy czy specjalistyczne terminy? Przegląd słownikowy	13
Daniel Sunderland Argument z postmodernizmu. Epizod z wojny twórców z kry- tykami	29
Magdalena Pałka Druga strona medalu. O krytyce instytucjonalnej	39
Emil Sowiński Szokujące decyzje jury i ich recepcja – rola krytyki filmowej w kształtowaniu wizerunku FPFF w Gdyni	55
Szymon Gózdź Krytyk w „epoce postartystycznej”. O koncepcji Jerzego Ludwiń- skiego na przykładzie działalności Galerii „Pod Moną Lisą” ...	81
Iwona Grodź Pisarz-scenarzysta-krytyk filmowy... Przypadek Wojciecha Kuczoka	107
Katarzyna Kurowska Czy krytyka gier planszowych jest możliwa (i potrzebna)? ...	119
Zofia Ulańska Nowe czasopisma a kryzys krytyki w polu literackim. Rozważa- nia na przykładzie „Małego Formatu” i „KONTENTU”	137

WPROWADZENIE

Tęsknota za „złotą erą” krytyki jest prawdopodobnie tak stara, jak stara jest sama krytyka. Dotyczy to poniekąd każdej dziedziny sztuki, każdego medium, każdego pola ludzkiej aktywności. Również „koniec krytyki” zdaje się wciąż ponawianą przepowiednią, której cezura czasowa po prostu nieustannie się przesuwa. Ba! Nie brakuje też diagnoz, zgodnie z którymi już teraz dla dyskursów krytycznych nie ma dłużej miejsca. W erze powszechnego dostępu do zróżnicowanych treści kultury oraz w morzu opinii zalewających Internet, krytyk staje się zbędny; tudzież: niewidoczny; tudzież: każdy jest krytykiem.

*

Podobnie jak ponad pół wieku temu Roland Barthes obwieścił śmierć Autora¹, tak dziś napotkać można coraz częściej tezy o śmierci Krytyka. Podobnie jak wówczas, tak i obecnie owa śmierć jest metaforą znacznie bardziej nośną semantycznie, aniżeli sprowadzającą się wyłącznie do fatalistycznego założenia o anachroniczności „uśmiercanej” figury. Tak jak Autor ostatecznie nie zniknął, tak też nie znika dziś Krytyk. Ich sytuacja ulega jednak przemianom w ciągłym procesie historycznej rewaloryzacji, w różnych kontekstach i z różnych perspektyw.

Dla Barthesa śmierć Autora stanowiła swego rodzaju znaczeniowy parasol, pod którym mieściło się całe spektrum zjawisk i opisujących je teorii dotyczących pisania i czytania tekstów, poddających refleksyjnemu przepracowaniu relację łączącą treść dzieła, czytelnika i twórcę. Przede wszystkim podkreślał jednak istotne przesunięcie, polegające na porzuceniu absolutyzowania postaci Autora w refleksji literaturoznawczej na

¹ R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2. Barthes opublikował *La mort de l’auteur* w 1968 roku.

rzecz uwikłania tekstu w meandry językowych uwarunkowań. W tej perspektywie dokonało się wówczas swego rodzaju przesunięcie od stabilnego „istnienia” tekstu do jego procesualnego „zaistnienia” w toku lektury. Otóż działający „tu i teraz” skryptor zajmuje u Barthesa miejsce Autora istniejącego „przed” tekstem, co ma niebagatelne konsekwencje dla czytania literatury i dalszej refleksji literaturoznawczej.

Barthowska śmierć Autora oznacza więc podkreślenie zanurzenia tekstu w żywiole języka – w pewnym kontinuum historycznym, ale też w bieżącym dzianiu się. Autor jako instancja odpowiedzialna dotąd za powstawanie tekstów traci swoją rolę, a co za tym idzie – traci autoritet, pierwszeństwo w decydowaniu o sensach zawartych w dziełach.

*

Francuski teoretyk w swoich rozważaniach o śmierci Autora zwraca również uwagę na samego Krytyka oraz krytykę, łącząc ze sobą nierozzerwalnie te kategorie. Stwierdza wręcz: „historycznie rzecz biorąc, panowanie Autora zbiega się z panowaniem Krytyka, ale też krytyka (nawet nowa) zostanie unieważniona razem z Autorem”². Owa konstatacja wiąże się z założeniem, jakoby celem krytyki było „odkrycie pod maską dzieła – Autora (lub jego hipostazy: społeczeństwa, historii, *psyche*, wolności)”³ oraz wyjaśnianie tekstu przez pryzmat Autora. A że zdaniem Barthesa w tekście (i świecie jako tekście) nie ma głębi skrywającej jakąś „tajemnicę”, głębszy sens, poszukiwanie owego sensu jest czczym wysiłkiem. Sprowadzając zaś rolę krytyki do właśnie „rozszyfrowywania” znaczeń, „tłumaczenia” sensów, teoretyk podaje w wątpliwość zasadność jakiegokolwiek krytycznej refleksji, sugerując – jak już zostało wspomniane – że wraz z Autorem umarł też Krytyk.

Nawet jeżeli odrzucimy jednak tezy Barthesa albo uznamy, że biografizm, autorskość i ekspresyjny charakter tekstów kultury nie wyczerpują możliwych perspektyw, które przyjąć można w formułowaniu wypowiedzi krytycznej, nie uchroni to całkowicie Krytyka przed domniemaną śmiercią. Rzekomy kres krytyki – a w każdym razie jej kryzys – nie spro-

² Ibidem, s. 250.

³ Ibidem.

wadza się bowiem wyłącznie do zmiany klucza interpretacyjnego dzieł. Pewne tropy refleksji francuskiego teoretyka mogą być natomiast wciąż przydatne przy próbach zrozumienia tej powtarzanej co rusz diagnozy.

Analogicznie do Barthowskiego założenia o zanurzeniu tekstu w języku i związanej z tym metaforą utraty „życia” Autora, dzisiejsze rozważania o śmierci Krytyka można byłoby również tłumaczyć jako rozpuszczenie wypowiedzi krytycznych w dyskursie pęczniejącym od innych wypowiedzi zawierających osądy i opinie. W dobie demokratyzacji narzędzi umożliwiających natychmiastowe publiczne wyrażanie własnego zdania – z mediami społecznościowymi na czele – każdy uczestnik kultury może z niespotykaną wcześniej łatwością zabrać głos w publicznej debacie. Co więcej – może wręcz czuć presję, by ów głos zabrać i w kreowaniu dyskursu krytycznego uczestniczyć. Odradzający się w ten sposób kult amatora wiąże się z osłabieniem autorytetu Krytyka, z rozmyciem znaczenia tej etykiety, ze stopniowym zagubieniem jej konkretnego desygnatu pośród wszystkich wyrażycieli własnego zdania.

*

Czy jednak krytyka faktycznie traci rację bytu tylko dlatego, że każdy może dziś poczuć się krytykiem? Czy krytyka kiedykolwiek miała rzeczywiście tylko jedną funkcję, dającą streścić się w konkretnym słowie określającym rodzaj działania na tekście (jak „odczytanie” czy „rozszyfrowanie”)? Czy, wreszcie, krytyka skazana jest na śmierć bez możliwości adaptacji do zmieniających się realiów?

Choć pytania takie jak te mogą wydawać się retoryczne, w obliczu głosów o kryzysie krytyki warto szukać na nie odpowiedzi. Taki też cel przyświeca powstaniu niniejszego tomu, wcześniej zaś przyświecał niejednej debacie publicznej czy konferencji naukowej na temat roli krytyki w kulturze (tudzież właśnie śmierci Krytyka).

*

Teksty zawarte w tym tomie stanowią zatem przegląd różnych sposobów podejścia do poszczególnych zagadnień dotyczących krytyki, ale też różnych metod i stylów formułowania takiego metakrytycznego

komentarza. Intencjonalnie bądź nie, wyłania się z nich obraz zgodny z *clou* Barthowskiego zanurzenia w języku, dyskursywnego zakorzenienia w opisywanych kontekstach. Te zaś są dość różnorodne, by niniejsza książka nie dała się zamknąć w szufladce badań literaturoznawczych, filmoznawczych, teatrologicznych czy medioznawczych, lecz zyskała wyraźnie interdyscyplinarny charakter, ze wspólnym mianownikiem dla zawartych w niej tekstów w postaci krytyki jako tematu.

Pomimo akademickiego, naukowego charakteru niniejszej książki, jej strony przenika atmosfera żywej dyskusji toczącej się wokół kultury i krytyki. Zróżnicowanie zaprezentowanych tu perspektyw, metodologii i stylów niechaj stanowi odbicie – lub choćby namiastkę – dywersyfikacji i pluralizmu dyskursu krytycznego w najszerszym rozumieniu, kreowanego przez bardzo zróżnicowane środowiska. W takiej właśnie szerokiej optyce kreatorzy tegoż dyskursu zróżnicowani są bowiem na poziomie kompetencji czy kapitału kulturowego, ale zrównani (przynajmniej pozornie, z pominięciem różnic wynikających z algorytmizacji „zasięgów”) na poziomie możliwości formułowania wypowiedzi publicznych w Sieci.

*

Niniejszy tom otwiera tekst *Krytyk a recenzent – synonimy czy specjalistyczne terminy? Przegląd słownikowy*, w którym Alicja Górka (inicjatorka powstania tej publikacji) dokonuje swoistego uporządkowania pola, rekapitułując terminologiczne niuanse dotyczące praktyk krytycznych oraz środowisk z tymi praktykami związanych.

Z fluktuacyjnym i konfrontacyjnym charakterem przestrzeni dyskusji toczonych w różnych środowiskach na temat kultury mierzy się Daniel Sunderland w tekście *Argument z postmodernizmu. Epizod z wojny twórców z krytykami*. W kręgu refleksji środowiskowej na temat krytyki pozostaje również Magdalena Pałka, opisująca znaczenie krytyki instytucjonalnej w kontekście artystycznym oraz mających na nią wpływ praktyk podejmowanych przez konkretne instytucje (*Druga strona medalu. O krytyce instytucjonalnej*). Emil Sowiński bierze natomiast „pod lupę” recepcję werdyktów jury festiwalowych, skupiając się przede wszystkim na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni,

identyfikując zarazem najważniejsze linie argumentacyjne pojawiające się w komentarzach dotyczących owych werdyktów, a więc wypowiedziach nierzadko sytuujących ich ogłaszanie w atmosferze skandalu i szoku (*Szukujące decyzje jury i ich recepcja – rola krytyki filmowej w kształtowaniu wizerunku FPFF w Gdyni*).

Specyficznemu studium przypadku poświęca uwagę natomiast Szymon Góźdź, opisujący pewien lokalny wrocławski fenomen kulturowy o zdecydowanie nie-lokalnym potencjale dla animacji dyskursu krytyczno-artystycznego (*Krytyk w „epoce postartystycznej”. O koncepcji Jerzego Ludwińskiego na przykładzie działalności Galerii „Pod Moną Lisą”*). Zbiegającym się w jednym punkcie kompetencjom (zwłaszcza, choć nie tylko, kompetencjom twórcy i krytyka) przygląda się Iwona Grodz – *Pisarz-scenarzysta-krytyk filmowy... Przypadek Wojciecha Kuczoka* to bowiem kolejne studium konkretnego przypadku odzwierciedlające szerszy problem uwikłania krytyki w zależności z innymi obszarami aktywności jej przedstawicieli.

Katarzyna Kurowska dokonuje z kolei wstępnego rozpoznania pola dla świata krytyki wciąż egzotycznego, bo obejmującego fenomen dotąd w dyskursie krytycznym marginalizowany – gry planszowe (*Czy krytyka gier planszowych jest możliwa (i potrzebna)?*). W zamykającym książkę tekście *Nowe czasopisma a kryzys krytyki w polu literackim. Rozważania na przykładzie „Małego Formatu” i „KONTENTU”* Zofia Ulańska przywraca refleksję na temat krytyki na tory myśli literaturoznawczej, wyrażając swój „bunt” przeciwko tezie o domniemanej śmierci krytyki literackiej.

*

Składające się na niniejszy tom artykuły uznać można zatem za prezentację zróżnicowanych stanowisk i przemyśleń na temat statusu (i stanu) współczesnej krytyki tekstów kultury w kontekście różnych dyscyplin i dziedzin ludzkiej aktywności. Zbiór ten nie rości sobie jednak pretensji do wyczerpania podjętej problematyki, ani tym bardziej do postawienia kompleksowej diagnozy problemów związanych z praktykami krytycznymi w dzisiejszej rzeczywistości kulturowej, zwłaszcza że praktyki te ulegają aktualnie wyraźnym i trudnym do

zignorowania przeobrażeniom. Przemiany krytyki wciąż są „w toku”, to trwający nadal proces, a jego dynamika odzwierciedla dynamikę rozwoju mediów i ekspansji specjalistycznej refleksji (czy to akademickiej, czy publicystycznej lub wreszcie krytycznej) na nowe obszary.


Powstaniu tej książki nie przyświecał cel przewidywania przyszłości, choć niewątpliwie przyszłość krytyki nie jest autorkom oraz autorom obojętna. Interesuje nas raczej próba spojrzenia z dystansu, wymiany spostrzeżeń i wgląd w żywą materię opisywanych zjawisk. Nie po to, by stworzyć manifest jakiejś „nowej krytyki”, ani nawet zapalczywie wskrzeszać jakąś mityczną dawno minioną jej „złotą erę”, ale by po prostu zorientować się w położeniu, w jakim znajduje się obecnie krytyka, śledząc jej dotychczasowe kroki.

To, co chcemy wraz z autorkami i autorami zaproponować, to właśnie próba przyjrzenia się pewnym tendencjom, napięciom i wyzwaniom, które kształtują dzisiejszy dyskurs krytyczny oraz rekonfigurują wciąż sytuację krytyki (i Krytyka) w polu sztuk oraz publicznej ich recepcji.

Kamil Jędrasiak

Alicja Górską

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0003-1398-526X>

KRYTYK A RECENZENT – SYNONIMY CZY SPECJALISTYCZNE TERMINY? PRZEGLĄD SŁOWNIKOWY

Z krytykami (niezależnie od ich kręgów zainteresowań) jest trochę jak z pisarzami. Spora część twórców, nawet tych znanych i uznanych, z dystansem podchodzi do określenia 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”. We współczesnym dyskursie coraz powszechniejsze staje się też odróżnienie krytyków od recenzentów (zwanych często również dziennikarzami filmowymi), chociaż najczęściej intuicyjnie i niesystematycznie. Bywa, że w obrębie jednego tekstu autor dokonuje rozróżnienia tych dwóch typów zawodów/aktywności, by później i tak stosować ich określenia wymiennie. W tym artykule chciałabym więc prześledzić, jak zmieniały się tendencje w tym zakresie i zbudować odpowiednie definicje dla obu tych terminów – „krytyki” oraz „recenzji”.

Krytykować, krytyka, krytyk

Korzenie krytyki sięgają antyku. Jak podaje Maria Krauz, termin ten pojawia się już u Platona w formie (gr.) *kritikē*, co oznacza „sztukę rozróżniania”¹. *Wielki słownik języka polskiego* (który wskazuje jako

¹ M. Krauz, *Krytyka, wartościowanie, ocena – granice recenzji publicystycznej*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 5: *Gatunek a granice*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Katowice 2005, s. 292.

pochozenie słowa „krytyka” właśnie „*kritikē*”) definiuje rzecz podobnie, jednak podkreślając aspekt procesualności i upływu czasu, jako „sztukę myślenia, rozstrzygania”². Warto przyjrzeć się też wyrazom pochodnym od *kritikē*. *Kritikós* tłumaczone jest bowiem jako „umiejący rozróżniać, sędziowski”³. 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* autorstwa Samuela Bogusława Lindego wydany w 6 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 sprawiedliwie o nich daje zdanie”,

krytyk – „roztrząsacz cudzej wartości, osobliwie pism cudzych”⁴.

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. Hasło 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 na-

² *Wielki słownik języka polskiego*, https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=36679&id_znaczenia=4506513&l=13&ind=0 [dostęp: 11.12.2019].

³ A. Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 2000, s. 832.

⁴ S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 1808, s. 1152.

bytej, czy osiąganey po określonym czasie, czy wynikającej z pewney otwartości na nabywanie doświadczeń, trudno stwierdzić – potrzebnych do wydania podobnych sądów.

Nieco ponad 50 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, oceniciel, rozbieracz pism; który roztrząsa wartość cudzych pism; 2. uważający rzecz ze złej strony, w celu naganienia”⁵.

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, chociaż potęgując jeszcze pejoratywny charakter *krytykowania* (odnotowuje semantyczne przesunięcia w użyciu tegoż 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, wyszydząć, wyśmiewać”,

krytyka – „1. a) oddzielenie części wartościowych od bezwartościowych, dobrych od złych, prawdy od fałszu a[lbo] błędu; wyświetlenie wartości czegoś przez zastosowanie jakichkolwiek probierzy; ocena: krytyka naukowa, filozoficzna, faktyczna albo materialna, logiczna a[lbo] formalna. Krytyka przedmiotowa a[lbo] subiektywna. (...) c) zdolność do

⁵ A. Zdanowicz, M. Bohusz-Szyszko, J. Filipowicz, W. Tomaszewicz, F. Czepieliński, W. Korotyński, B. Trentowski, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Wilno 1861, s. 555.

oceny wartości rzeczy [...]. d) pismo poświęcone roztrząsaniu a[lbo] ocenie wartości czegokolwiekbądź; dział piśmiennictwa tegoż rodzaju. 2. Ocenianie czego a[lbo] kogo ze złej strony”,
krytyk – „1. ten, co krytykuje; autor krytyki, recenzent. 2. ten, co gani”⁶.

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 sprecyzowano nieco jej związek z piśmem. W latach 60. nie poddaje się już krytyce „czegokolwiekbądź”, lecz różnego rodzaju teksty kultury (także filmu):

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, ganiecie, 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”⁷.

Jeszcze bardziej znamieny 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:

⁶ J. Karłowicz, A.A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, t. 2, Warszawa 1902, s. 589.

⁷ *Słownik języka polskiego*, t. 3, red. W. Doroszewski, Warszawa 1964, s. 1203–1204.

krytykanctwo – „termin bolszewicki, wynikający z kanonu nieomyślności kolektywnej władzy partyjnej, określający wątpiących w jej nieomyślność”⁸.

Tego kontekstu politycznego nie wskazano jednak w kolejnym *Słowniku języka polskiego*. W zredagowanej przez Mieczysława Szymczaka pozycji⁹ odnotowano za to istnienie, obok wybranych przeze mnie haseł, również *krytykanctwa* i *krytykanta*:

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

krytykant – „ten, kto stale krytykuje, kto lubi krytykować”¹⁰.

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, ganieńie; 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”¹¹.

⁸ *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. 1, red. A. Bańkowski, Warszawa 2000, s. 832.

⁹ 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.

¹⁰ *Słownik języka polskiego*, t. 1, red. M. Szymczak, Warszawa 1996, s. 999.

¹¹ *Ibidem*.

Po raz pierwszy w definicji *krytyki* pojawia się spostrzeżenie dotyczące „określonego punktu widzenia”, nieobecne dotąd w słownikach. Pojawia się również stosowanie tegoż 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”;

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”¹².

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:

¹² *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, t. 18, red. H. Zgólkowa, Poznań 1998, s. 185–186.

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, ganieńie; 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”¹³.

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 wyciągnię się podobne wnioski, warto przyrzeć się alternatywnemu (od pewnego momentu w historii wypowiedzi na temat tekstów kultury) sposobowi nazewnictwa pracy i czynności krytyków, czyli terminom: *recenzować*, *recenzja* oraz *recenzent*.

Recenzować, recenzja, recenzent

Pochodzący od łacińskiego *recensio* wyraz *recenzja* oznaczał pierwotnie „przegląd listy obywateli (dokonywany przez cenzora), spis ludności; ocenę”¹⁴. W *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego znaleźć można również wskazanie słowa *recenzować* jako terminu pochodzącego od łacińskiego *recenseo*, czyli „przeglądać, poprawiać, roztrząsać”¹⁵. Te łacińskie pierwowzory, inaczej niż to było

¹³ *Wielki słownik języka polskiego PWN*, red. S. Dubisz, t. 2, Warszawa 2018, s. 557–558.

¹⁴ *Wielki słownik języka polskiego*, https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=1854&ind=0&w_szukaj=recenzja [dostęp: 12.12.2019].

¹⁵ *Słownik języka polskiego*, t. 7, red. W. Doroszewski, Warszawa 1964, s. 857–858.

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 w tym szkicu Samuela Bogusława Lindego, termin *recenzować* w ogóle nie istnieje. W słowniku z 1861 roku takiego czasownika również nie ma, pojawia się jednak nazwa wykonawcy czynności *recenzent* oraz nazwa wytworu działalności tegoż, czyli *recenzja*:

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

recenzja – „rozbiór krytyczny, krytyka, sprawozdanie”¹⁶.

Następuje tutaj rozgraniczanie między recenzjami a krytykami, przy jednoczesnym dopuszczeniu do bliskoźnacznego 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”¹⁷.

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

¹⁶ A. Zdanowicz i in., *op. cit.*, s. 1345.

¹⁷ J. Karłowicz i in., *op. cit.*, t. 5, *Próba-R*, Warszawa 1912, s. 491.

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 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 50 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.”¹⁸.

Wydany w 1965 roku tom słownika pod redakcją Doroszewskiego odnotowywał już czasownik *recenzować*, we wcześniejszych słownika nieobecny. Warto też zauważyć, że w przypadku *recenzować* oraz *recenzent* redaktor słownika nie wskazał jako ich synonimu terminu *krytykować* lub *krytyk*, co w drugą stronę zdarzało 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.

¹⁸ *Słownik języka polskiego*, t. 7, red. W. Doroszewski, Warszawa 1965, s. 858.

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”¹⁹.

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”²⁰.

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

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

recenzent – „autor recenzji”,

¹⁹ *Słownik język polskiego*, t. 2, red. M. Szymczak, Warszawa 1996, s. 26.

²⁰ *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, t. 35, red. H. Zgółkowa, Poznań 2002, s. 302.

recenzja – „krytyczna i objaśniająca ocena utworu literackiego, naukowego, muzycznego, przedstawienia teatralnego, wystawy itp. najczęściej publikowana w czasopiśmie”²¹.

Czasownik *recenzować* i jego derywaty nie podlegały tak licznym procesom zmian (znaczeniowych i słotwórczych), jak *krytykować*. Od momentu swojego pojawienia się *recenzowanie* zarezerwowane było dla bardzo konkretnego zjawiska/działania, związanego w wyraźny sposób z *krytykowaniem*, ale nie będącego 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 w danym czasopiśmie publikowanego. *Recenzent* zaś ma za zadanie nie tyle 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 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 tekst krytyczny funkcjonowałaby raczej jako forma bardziej elitarna, intelektualna, a już na pewno wyspecjalizowana.

Krytyka jako działalność elit

Podział na „krytyków” i „recenzentów”, który zaczął formować się (jak można wnioskować na podstawie przytoczonych definicji słownikowych) już na przełomie XIX i XX wieku, jest ściśle związany z przemianami społecznymi i zacieraniem się granic między poszczególnymi warstwami, niegdyś bardzo wyraźnie podzielonego na klasy, społeczeństwa. Jak pisał Karl Mannheim, „warstwa uprawiająca działalność intelektualną rekrutowała się głównie z rodzin arystokratycznych oraz z klas posiadających, wykształcenie było uzależnione od

²¹ *Wielki słownik języka polskiego PWN*, t. 4, red. S. Dubisz, Warszawa 2018, s. 557.

zamożności”²². Tak tworzona krytyka – intelektualna, skomplikowana, trudno dostępna, czy też zwyczajnie droga – adresowana była do ludzi podobnych krytykom; do ludzi wykształconych, z tzw. środowiska. Biedniejsze warstwy społeczne nie tylko nie mogły sobie pozwolić na jej czytanie, ale też nie upatrywały w tym większego sensu. Wielka sztuka, o której pisali uznani krytycy, również adresowana była do ludzi możnych i wykształconych. I znowu – działo się tak nie tylko z powodów finansowych, ale też z powodu kompetencji. Biedniejsi ludzie nie mieli czasu, energii, wykształcenia i pieniędzy, by pozwolić sobie na luksus „wysokiej kultury” i związanej z nią krytyki.

Od XIX wieku na terenach Polski (nie tylko zresztą Polski) zaszły jednak wielkie zmiany – upowszechnił się m.in. dostęp do edukacji, a wraz z nim wzrósł poziom kompetencji kulturowych i wyraźnie zatarła się granica (na poziomie intelektualnym) pomiędzy bogatymi a biednymi. Chociaż finansowo przepaść między dzisiejszymi najbogatszymi i najbiedniejszymi członkami społeczeństwa jest ogromna, to powszechna dostępność do książek, prasy, Internetu czy szkół powoduje, że rozwój intelektualny to dzisiaj nie kwestia urodzenia i zamożności, lecz przede wszystkim chęci.

Prasa jest jednym z najstarszych środków masowego przekazu. Jej korzenie sięgają według niektórych źródeł nawet II wieku p.n.e. W XIX wieku notuje się jednak wyraźny wzrost liczby periodyków na całym świecie, także w Polsce. Nowe gazety, broszury i czasopisma nie są adresowane do tego samego odbiorcy co wcześniej (przed II poł. XIX wieku dominowały w Polsce czasopisma polityczne, literackie i naukowe). Chociaż wiele z nich charakteryzuje wysoki poziom wyspecjalizowania, to nowe pisma mogą być czytane również przez odbiorcę masowego, który ma inne, często mniej wygórowane, oczekiwania. Dobrym przykładem są tu pierwsze gazety poświęcone filmowi, które składały się przede wszystkim z zapowiedzi nowych tytułów dostępnych do obejrzenia w lokalnych kinach (jeżeli w ogóle pojawiały się w nich jakieś teksty, to były bardzo krótkie – zdarzały się nawet jedno- lub dwuzdaniowe recenzje). Dużą popularnością cieszyła się również tzw. prasa kobieca.

²² K. Mannheim, *Człowiek i społeczeństwo w okresie przebudowy*, tłum. A. Raźniewski, Warszawa 1974, s. 145.

Dziennikarstwo gazetowe nie miało być intelektualną pożywką dla mas. Jego celem od samego początku było działanie doraźne i użytkowe. Na pewnym poziomie spełniało zadania krytyczne – sugerowało, co jest „dobre”, a co „złe” – ale nie było uwikłane w dyskurs akademicki, charakterystyczne dla bogatej warstwy społecznej poglądy czy wypracowane estetyczne oczekiwania. Tak naprawdę długo nikt nie myślał o gazetowej publicystyce w kontekście rywalizacji z poważną krytyką. Jedno i drugie trwało obok siebie, rozwijając się dla swojego grona odbiorców, odpowiadając na inne potrzeby.

Rafał Marszałek słusznie zauważa, że gdy jeden z historyków prasy odnotowuje, iż „odróżnienie między tak zwanymi gazetami, czyli dziennikami a czasopismami, polega tylko na zwyczaju i nie ma głębszej podstawy”²³, to tak naprawdę mówi w imieniu większości czytelników. Przeciętny czytelnik nie ma potrzeby odróżniania tekstów krytyki i dziennikarza, bo dla niego jedno i drugie przynależy do tego samego typu komunikatu.

Z ich [większości czytelników] punktu widzenia właściwie wszystko jest krytyką: dziennikarska informacja w gazecie, okolicznościowy artykuł o danym zjawisku sztuki bądź artyście, tak dobrze jak uczona rozprawa filologiczna na łamach innej gazety, wychodzącej znacznie rzadziej niż dziennik i poświęconej wybranemu obszarowi sztuki²⁴.

To jednak, że czytelnik nie ma potrzeby wyraźnego oddzielania od siebie teksów recenzenckich i krytycznych nie oznacza, że te niczym się nie różnią. Pobieżne informowanie masowego odbiorcy o nowych, tekstach kultury (zwykle też masowej) wyraźnie różni się od złożonych analiz krytycznych. Za tekstami krytyków – zwłaszcza tych działających na początku ekspansji prasy – stoi czas poświęcony na edukację, kolejne godziny oddane spisywaniu rozważań dotyczących danego tekstu kultury, a następnie poświęcone wygładzaniu i językowemu dopracowywaniu artykułu. Za dziennikarskimi notkami zaś stoją przede

²³ S.J. Czarnowski, *Literatura periodyczna i jej rozwój*, Kraków 1895, s. 94. Cyt. za: R. Marszałek, *Krytyka i mass-media*, [w:] *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*, red. A. Kumor, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 124.

²⁴ R. Marszałek, *Krytyka i mass-media*, s. 124.

wszystkim oczekiwania odbiorcy masowego – który chce otrzymać informację szybko i w zwartej formie. Krytyk nie chce być tym, kim jest autor dziennikarskich wpisów, bo to czyniłoby z niego osobę naiwnie inwestującą swój czas, energię i kompetencje – jego praca przez odbiorcę i tak zostałaby postawiona na równi z działaniami broszurowego autora, a być może nawet (ze względu na obszerność i poziom skomplikowania) zwyczajnie zignorowana z powodu rozmijania się z oczekiwaniami odbiorcy. Właśnie dlatego wraz z upływem czasu poważna krytyka zaczyna się naturalnie odcinać od wysokonakładowych dzienników, oddając wąskie rubryczki przewodnikom po świecie konsumpcjonistycznych potrzeb, a sama zajmuje wyspecjalizowane periodyki dla hermetycznego grona wykształconych odbiorców²⁵.

Cały ten proces to jednak pułapka, w którą wpadnięcie przynosi bolesne konsekwencje. Te konsekwencje stanowią zresztą punkt wyjścia dla niniejszego tekstu. Wraz z upływem czasu bowiem tendencje konsumpcjonistyczne zaczynają się nasilać, a granice w społeczeństwie zacierać. Wraz z zanikaniem elit, szarzeją dotychczasowe granice i bariery. Gdy nastaje XXI wiek, wszyscy pytają już tylko o to, czy krytyka jeszcze istnieje, a jeżeli tak, to komu w ogóle i po co jest potrzebna. Sami krytycy zaś tęsknią do czasów, gdy bycie krytykiem oznaczało bycie „kims”.

Ale czy kiedykolwiek byli „kims”? A przynajmniej „kims” w rozumieniu głośnej, konsumpcjonistycznej popularności? Czy nie bywali raczej na zamkniętych, niedostępnych reszcie salonach? Na cóż miałyby im dzisiaj być miłość mas? Czy właśnie to nie stanowiłoby sprzeniewierzenia się tradycji i pozycji z przeszłości? Tego wszystkiego nie da się wyczytać ze słowników i zdawkowych haseł. To wszystko, całe to napięcie pomiędzy tradycją oraz wyobrażeniem na temat własnych zobowiązań i przynależności, nie wiąże się z definiowaniem samych terminów. Co więcej, na naszych oczach do tej skostniałej hierarchii, pośród kłócących się od lat krytyków i recenzentów, dołączają nagle internetowi opiniotwórczy fani tekstów kultury. I stopniowo, po cichutku, zabierają odbiorców jednym i drugim...

²⁵ Ewentualnie wyczerpujące krytyczne teksty zostają „zakamuflowane” w prasie poza działem recenzji, jako szeroko pojmowana publicystyka, wśród felietonów i esejów.

Bibliografia

- Czarnowski S.J., *Literatura periodyczna i jej rozwój*, Kraków 1895. Cyt. za: R. Marszałek, *Krytyka i mass-media*, [w:] *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*, red. A. Kumor, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978.
- Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. 1, red. A. Bańkowski, Warszawa 2000.
- Karłowicz J., Kryński A.A., Niedźwiedzki W., *Słownik języka polskiego*, t. 2, Warszawa 1902; t. 5, Warszawa 1912.
- Krauz M., *Krytyka, wartościowanie, ocena – granice recenzji publicystycznej*, [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 5, *Gatunek a granice*, red. D. Ostaszewska, J. Przyklenk, Katowice 2005.
- Linde S.B., *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 1808.
- Mannheim K., *Człowiek i społeczeństwo w okresie przebudowy*, tłum. A. Raźniewski, Warszawa 1974.
- Marszałek R., *Krytyka i mass-media*, [w:] *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*, red. A. Kumor, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978.
- Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, red. H. Zgólkowa, t. 18, Poznań 1998; t. 35, Poznań 2002.
- Słownik język polskiego*, t. 1, 2, red. M. Szymczak, Warszawa 1996.
- Słownik języka polskiego*, t. 3, 7, red. W. Doroszewski, Warszawa 1964.
- Wielki słownik języka polskiego PWN*, t. 4, red. S. Dubisz, Warszawa 2018.
- Wielki słownik języka polskiego*, <https://wsjp.pl/> [dostęp: 11.12.2019].
- Zdanowicz A., Bohusz-Szyszko M., Filipowicz J., Tomaszewicz W., Czepieliński F., Korotyński W., Trentowski B., *Słownik języka polskiego*, t. 1, Wilno 1861.

Critic and reviewer – synonyms or special terms? Dictionary overview


Abstract

This article reviews dictionary definitions of the terms “criticism” and “review” (and their derivatives) over the centuries. Its purpose is to determine whether these terms can be used interchangeably, or whether they are different, defining a different system of evaluating a cultural text. In the circle of considerations carried out in the article there is also a question concerning the target audience of critics and reviewers.

Keywords: criticism history, critic, reviewer, film criticism, transformations of criticism.

Daniel Sunderland

Instytut Historii Nauki PAN

 <https://orcid.org/0000-0002-7397-9614>

ARGUMENT Z POSTMODERNIZMU EPIZOD Z WOJNY TWÓRCÓW Z KRYTYKAMI

Ci, którzy wkroczyli w sam środek awantury, zobaczyli młodą kobietę, nieskładnie atakującą swojego rozmówcę. „Ja jestem zdecydowanie przedstawicielką na pewno tego postmodernizmu, bo inaczej się już teraz nie da”¹ – mówi reżyserka krytykowanej *Big Love*, a widzowie parszczą śmiechem przed monitorami. Ale starcie Barbary Białowąg z Michałem Walkiewiczem to tylko jedna z wielu odsłon sporu twórców z recenzentami. Słowo „postmodernizm” długo już odgrywa rolę pałki intelektualnej.

„Małą historię” przytaczano wielokrotnie, ale dla porządku warto zrobić to raz jeszcze. Trzy dni po premierze *Big Love* w reżyserii Barbary Białowąg na portalu Filmweb ukazuje się recenzja Michała Walkiewicza. Ambicje autora streszcza tytuł: *Trzeba zabić tę miłość*. Dalej następuje litania skarg: że film zrealizowano nieudolnie; że reżyserka ma wąskie horyzonty myślowe, co poświadcza tytułowa piosenka Ady Szulc; że całość jest banalna i – mówiąc łagodnie – nie współbrzmi z głosami o renesansie polskiego kina. To „*love story* jak z piosenki Myslovitz”² przypomina prasę młodzieżową wczesnych lat 90., telewizję śniadaniową i programy interwencyjne razem wzięte, kompozycja rozpada się w proch i w pył, postaci są płaskie „jak kartka papieru”, sceny seksu

¹ B. Białowąg, M. Walkiewicz, *Dyskusja reżyserki filmu „Big Love” z krytykiem filmowym*, <https://www.youtube.com/watch?v=5HJHyBZlqXw>, https://www.youtube.com/watch?v=JVPOVPr0_Fk [dostęp: 26.08.2018].

² M. Walkiewicz, *Trzeba zabić tę miłość*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Big+Love-12447> [dostęp: 26.08.2018].

– jak się zdaje, fundament fabuły – monotonne („albo *ars erotica* na pełnych zbliżeniach, w skąpanych słońcem kadrach i z tylną projekcją w gratisie, albo podglądactwo «zza węgła» stylizowane na społeczny realizm³), a autotematyczne zakończenie – niezręcznie asekuranckie.

Jeszcze tego samego dnia kilkoro komentatorów odnosi się do recenzji Walkiewicza – przeważnie w polemicznym tonie. Argumenty jednego z nich okażą się zaskakująco zbieżne z późniejszą obroną reżyserki. Walkiewiczowi zarzuca się, że chybia celu, atakując Białowąs, a nie jej obraz, co dziwi tym bardziej, że inni (z „Filmu” i Stopklatki) wypowiadali się o nim pochlebnie. Skoro autor *Trzeba zabić tę miłość* nie potrafi reżyserować lepiej, nie powinien nonszalancko ferować wyroków. Inne dowody na jego nieprofesjonalność to wybiórcze posługiwanie się faktami (bo ścieżka dźwiękowa to nie tylko Szulc, lecz także niewzmiankowani L.Stadt, Loco Star czy Olivia Anna Livki), uleganie magii zagranicznych nazwisk (bo jeśli z rozwiązań Białowąs skorzystałby Xavier Dolan, zarzuty należałoby przekuć w komplementy) i niedostrzeżenie nawiasów (bo *Big Love* na zasadzie mimikry wchodzi w tryb opowiadania o miłości wyłącznie po to, by wyśmiać je i rozsadzić). Ostatni zarzut ma wybrzmieć ze szczególną siłą, bo co to za krytyk, który nie rozpoznaje konwencji? Cóż, najwidoczniej Walkiewicz nie zrozumiał filmu, może napisał recenzję, by zwrócić na siebie uwagę, może brak mu elementarnej wrażliwości, w każdym razie im szybciej zmieni profesję, tym lepiej dla niego i dla czytelników.

Dwie godziny później – pierwsza pochwała Walkiewicza. Potem następna i jeszcze następna, i wreszcie cały ich potok, ciągle, co prawda, przeplatany głosami odrębnymi. Zażarty bój toczy się coraz szybciej, po każdym celnym strzale następuje kontra. *Big Love* rządzi monotonia i powtarzalność? Tak samo jak recenzjami Walkiewicza, „fabrykanta dziennikarstwa”⁴ – raz po raz pisze, że nie wie, od czego zacząć, a jego krytyczny arsenał ogranicza się do wytykania reżyserom banałów. Białowąs nie radzi sobie z materiałem filmu? Nic dziwnego, że takie słowa padają ze strony redakcji, która krytykę pomyliła z krytykanctwem;

³ Ibidem.

⁴ kamczat, komentarz na forum Filmweb, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Big+Love-12447> [dostęp: 26.08.2018].

zresztą, gdyby jej członkom zaproponowano posady w Portalu Filmowym, związanym ze Stowarzyszeniem Filmowców Polskich i Polskim Instytutem Sztuki Filmowej, od razu zmieniliby ton. Oprócz tego w *Trzeba zabić tę miłość* widać uprzedzenie autora do reżyserki, a także zwyczajną zazdrość – przede wszystkim o emocjonalny wpływ na widzów, którego Walkiewicz jako krytyk filmowy nie zdobył i zdobyć nie może. I na koniec: powszechnie wiadomo, że nie można ufać recenzentom, skoro weryfikowalne kryteria zastępują oni własnymi gustami i filmoznawczymi modami. Dlatego właśnie wszystko, co nie pochodzi z Iranu czy Turcji i nie zostało określone jako „kontemplacyjne”, startuje dziś z gorszych pozycji. Wielokrotnie skompromitowana krytyka musi powrócić do korzeni, odbudować nadszarpięte zaufanie, a *Big Love* oddać widzom. Mniej więcej tyle zostaje z argumentacji obydwu stron, jeśli zlekceważyć najostrejsze personalne przycinki.

Kilka dni po premierze wiadomo, że *Big Love* trafiła na trzecie miejsce w tygodniowym zestawieniu najpopularniejszych filmów⁵. Walczyła – i przegrała – z nowościami takimi jak *I że cię nie opuszczę* w reżyserii Michaela Suscy'ego i *Żelazną damą* w reżyserii Phyllidy Lloyd. Przegrana jest nieznaczną i byłaby sukcesem (mowa przecież o pełnometrażowym debiucie), gdyby nie pracująca na najwyższych obrotach machina promocji, astronomiczna liczba kopii i szybki spadek zainteresowania w kolejnych tygodniach⁶. Nie można jednak powiedzieć, że *Big Love* mimo średniego wyniku otwarcia okazała się finansową klęską albo została zdruzgotana przez prasę bądź Internet. Recenzenci jak zwykle stanęli po dwóch stronach barykady. I wszystko przebiegłoby zgodnie z doskonale znanym schematem, gdyby Białowąs nie wypowiedziała wojny tym, którzy do jej filmu odnieśli się nieprzychylnie. W tym momencie na scenę wkracza postmodernizm.

8 marca, czyli niespełna miesiąc po premierze, Filmweb publikuje na swojej stronie skrócone nagranie z ponadgodzinnej rozmowy między

⁵ P. Zwoliński, *Box office. Niespodziewane zwycięstwo walentynkowe*, https://www.sfp.org.pl/box_office?b=19 [dostęp: 26.08.2018].

⁶ P. Zwoliński, *Box office. „Sponsoring” na szczycie*, https://www.sfp.org.pl/box_office,20 [dostęp: 26.08.2018]; tenże, *Box office. Nieoczekiwana zamiana miejsc*, https://www.sfp.org.pl/box_office,21 [dostęp: 26.08.2018].

Michałem Walkiewiczem a Barbarą Białowąs. Dyskusja ma dotyczyć stanu polskiej krytyki filmowej, ale – jak łatwo przewidzieć – w istocie rzeczy koncentruje się na *Big Love*. Obfituje w bon moty, które długo można by wypisywać; prowokuje zresztą do tego sama reżyserka, mówiąc: „Liczę na to, że na przykład nasi odbiorcy – każdy znajdzie jakieś tam swoje, podobnie jak było z recenzją i z filmem, że każdy może znaleźć swoje tam zdania, pointy, motta i określenia nasze, które mu pomogą być może zrozumieć lepiej pana recenzję i mój film”⁷.

Dyskurs naukowy, z całymi pretensjami do bycia dyskursem naukowym, tak pięknie współgra tutaj z językiem potocznym – zachwycała się jedna z komentatorek. – Reżyserka swobodnie dryfuje między obcością a swojskością [...], trawestowaniem a zbulwersowaniem, prawdami objawionymi a banałami („Nie można mówić, pisać słów, bo to niesie ze sobą znaczenie. Każde słowo niesie ze sobą znaczenie”). Gdyby mógł powstać literacki portret postaci choć odrobinę do Barbary Białowąs podobnej, to musiałby wyjść spod pióra kolektywnego – widzę tu duet Tomasza Manna i Doroty Masłowskiej, bo taka postać musiałaby mieć coś z Settembriniego i Silnego jednocześnie⁸.

Białowąs na różne sposoby przekonuje, że recenzje piszą osoby niekompetentne, a ich słowa, zawarte w tekstach pisanych na kolanie, pogrążają niekiedy przedsięwzięcia godne uwagi. Pośród argumentów z różnych porządków sięga po broń nuklearną, mówiąc: „Żyjemy w kulturze postmodernizmu. Ja jestem zdecydowanie przedstawicielką na pewno tego postmodernizmu, bo inaczej już się teraz nie da, dlatego że wiadomo, że sztuka jest w tym momencie eklektyczna”⁹.

Jej butną obronę, wypełnioną już to przechwalaniem się ukończonymi kierunkami, już to próbami kierowania Walkiewicza na właściwą

⁷ B. Białowąs, M. Walkiewicz, *op. cit.*

⁸ A. Staszczak, *Słowo o Barbarze Białowąs*, il. K. Rata, <https://www.popmoderna.pl/pisac-o-dyskusji-barbary-bialowas> [dostęp: 26.08.2018]. Zob. G. Fortuna, *Słowa, słowa, słowa*, <https://www.film.org.pl/a/slowa-slowa-slowa-5671> [dostęp: 26.08.2018]; S. Miniewicz, *Jaki film, taki skandal*, <https://www.kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/jaki-film-taki-skandal/ctxhr2h> [dostęp: 26.08.2018].

⁹ B. Białowąs, M. Walkiewicz, *op. cit.*

ścieżkę interpretacyjną, krytykuje znaczna część oglądających. Niektórzy w ogóle podają w wątpliwość sens prowadzenia podobnych debat („Dopuszczenie do dyskusji autorki słabego debiutu jest przyzwoleniem na tworzenie zamkniętego obiegu sztuki, w którym czarne jest białe, białe jest czarne, każda racja ma sens, a dzieło sztuki nie tyle wybroni się samo, ile wybronię je ja, twórca, zwłaszcza kiedy nakrzyczę na krytyka”¹⁰). Nagranie rozmowy na krótko staje się internetowym hitem, zatacza kręgi wykraczające poza środowisko filmoznawców, wreszcie oddaje pola kolejnym memom. Przytaczanie potocznych sformułowań reżyserki po kilkunastu dniach wychodzi z mody, powoli dogorywa też facebookowa strona „Kulturoznawcy przepraszają za Barbarę Białowąs”. Dla sprawozdawczej ścisłości trzeba jeszcze przywołać polemikę Piotra Czai z Tomaszem Raczkim¹¹, która zyskuje i traci popularność równobieżnie z omawianym nagraniem. Raczek ostro krytykuje *Kac Wawę 3D* w reżyserii Łukasza Karwowskiego, scenarzysta sprzecza się z nim w programie śniadaniowym, próbując jej bronić, a na koniec do sporu włącza się producent Jacek Samojułowicz, który odgraża się Raczkowi procesem – nie wiadomo już: za straty czy za zniesławienie¹².

Obydwie rozmowy łatwiej zrozumieć z perspektywy „dużej historii”. Wbrew temu, co twierdzi większość ich komentatorów, bezpośrednie konfrontacje twórców z krytykami to nie *novum*. Od dawna wiadomo przecież, że – jak mówił jeden z bohaterów *Rejsu* – „dopuszczenie do krytyki, panie, tu nikomu tak nie podoba się”¹³. O dowody nietrudno – na polskim gruncie dostarcza ich co najmniej kilku reżyserów (z Krzysztofem Zanussim na czele); na gruncie światowym z bezpardonowości posuniętej do najdalszych granic słynie Uwe Boll,

¹⁰ T. Cyz, *Pełnomocnictwa recenzenta publicznego*, „Dwutygodnik” 2012, nr 4, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/3277-nasluch-pelnomocnictwa-reczenzenta-publicznego.html> [dostęp: 26.08.2018].

¹¹ P. Czaja, T. Raczek, *Na co nie warto iść do kina!*, <https://www.tvp.pl/6700097> [dostęp: 26.08.2018].

¹² J. Samojułowicz i in., *Dyskusja o filmie „Kac Wawa” i konflikcie między twórcami a krytykiem*, <https://www.tvp.pl/publicystyka/polityka/tomasz-lis-na-zywo/wideo/kempa-kutz-bartos-gizynski-samojułowicz-mossakowski-pazura-19032012/662027> [dostęp: 26.08.2018].

¹³ *Rejs*, reż. M. Piwowski, 1970.

dosłownie nokautujący dziennikarzy na bokserskim ringu¹⁴. Dyskusje o mandacie krytyków wybuchają z częstotliwością, którą dałoby się odmierzać za pomocą metronomu – Tomasz Cyz na łamach „Dwutygodnika” przypomniał *Pełnomocnictwa recenzenta* Jerzego Stempowskiego z 1937 roku¹⁵, ale listę wypowiadających się na ten temat można by dowolnie rozszerzać, uzupełniając o nazwiska takie, jak Andrzej Kijowski, Stanisław Witkiewicz czy Witold Gombrowicz, a nawet Adam Mickiewicz. To, co czyni spór Białowąs i Walkiewicza godnym zapamiętania, to przywołany wyżej argument z postmodernizmu, który komentatorzy zwykle pomijali. Fakt, że tym razem pada on z ust twórcy, choć dodaje sprawie pikanterii, niewiele zmienia.

Problem postmodernizmu jako tarczy chroniącej przed ostrzem krytyki to nowość dla filmoznawców, ale badacze literatury borykają się z nim od lat. Wiele przypadków znaleźć można w znakomitej książce Magdaleny Lachman, zatytułowanej *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku*. I tak dla przykładu *Siostrę* Małgorzaty Saramonowicz odebrano dobrze dzięki zawartym w niej dziesiątkom „tropów kulturowych i odniesień literackich [...]. Sama możliwość odnalezienia takich powinowactw [...] pozwalała komentatorom porównywać [...] [omawiany utwór] z prozą nastawioną na penetrację swojego warsztatowego potencjału”¹⁶.

W podobny impas wprowadził literaturoznawców Michał Witkowski. Ogłoszone w 2004 roku *Lubiewo* szumnie nazywano manifestem *queer*, nie wyjaśniając przy tym, na czym miałby polegać *queerowy*, a więc – co za tym idzie – postmodernistyczny charakter tej powieści. Ani bezpośrednio nawiązania tekstowe, ani iście bergowe przegięcie bohaterów, ani konstruktywizm płciowy (u Gombrowicza formułowany wprost, a do tego wsparty poręcznym przyimkiem „niedo-”) nie dowodzą przecież tak postawionej tezy. W *Lubiewie* nie ma też miejsca na fundamentalne dla postmodernistycznego konstruktywizmu „stwierdzenie «to jeszcze

¹⁴ Zob. P. Sajewicz, *Big hejt*, Wyborcza.pl, https://www.wyborcza.pl/1,75475,11336936,big_hejt.html [dostęp: 26.08.2018].

¹⁵ J. Stempowski, *Pełnomocnictwa recenzenta*, „Dwutygodnik” 2012, nr 5, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3301-pelnomocnictwa-recenzenta.html> [dostęp: 26.08.2018].

¹⁶ M. Lachman, *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku*, Kraków 2004, s. 113.

nie jestem ja»¹⁷ – wprost przeciwnie, cioty wołają „bezczelnie sobie być, być sobą”¹⁸. Czy wobec tylu zastrzeżeń da się utrzymać ryzykowną tezę jednego z badaczy, że „Witkowski w swojej powieści mówi z miejsca, którego Gombrowicz z nadzieją oczekiwał”¹⁹? Nawet jeśli tak, postmodernizm Witkowskiego okazuje się zaskakująco modernistyczny.

W postmodernizm skrojony dla celów promocyjnych ubrała się nawet Manuela Gretkowska. „*Agent* to opowieść o uczuciu postmodernistycznym (*śmiech*), bo jest tu i różnica wieku, i narodowości, i w pewnym stopniu społeczna” – mówiła o swojej powieści w gazecie EMPiK-u. Czym w takim z kolei kontekście miałby być postmodernizm – trudno orzec.

Podobne przykłady można by mnożyć, nie miałyby to jednak wielkiego sensu, ponieważ wszystkie prowadzą do jednego wniosku: znaczenie terminu „postmodernizm” zmętniało do granic możliwości, tak że mniej trudności nastęrcza zazwyczaj posłużenie się dowolnym synonimem. Ale nazwa nie wychodzi przez to z użycia. Zmienia się tylko skala jej zastosowań: z pojęcia o przejrzystej, stabilnej strukturze przekształca się w niewymagające refleksji słowo-klucz, wytrych, wreszcie w łom. Postmodernizm nie jest pod tym względem wyjątkowy – jeśliby przyjął słynne twierdzenie Umberto Eco, że każda epoka ma swój postmodernizm, podobnie jak każda ma swój manieryzm²⁰, z niepokojącą aktualnością wybrzmiałaby gorzka diagnoza Witkiewicza ojca:

teoria przyklepa do zjawiska kartki z nazwami, nie objaśniając nic i niczego nie ucząc; sztuka pozostaje zawsze taką samą zagadką; natomiast każdy nowy talent, wprowadzający do sztuki nową formę, jest witany gwizdaniem i wyciem p o w a g, tych dzierzawców i propinatorów prawdy, szynkujących nią i ideałami na zasadzie patentu z podpisem klasycyzmu,

¹⁷ W. Gombrowicz, *Dzieła*, t. 7, *Dziennik (1953–1956)*, oprac. J. Błoński, Kraków–Wrocław 1986, s. 50.

¹⁸ M. Witkowski, *Nokaut*, wywiad przeprowadził J. Kochanowski, „Trybuna” 2004, nr 10, s. 12.

¹⁹ M. Bielecki, *Transgresje, metamorfozy, przebieranki. Witkowski i Gombrowicz*, [w:] idem, *Historia, dialog, literatura. Interakcyjna teoria procesu historycznoliterackiego*, Wrocław 2010, s. 287.

²⁰ U. Eco, *Dopiski do „Imienia róży”*, [w:] idem, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1993, s. 617.

romantyzmu, idealizmu, realizmu czy jakiegokolwiek innego chwilowo obowiązującego hasła²¹.

Tyle że tym razem to nie wspomniane „powagi” (krytycy), lecz „nowe talenty” (twórcy) wypisują na sztandarach hasło „postmodernizm”, wiedząc, że nikt o zdrowych zmysłach nie sięgnie po broń przeciw Jean-Lucowi Godardowi czy François Truffautowi, na których ochoczo się powołują. Nie ma lepszego sposobu, by zakneblować recenzentów.

Klincz artystów i krytyków, ilustrowany przez spór Białowąs z Walkiewiczem, przypomina nieco reakcje na asekurancką postawę Jacques’a Derridy, którą Michel Foucault określił jako „obskurancki terroryzm”²². Autor *Marginesów filozofii* z premedytacją ponoć posługiwał się niejasnym stylem, a kiedy ktoś krytycznie odnosił się do jego twierdzeń, odpowiadał w sposób, który inny jeszcze filozof streszczał formułą: „Nie zrozumiałeś, o co chodzi, jesteś idiotą”²³. Barbara Białowąs liczyła, że wielokrotnie wypróbowana technika sprawdzi się i tym razem. Nie powiodło się, choć trudno jeszcze ocenić, czy to wyjątek od starej, czy może załóżek nowej reguły. I co się stanie, jeśli wkrótce ktoś zrobi to subtelniej.

Bibliografia i filmografia

Źródła

Białowąs B., Walkiewicz M., *Dyskusja reżyserki filmu „Big Love” z krytykiem filmowym*, <https://www.youtube.com/watch?v=5HJHyBZlqxw>, https://www.youtube.com/watch?v=JVPOVPr0_Fk [dostęp: 26.08.2018].
Big Love, reż. B. Białowąs, Polska 2012.

²¹ S. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, oprac. i wstępem poprzedził J. Tarnowski, Kraków 2009, s. 8.

²² J. Searle, *The word turned upside down (Jonathan Culler, „On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism”)*, „The New York Review of Books” 1983, t. 30, nr 16, s. 77. Zob. tenże, *Reality principles*, wywiad przeprowadzili E. Feser, S. Postrel, „Reason” 2000, nr 2, s. 45.

²³ Ibidem.

- Gretkowska M., *Agent*, Warszawa 2012.
- Walkiewicz M., *Trzeba zabić tę miłość*, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Big+Love-12447> [dostęp: 26.08.2018].
- Witkowski M., *Lubiewo*, Kraków 2005.
- Witkowski M., *Nokaut*, wywiad przeprowadził J. Kochanowski, „Trybuna” 2004, nr 10.

Opracowania

- Bielecki M., *Transgresje, metamorfozy, przebieranki. Witkowski i Gombrowicz*, [w:] idem, *Historia, dialog, literatura. Interakcyjna teoria procesu historycznoliterackiego*, Wrocław 2010, s. 277–294.
- Cyz T., *Pelnomocnictwa recenzenta publicznego*, „Dwutygodnik” 2012, nr 4, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3277-nasluch-pelnomocnictwa-recenzenta-publicznego.html> [dostęp: 26.08.2018].
- Czaja P., Raczek T., *Na co nie warto iść do kina!*, www.tvp.pl/6700097 [dostęp: 26.08.2018].
- Eco U., *Dopiski do „Imienia róży”*, [w:] idem, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1993.
- Fortuna G., *Słowa, słowa, słowa*, <https://film.org.pl/a/slowa-slowa-slowa-5671> [dostęp: 26.08.2018].
- Gombrowicz W., *Dzieła*, t. 7, *Dziennik (1953–1956)*, oprac. J. Błoński, Kraków–Wrocław 1986.
- Lachman M., *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku*, Kraków 2004.
- Miniewicz S., *Jaki film, taki skandal*, <https://www.kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/jaki-film-taki-skandal/ctxhr2h> [dostęp: 26.08.2018].
- Rejs*, reż. M. Piwowski, 1970.
- Sajewicz P., *Big hejt*, Wyborcza.pl, https://www.wyborcza.pl/1,75475,11336936,big_hejt.html [dostęp: 26.08.2018].
- Samojłowicz J. i in., *Dyskusja o filmie „Kac Wawa” i konflikcie między twórcami a krytykiem*, <https://www.tvp.pl/publicystyka/polityka/tomasz-lis-nazywo/wideo/kempa-kutz-bartos-gizynski-samojlowicz-mossakowski-pazura-19032012/6620278> [dostęp: 26.08.2018].
- Searle J., *Reality principles*, wywiad przeprowadzili E. Feser, S. Postrel, „Reason” 2000, nr 2, s. 42–50.
- Searle J., *The word turned upside down (Jonathan Culler, „On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism”)*, „The New York Review of Books” 1983, t. 30, nr 16, s. 74–79.
- Staszczak A., *Słowo o Barbarze Białowąs*, il. K. Rata, <https://www.popmoderna.pl/pisac-o-dyskusji-barbary-bialowas> [dostęp: 26.08.2018].

- Stempowski J., *Pełnomocnictwa recenzenta*, „Dwutygodnik” 2012, nr 5, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3301-pelnomocnictwa-recenzenta.html> [dostęp: 26.08.2018].
- Witkiewicz S., *Malarstwo i krytyka u nas*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, oprac. i wstępem poprzedził J. Tarnowski, Kraków 2009, s. 4–78.
- Zwoliński P., *Box office. Nieoczekiwana zamiana miejsc*, https://www.sfp.org.pl/box_office,21 [dostęp: 26.08.2018].
- Zwoliński P., *Box office. Niespodziewane zwycięstwo walentynkowe*, https://www.sfp.org.pl/box_office?b=19 [dostęp: 26.08.2018].
- Zwoliński P., *Box office. „Sponsoring” na szczycie*, https://www.sfp.org.pl/box_office,20 [dostęp: 26.08.2018].

Death of the critic: participatory culture and the transformations of criticism in the 20th and 21st centuries

Abstract


The author analyses a dispute between director Barbara Białowąs and film critic Michał Walkiewicz in the context of several other cases where postmodernism has been used as a shield against criticism (*Siostra* by Małgorzata Saramonowicz, *Lubiewo* by Michał Witkowski, *Agent* by Manuela Gretkowska). The article seeks to answer the question: does the term “postmodernism” still carry meaning or has it become just an eristic argument?

Keywords: postmodernism, film criticism, literary criticism, intertextuality, queer theory.

Magdalena Pałka

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Katedra Teatru i Sztuki Mediów

 <https://orcid.org/0000-0001-7919-7472>

DRUGA STRONA MEDALU O KRYTYCE INSTYTUCJONALNEJ

Wstęp

Krytyka kojarzona jest zazwyczaj z oceną i interpretacją różnorodnych tekstów kultury. W niniejszym artykule chciałabym zwrócić uwagę na *drugą stronę medalu* – to, w jaki sposób i w jakich warunkach teksty kultury są *wytwarzane*. Tematyką tą zajmuje się krytyka instytucjonalna, wcześniej rozumiana jako nurt w sztuce współczesnej, a dziś uzupełniona o działania podejmowane przez pracowników, badaczy i odbiorców kultury, które nie korzystając z artystycznych środków wyrazu, znacząco i ciekawie uzupełniają współczesną refleksję na temat funkcjonowania instytucji sztuki. Dziś można już mówić o trzeciej fali krytyki instytucjonalnej, łączącej perspektywę artystyczną, badawczą i społeczną. W pierwszej części artykułu opiszę zjawisko artystycznej krytyki instytucjonalnej, jej istotę, przedstawię zarys historyczny i dzisiejszą problematykę z polskiej perspektywy. W drugiej – przyjrzę się polskim przykładom krytyczno-instytucjonalnych inicjatyw pracowników czy badaczy kultury.

W kontekście omawianego zagadnienia warto zwrócić uwagę na postulat, który pojawił się w ostatnich latach, aby mechanizmy rządzące polskimi instytucjami sztuki charakteryzowały się transdyscyplinarnością, integracją praktyki artystycznej i teorii. Współczesną krytykę instytucjonalną można uznać za element tej tendencji. Wśród realizujących powyższą zasadę instytucji dochodziło zresztą często do kryzysu – jak np. w Teatrze Polskim w Bydgoszczy za dyrekcji Pawła

Wodzińskiego i Bartka Frąckowiaka. Właśnie na przykładzie instytucji teatru problematykę integracji omawia Weronika Szczawińska:

Wszystko, co w ostatnich latach wydarzyło się w dziedzinie tak pojętej integracji – pojawienie się nowych zawodów teatralnych, działalność dramaturgów, kuratorów, zmiana w nastawieniu niektórych środowisk teoretyków, paralelność praktyki scenicznej i teoretycznej znajdująca ujście na przykład w równoległym rozpracowywaniu istotnych społecznie tematów (jak chociażby *memory boom*, nurt przeciw-historii, spektakle dotyczące wątków emancypacyjnych czy też utopistycznych modeli społecznej organizacji), teatralna zmiana formy realizowana poprzez eseje teatralne, spektakle oparte na riserczu, gruntowne przemyślenie roli teatralnego medium i poszczególnych składowych tego złożonego, intermedialnego kompleksu, rozwój krytyki instytucjonalnej – jest tylko zestawem pewnych strategii, nie do końca połączonych, nie do końca składających się na większą całość¹.

Z pewnością pewną zmianę w obowiązującym modelu uprawiania sztuki i zarządzania instytucjami kultury wprowadziła funkcja kuratora. To zazwyczaj on spaja dziś praktyki artystyczne, badawcze i społeczne. Przykładem są projekty takich kuratorów (lub badaczy występujących w roli kuratorów i dyrektorów instytucji), jak Aneta Szyłak, Piotr Piotrowski, Łukasz Ronduda w sztukach wizualnych, a na gruncie sztuk performatywnych – Marta Keil czy Tomasz Plata.

Warto w tym momencie nadmienić, że pojęcie „instytucji” rozumie dwojako. Same instytucje sztuki z perspektywy nauk o zarządzaniu widzę w ujęciu przedmiotowym, jako różnorodne sformalizowane systemy organizacyjne działające w obszarze sztuki (np. muzea, teatry, centra sztuki)². Chciałabym jednak także, za Dougla-sem C. Northem, wprowadzić perspektywę socjologiczną, zgodnie z którą instytucje rozumiane są z jednej strony jako formalne orga-

¹ W. Szczawińska, *Teoretyczne demokracje, praktyczne instytucje*, „Polish Theatre Journal” 2015, nr 1, s. 1, <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/121/602> [dostęp: 10.09.2018].

² *Nowe kierunki w organizacji i zarządzaniu: organizacje, konteksty, procesy zarządzania*, red. B. Glinka, M. Kostera, Warszawa 2012, s. 15.

nizacje (regulujące działalność instytucji sztuki prawo, samorząd czy państwo), z drugiej jako nieformalne praktyki (modele postępowania przyjęte w samej instytucji³).

Krytyka instytucjonalna w działaniach artystycznych

1. Definicja i zarys historyczny

Krytyka instytucjonalna powstała jako nurt w sztuce współczesnej w latach 60. XX wieku w Europie i obu Amerykach. Tradycyjnie kojarzona była przede wszystkim z praktyką artystów i kuratorów sztuk wizualnych. Oznaczała takie działanie artystyczne, które za przedmiot swojego zainteresowania obiera instytucje sztuki oraz cały rynek sztuki wraz z jego ekonomicznymi mechanizmami⁴. Wspólną cechą wszystkich działań z obszaru krytyki instytucjonalnej jest sprzeciw i chęć negocjacji z instytucją, która traktowana jest tu jako podmiot reprezentujący władzę. W końcu zadaniem każdej krytyki jest sprowokowanie sytuacji, w której – działając w ramach nowoczesnych systemów władzy – uzyska się możliwość decydowania o „sposobie bycia zarządzanym”⁵. Co ciekawe, krytyką instytucjonalną nie zajmują się z reguły krytycy, ale pozostali aktorzy sfery kultury: artyści oraz kuratorzy, czasem związani z konkretnymi instytucjami sztuki, próbujący kształtować je w duchu instytucji krytycznej i *naprawiać* od środka.

Krytyka instytucjonalna została dokładnie opisana w literaturze obcojęzycznej, jednak w Polsce brakuje opracowań tego tematu. Wyjątkową na naszym gruncie pozycją jest z pewnością *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000–2010* Patrycji Sikory. Z kolei do światowej klasyki krytyki instytucjonalnej należą dwie, nieprzetłumaczone do tej

³ D.C. North, *Institutions*, „The Journal of Economic Perspectives” 1991, t. 5, nr 1, s. 101.

⁴ P. Sikora, *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000–2010*, Wrocław 2015, s. 64.

⁵ M. Foucault, *The Politics of Truth*, ed. S. Lotringer, trans. L. Hochroth, C. Porter, New York 1997, s. 57.

pory na język polski publikacje: *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings* – antologia tekstów pod redakcją Alexandra Alberro i Blake'a Stimsona⁶; oraz *Institutional Critique and After* pod redakcją Johna C. Welchmana⁷.

Jakie były przyczyny powstania krytyki instytucjonalnej? Teoretyk sztuki Alexander Alberro zauważa, że instytucje sztuki, na których kształt miała wpływ filozofia oświecenia, niosły ze sobą zobowiązanie współtworzenia sfery publicznej. Jednocześnie tworzyły burżuazyjną tożsamość – były odbiciem jej wizerunku i aspiracji⁸. To właśnie przeciwko takim praktykom występowali artyści kojarzeni z I falą krytyki instytucjonalnej. Jej rozwój umożliwił także światowy ruch kontrkulturowy ze słynnym marszem na Pentagon w 1967 roku i falą studenckich protestów w 1968 roku na czele. W chwili swoich narodzin krytyka instytucjonalna była więc reakcją na modernistyczny paradygmat instytucji kultury, funkcji sztuki oraz roli artysty. Twórcy lat 60. i 70. XX wieku podważali rolę systemu galeryjnego i muzeów w ustanawianiu zasad rządzących światem sztuki. II fala, która przypadła na lata 80. i 90., to czas, kiedy krytyka instytucji muzealnych przybrała na sile. Jak wskazuje Patrycja Sikora, powodem powstania II fali były nakładające się na siebie procesy: zwiększenie obrotów rynku sztuki współczesnej, rozbudowywanie, a także budowanie nowych muzeów sztuki współczesnej, rozwój krytycznych studiów muzeologicznych i szerzej – studiów kulturowych⁹. III fala (ostatnie kilkanaście lat) łączy w sobie dorobek poprzednich dziesięcioleci krytyki instytucjonalnej i wzbogaca ją o krytykę społeczną oraz autokrytykę. Obserwując jej rozwój na polskim gruncie, warto wyjść poza kategorię sztuk wizualnych i spojrzeć chociażby na to, co dzieje się w świecie sztuk performatywnych, szczególnie w teatrze. Dla polskiego środowiska teatralnego krytyka instytucjonalna przestała już być *novum*, choć nadal nierozpoznana z perspektywy historycznej, to szalenie inspirująca pod względem

⁶ *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, eds A. Alberro, B. Stimson, Cambridge 2009.

⁷ *Institutional Critique and After*, ed. J.C. Welchman, Zurich 2006.

⁸ Zob. P. Sikora, *op. cit.*, s. 24.

⁹ *Ibidem*, s. 48.

oceny i przyszłych modyfikacji systemu teatralnego, wciąż zdominowanego przez model repertuarowego teatru instytucjonalnego i jego konsekwencje.

Warto jednak zauważyć, że przekładanie doświadczeń i aparatu pojęciowego artystów i badaczy funkcjonujących w realiach zachodnich na grunt Polski, kraju będącego przez lata częścią tzw. bloku sowieckiego, funkcjonującego w reżimie ideologicznym realnego socjalizmu, jest problematyczne: krytyka instytucjonalna uprawiana w drugiej połowie XX wieku przez artystów amerykańskich i polskich wyżywała przecież z zupełnie odmiennych pobudek. Będąc zachodnim konstruktem teoretycznym, krytyka instytucjonalna wypracowała sposoby opisu procesów zachodzących raczej w sztuce zachodniej niż tej tworzonej w Europie Środkowo-Wschodniej. W tym kontekście wybór Patrycji Sikory, aby w książce *Krytyka instytucjonalna... opisywać sztukę pierwszej dekady XXI wieku* jest bardzo interesujący. To wtedy społeczno-ekonomiczno-polityczne warunki w Polsce zaczęły przypominać te zachodnie. Jak wskazuje autorka, najbardziej burzliwe momenty transformacji minęły, a instytucje kultury okrzepły w swoich ramach, nadanych przez reformę samorządową i zmiany w zasadach finansowania sztuki. Był to także czas określania zadań sztuki, roli artysty i instytucji¹⁰. Z tej perspektywy symptomatycznym dla lat 2001–2010 wydarzeniem był ciągnący się przez całą dekadę (sic!) proces Doroty Nieznalskiej oskarżonej o obrazę uczuć religijnych. Podstawą do wytoczenia procesu była instalacja *Pasja* zaprezentowana w 2001 roku w Galerii Wyspa w Gdańsku podczas autorskiej wystawy Nieznalskiej *Nowe prace*. Instalacja składała się z filmu przedstawiającego mężczyznę ćwiczącego na siłowni oraz ze zdjęcia męskich genitaliów umieszczonego na krzyżu. W 2003 roku artystka została skazana na sześć miesięcy ograniczenia wolności (pracy na cele społeczne). W wyniku apelacji sprawa toczyła się jeszcze przez siedem lat, a proces zakończył się w 2010 roku prawomocnym uniewinnieniem autorki. Równie istotne dla kształtowania się przestrzeni sztuki i kultury w Polsce, i również dyskutowane w przestrzeni publicznej – choć nie tak szeroko, jak omawiany wyżej proces – były rezygnacje i odwołania z funkcji dyrektorów publicznych instytucji sztuki takich

¹⁰ Ibidem, s. 9.

postaci jak Anda Rottenberg (Narodowa Galeria Sztuki Zachęta), Aneta Szyłak (Galeria Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku), czy Piotr Piotrowski (Muzeum Narodowe w Poznaniu), o którego koncepcji muzeum krytycznego będzie jeszcze w tym artykule mowa. Niezależnie od tych wydarzeń, za pionierskie – wyznaczające nowe drogi myślenia o instytucjach i często inspirujące dla tych obecnie istniejących – można uznać takie instytucje i ich koncepcje jak Galeria Raster, Instytut Sztuki Wyspa czy Muzeum Narodowe w Krakowie (choć ze względu na opór środowiskowy ich założenia nie zawsze miały szansę na realizację, jak było w przypadku koncepcji *muzeum krytycznego* Piotrowskiego opracowanej dla Muzeum Narodowego w Warszawie). Interpretując na tym tle działalność artystyczną już od przełomu lat 60. i 70. XX wieku, należałoby także zwrócić uwagę m.in. na koncepcję Muzeum Sztuki Aktualnej Jerzego Ludwińskiego, Kulturę Zrzuty, jak i cały tzw. trzeci obieg, działania Kwiekulik, Andrzeja Partuma, Ewy Partum czy Warsztatu Formy Filmowej.

2. Aktualna problematyka krytyki instytucjonalnej w Polsce

W artykule *Do kogo należy teatr? O tym, do czego może nam się dzisiaj przydać krytyka instytucjonalna* Marta Keil określa swoje rozumienie krytyki instytucjonalnej – to:

krytyczne badanie praktyk, struktur i metod pracy w sztuce. Równie ważne wydaje mi się ujawnianie ram instytucjonalnych i procesu ich wyznaczania, przy zwróceniu szczególnej uwagi na fakt, że wyrysowywanie granic zawsze oznacza pozostawienie jakiegoś obszaru na zewnątrz. W mojej interpretacji polityczny i emancypacyjny potencjał instytucji sztuki ujawnia się w pewnej szczególnej, tymczasowej szczelinie: w momencie jej wytwarzania. Krytyka instytucjonalna potraktowana jest tutaj zatem jako potencjalne narzędzie uchwycenia tego momentu i próby odzyskania instytucji dla praktyk sprzeciwu i oporu¹¹.

¹¹ M. Keil, *Do kogo należy teatr? O tym, do czego może nam się dzisiaj przydać krytyka instytucjonalna*, „Dialog” 2017, nr 11(732), <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/do-kogo-nalezy-teatr-o-tym-do-czego-moze-nam-sie-dzisiaj-przydac-krytyka-instytucjonalna> [dostęp: 19.09.2018].

Keil traktuje więc uprawianie krytyki instytucjonalnej jako *samolecticzne* działanie instytucji i szerzej – pola sztuki. Jak już wspomniałam we wstępie, mocą kształtowania *samolecticznych* strategii dla instytucji dysponują przede wszystkim kuratorzy, a więc ci, którzy mają możliwość łączenia różnorodnych środowisk kultury i nauki oraz problematyzowania i nadawania kontekstu tym spotkaniom. Warto dodać, że jako badaczka i jednocześnie kuratorka sztuk performatywnych, Keil jest tego świetnym przykładem.

W ostatnich kilku latach krytyka instytucjonalna wprowadziła do polskiej kultury i związanej z nią debaty publicznej dwa istotne spostrzeżenia. Pierwszym z nich jest przekonanie, że instytucja sztuki nie jest uniwersalna ani neutralna, wręcz przeciwnie, jest wybitnie polityczna, a polityczność ta widoczna jest co najmniej na dwóch poziomach. Jak wskazuje Keil, instytucje sztuki:

działają w polu społecznym i odzwierciedlają społeczny porządek, bywają jego reprezentacją, legitymizacją lub zaprzeczeniem [...]. Instytucje sztuki nazywają dane zjawisko, przypisują je do określonego porządku, definiują konwencje. Decydują, co jest sztuką, a co nią nie jest, formułują kanony, tworzą hierarchie, warunkują metody wytwarzania i odbioru sztuki. [...] Po drugie [...] porządek instytucji sztuki oparty jest na czyjejś mniej lub bardziej arbitralnej decyzji, na performatywnym akcie wytwarzania danej struktury czy relacji oraz na przyjętej konwencji¹².

Kolejna obserwacja to silne związki sztuki z kapitalizmem, nie tylko na zazwyczaj dostrzeganych poziomach, takich jak ryzyko komercjalizacji sztuki czy cenzury ekonomicznej, ale na szczeblu podstawowych sposobów pracy w sztuce. Paradoksalnie późny kapitalizm dowartościował cechy kojarzone zwykle z pracą artystów: wymaga od pracowników nieustannej kreatywności, mobilności i rozwoju. Jednak przymus ciągłej produktywności upodobnił instytucje do fabryk, w których nie ma miejsca na artystyczne poszukiwania i błędy. W związku z tym instytucje tracą swój emancypacyjny potencjał: choć często proponują krytyczny program artystyczny, na poziomie organizacyjnym

¹² Ibidem.

powielają kapitalistyczny model działania¹³. Należałoby tu postawić pytanie o faktyczną skuteczność krytyki instytucjonalnej w przekształcaniu metod i praktyk pracy w sztuce. Ciekawa jest teza Anny Markowskiej, którą przywołuje Sikora. Markowska uważa, że polscy artyści po 1989 roku w swoim radykalizmie nie posunęli się dalej niż Andrzej Partum w pracy *Smród* z 1977 roku, w której fetor wydobywał się z umieszczonych na stole – pod obrusem – grudek rudy siarki, zmuszając publiczność do opuszczenia galerii. Zdaniem Markowskiej, „po 1989 roku zaczęto odrabiać zadania na modny temat krytyki instytucjonalnej, jednak nie urażając nikogo i nie demaskując ideologiczności muzealnych narracji”¹⁴. Zgadając się z takim ujęciem, Sikora uznaje, że krytyka instytucjonalna z prawdziwego zdarzenia nie istnieje, a publiczność instytucji sztuki, mimo znaczących przemian politycznych, ekonomicznych, a także zmian stylu życia, ma pozostać taka sama: szanująca autorytet instytucji¹⁵. Problemem krytyki instytucjonalnej i samych instytucji sztuki jest rozłączność sfery deklaratywnej (na przykład idei prezentowanych w krytycznych pracach artystycznych) i praktyki. Dobrze, że krytyka instytucjonalna naświetla szereg problemów związanych z *produkcją* sztuki, jednak czy rzeczywiście skłania *aktorów* pola sztuki do wdrażania krytycznych postaw do swojej działalności? Kiedy przyjrzymy się bliżej, może się okazać, że wewnątrzinstytucjonalne relacje nie są spójne z deklarowanym programem. Sugeruje to również Keil, zadając pytanie, czy „[...] wypada demaskować patriarchalność i mizoginizm lewicowych instytucji sztuki?”¹⁶.

Kolejny temat warty rozważenia to pozycjonowanie polskiej krytyki instytucjonalnej względem zachodniego kanonu. Nie chodzi tu, wbrew pozorom, jedynie o problem teoretyczny, bowiem jego ujęcia mogą stać się podstawą możliwych scenariuszy działania dla polskich instytucji sztuki. Pierwszy to problematyzowanie rodzimej twórczości artystycznej w kategoriach zachodniego kanonu. W tym przypadku

¹³ B. Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, tłum. P. Sobaś-Mikołajczyk, D. Gajewska, J. Jopek, Warszawa–Lublin 2017.

¹⁴ A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012, s. 378–379, cyt. za: P. Sikora, *op. cit.*, s. 64.

¹⁵ P. Sikora, *op. cit.*, s. 64.

¹⁶ M. Keil, *op. cit.*

o polskiej krytyce instytucjonalnej można mówić dopiero od momentu, w którym rzeczywistość społeczno-gospodarcza zaczęła przypominać tę zachodnią, a więc wtedy, kiedy okrzepły takie struktury i reguły jak demokracja, wolny rynek czy swoboda wypowiedzi artystycznej¹⁷. Drugi scenariusz wyznacza Piotr Piotrowski, proponując ujęcie nawet nie postkomunistyczne, ale szerzej – postautorytarne. Piotrowski zwraca uwagę, że upadek komunizmu w Europie Wschodniej zbiegł się w czasie z końcem apartheidu w Afryce Południowej oraz dyktatur wojskowych w krajach Ameryki Łacińskiej¹⁸. Ujęcie postautorytarne staje się więc kategorią globalną i jednocześnie inspirującym uzupełnieniem kanonu skonstruowanego przez zachodni świat sztuki. Taka właśnie perspektywa była istotnym elementem koncepcji *muzeum krytycznego* Piotrowskiego, którą próbował wprowadzić w życie w Muzeum Narodowym w Warszawie.

3. Polska krytyka instytucjonalna – przykłady działań artystycznych i kuratorskich

W 2009 roku Piotr Piotrowski objął stanowisko dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie. Wyłoniony na to stanowisko przez Radę Powierniczą muzeum, na podstawie przedstawionej przez niego koncepcji programu tzw. *muzeum krytycznego* i restrukturyzacji placówki, przetrwał na stanowisku jedynie kilkanaście miesięcy – w październiku 2010 roku instytucją kierowała już nowa dyrektorka. Odwołała go ta sama Rada Powiernicza – głównie po naciskach pracowników, ale z pewnością nie bez znaczenia była także prezentowana w muzeum wystawa *Ars Homo Erotica*, przedstawiająca wątki homoseksualne w sztuce różnych okresów. Choć przez krytyków uznana za zadziwiająco *grzeczną*, doczekała się nawet debaty w polskim parlamencie. Korzystając z dorobku nowej muzeologii, Piotrowski zaprojektował nowe Muzeum Narodowe jako „materializację drogi muzeum od «krytyki instytucji do instytucji krytycznej»”¹⁹. Wyzaczył trzy

¹⁷ P. Sikora, *op. cit.*, s. 8.

¹⁸ P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011, s. 42.

¹⁹ *Ibidem*, s. 74.

plaszczyny krytycznej misji muzeum: aktywność instytucji w przestrzeni publicznej (polityczność rozumiana nie w kategoriach partyjnych i współzawodnictwa, ale jako zaangażowanie w sprawy publiczne, budowa muzeum lokalnego i globalnego zarazem, pomagającego rozumieć złożoność dzisiejszego świata), autokrytyka (rozwijanie krytyki Muzeum Narodowego ukształtowanego przez tradycję i procesy historyczne, ale także w stosunku do praktyk muzealnych na świecie) i zmiana geografii zainteresowań (zniesienie orientacji na Zachód, powiązanej z ryzykiem stania się prowincją Zachodu, na rzecz Europy Środkowo-Wschodniej, jako punktu wyjścia do budowy globalnej wizji kultury muzealnej, z perspektywą postautorytarną, której specyfikę zarysowałam we wcześniejszej części artykułu)²⁰. Cała ta koncepcja zrywała więc radykalnie z tradycją muzeum encyklopedycznego. Jednocześnie na odważne wybory programowe nałożyła się potrzeba restrukturyzacji muzeum, które po 1989 roku nie przeszło żadnych istotnych reform. Wiązała się z tym przede wszystkim redukcja zatrudnienia, oszczędności i zmiana struktury organizacji wewnętrznej. Głównie te kwestie wywołały konflikt z pracownikami instytucji. Potencjał projektu Piotrowskiego pozostał więc wciąż niezrealizowany, a w pełni jego koncepcję poznać można jedynie czytając opisującą ją publikację.

Kolejnym interesującym przykładem jest Galeria Raster, otwarta pod koniec lat 90. Kiedy o niej mowa, nie chodzi wyłącznie o galerię i świetlicę, ale przede wszystkim – w kontekście tematyki niniejszego artykułu – o zin, a potem kultowy blog prowadzony przez twórców galerii pod tą samą nazwą. Do 2005 roku najpierw w magazynie, a potem na blogu ukazało się kilkaset felietonów, recenzji i wywiadów z zakresu sztuk wizualnych. Przełomowa rola „Rastra” dla kształtowania obrazu polskiej sztuki polegała na wytworzeniu nowego – pełnego neologizmów i epitetów – języka. Publikowane teksty były często ostrą, bezkompromisową satyrą, nastawioną na wyjawianie sekretów branży, wyśmiewanie środowiska artystycznego, stawianie ostrych i zarazem celnych diagnoz. Co ważne, autorzy nie stronili od podawania w swoich tekstach personaliów, np. Jerzego Dudę-Gracza nazywali głównym przedstawicielem Arte Polo (odpowiednik disco polo), a założycieli Galerii Foxal (Foksal)

²⁰ Ibidem, s. 72–73.

lisami chytrusami. Wspomniany na początku artykułu proces Nieznalskiej nazywali *obciachowym*, a w tekście *Układ scalony polskiej sztuki* prezentowali nieformalną sieć placówek artystycznych, które pokazywały na zmianę to samo grono artystów, w tym m.in. Katarzynę Kozyrę. Publikacje „Rastra” uznawane są za najbardziej wnikliwą krytykę instytucjonalną tamtego czasu, niestety pozbawioną kontynuacji.

Przywołałam powyżej przykłady działalności kuratorskiej, badawczej i publicystycznej. Pionierskie były między innymi dzięki temu, że poruszały się pomiędzy dziedzinami. Nie można jednak zapominać o działaniach artystów, wśród których warto wymienić m.in. Supergrupę Azorro, Laurę Pawełę, Olafa Brzeskiego, Marię Zubę, Huberta Czerepoka, Rafała Jakubowicza, Grupę Sędzia Główny. Ostatnie kilka lat to zainteresowanie artystyczną (i nie tylko) krytyką instytucjonalną w polskim teatrze. Spektakle i działania performatywne, a także kuratorskie realizują m.in. Marta Keil, Tomasz Plata, Anna Karasińska, Anna Smolar, Joanna Janiczak, Wiktor Rubin, Joanna Krakowska, Michał Buszewicz, Komuna//Warszawa. Moim celem nie jest jednak ich opis i analiza (wykraczałoby to poza objętość niniejszego artykułu), a jedynie zwrócenie uwagi na fakt, że krytyka instytucjonalna wychodzi dziś daleko poza ramy sztuk wizualnych.

Krytyka instytucjonalna a aktywizm

Jak wskazuje Marek Krajewski, podstawowym problemem muzeów – ale też innych instytucji sztuki, np. teatrów – jest ich mało publiczny charakter. „Do muzeum może wejść każdy, ale nie każdy znajdzie tu coś, co reprezentuje jego kulturę, sposób życia, upodobania, estetyczne gusty i hierarchie wartości”²¹. Zmiany i zjawiska zachodzące w polu kultury (takie jak np. zwrot w stronę widza czy globalność), jak i w postrzeganiu roli instytucji (dorobek krytyki instytucjonalnej), doprowadziły do odrotu od kultury ekskluzywnej. Wiek XXI nazywany jest wiekiem odbiorcy, tak jak wiek XX był wiekiem twórcy. Nic dziwnego, że w dobie kultury uczestnictwa instytucje zaczynają być traktowane jako

²¹ M. Krajewski, *Od muzeum publicznego do muzeum publiczności*, [w:] *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, red. J. Lubiak, Łódź 2007, s. 58.

dobro wspólne, na które każdy chce mieć wpływ. Krytykę instytucji z pewnością można dostrzec na każdym etapie rozwoju kultury, jednak dziś przybrała ona partycypacyjny charakter – tak pojawiła się III fala krytyki instytucjonalnej. Dobrze jest przyrzeć się bliżej jej aktywistycznym, społecznym elementom, które – co warto dodać – wchodzi często w pole sztuki, zacierając jej wyraźne do tej pory granice.

W lutym 2010 roku, podczas premiery spektaklu Krystiana Lupy *Persona. Ciało Simone*, aktorka Joanna Szczepkowska wypowiadając – wtedy jeszcze zgodnie ze scenariuszem – fragment didaskaliów „tu jeszcze dalej możesz iść”, podeszła do reżysera spektaklu i, jak relacjonuje Tomasz Mościcki, „pozdrowiła go na modłę faszystów, a następnie wypięła w jego stronę tę część ciała, która, na ogół osłonięta «przed ciekawych wzrokiem», w spektaklach Lupy odsłaniana jest nader często”²². Wybuchł skandal, a gest ten komentowany był nie tylko w środowisku teatralnym, ale również na łamach portali plotkarskich i w tabloidach. Maciej Nowak skomentował tę sytuację tak:

Faktycznie obnażenie się to był wyraz protestu socjalnego. Protestu aktora przeciwko nadużyciom i wykorzystywaniu pozycji guru przez Lupa – taki był podstawowy sens tego gestu. Zaprotestowała przeciwko półtorarocznemu procesowi próbowania, aktorzy nie mogli zarabiać, bo wciąż byli na próbach. Ona obnażyła nie tylko dupę, ale też konflikt społeczny, który funkcjonuje w teatrze. Aktorzy zarabiają za spektakle, za próby im się nie płaci. Reżyser odwrotnie. Reżyser zarabia w czasie prób, nie dostaje już pieniędzy za przedstawienia. Na pewnym poziomie był to więc protest socjalny, w imieniu kolegów aktorów. Na innym poziomie był to protest przeciwko nadużyciom i temu całemu balonowi, który Lupa i jego wielbiciele napompowali. Przez ostatnie lata Lupa urósł do pozycji nietykalnego mistrza, z którym nie można dyskutować, trzeba tylko przyjmować jego objawienia. To była próba przeklucia tego balonu, która się zresztą po części udała²³.

²² T. Mościcki, *Gołą d. w święte k.*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/92850.html?josso_assertion_id=7370493DCD998A40 [dostęp: 22.09.2018].

²³ *Dupa Szczepkowskiej, czyli protest. Rozmowa Macieja Nowaka z Katarzyną Górną i Jasiem Kapelą*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/91083.html> [dostęp: 22.09.2018].

Gest Szczepkowskiej był o tyle ważny (i odważny), że zaatakowała nim wpływowego reżysera, gwiazdę polskiego życia teatralnego. I to z pozycji niespodziewanej – ze środka tego środowiska. Uruchomiła też pytania o zasady realizacji projektów za publiczne pieniądze, przy prawie nieistniejącej kontroli. Aktorka wyciągnęła na światło dzienne problemy, o których do tej pory tylko szeptano: kwestie ekonomiczne, problem hierarchiczności struktur teatralnych i niepodważalnego jedynowładztwa reżysera.

Przy tej okazji warto wspomnieć o symptomatycznych dla kondycji organizacyjnej instytucji sztuki działaniach ich *szeregowych* pracowników. Jeszcze kilka lat temu dosyć popularne było zjawisko anonimowej krytyki w Internecie: uruchamianie nieoficjalnych blogów wokół muzeów, wśród których najpopularniejsze były te tworzone przez nieznaną z nazwiska pracowników Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Etnograficznego w Warszawie czy Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie (niezwykle popularny profil na Facebooku *Podpisy pod obrazkami w MOCAK-u*). Ujawniały wewnętrzne konflikty i skrywane problemy konkretnych organizacji. Choć często publikowane tam treści zawierały personalne ataki, złośliwości czy plotki, mówiły one o czymś niezwykle ważnym: o braku w instytucjach, jak i poza nimi, forum do dyskusji, a co za tym idzie – o przymusowym milczeniu pracowników²⁴.

Oprócz rozwiązań generujących konflikt, tak jak wymienione powyżej, artyści angażują się w różnorodne akcje społeczne, takie jak np. kampania *Jestem artystą, ale to nie znaczy, że pracuję za darmo* z 2012 roku, w której wziął udział m.in. Zbigniew Libera, poruszająca temat sytuacji socjalnej twórców, czy publikacja listów otwartych, np. listu do ówczesnego dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski Fabio Cavallucciego, który zdecydował o niewypłaceniu artystom honorariów za wystawę *British British Polish Polish*. Dopiero w ostatnich latach – pewnie ze względu na konserwatywną politykę kulturalną – widoczne są działania mające szansę realnie zjednoczyć środowisko i posłużyć walce o wspólne sprawy. Myślę tutaj o zwołanym przez środowisko artystyczne Kongresie Kultury 2016 i Forum Przyszłości Kultury

²⁴ M. Ujma, *Krytyka instytucjonalna*, <http://magdalena-ujma.blogspot.com/2013/01/krytyka-instytucjonalna.html> [dostęp: 8.09.2018].

z 2017 roku oraz jego dalszych odsłonach w kolejnych latach. Regularnie działa, spotyka się i organizuje panele dyskusyjne nieformalny, obywatelski ruch twórców i odbiorców kultury – Kultura Niepodległa. Wszystkie te inicjatywy tworzą przestrzeń do merytorycznej debaty na różnorodne tematy związane z działalnością kulturalną i artystyczną, a wiele miejsca zajmuje w tych dyskusjach również krytyka szeroko rozumianych instytucji. Bezprecedensowy w tym kontekście jest ujawniający przemoc, w tym nadużycia seksualne, ruch *#Me Too* obecny również w polskich szkołach teatralnych i teatrach, który na lokalnym gruncie rozpoczął się od świadectw aktorek Teatru Bagatela w 2019 roku.

Na koniec warto zwrócić uwagę na odbiorców kultury. Większość z nich wyraża opinie, operując swoim podstawowym narzędziem: frekwencją na wydarzeniach artystycznych. Mniejsza część z nich angażuje się w ruchy takie jak Kultura Niepodległa, a już zaledwie cząstka broni konkretnych instytucji wtedy, kiedy – na przykład ze względów politycznych – są zagrożone, jak miało to miejsce podczas uruchomienia nieformalnej grupy „Publiczność Teatru Polskiego we Wrocławiu” w 2016 roku.

Podsumowanie

W niniejszym artykule starałam się przedstawić istotę, rys historyczny i aktualną problematykę związaną z krytyką instytucjonalną oraz uzupełnić jej obraz o aktywność ruchów społecznych, a także zaangażowanych obywatelsko twórców i odbiorców kultury. Specyfika aktualnej, III fali krytyki instytucjonalnej wręcz zachęca do łączenia różnorodnych perspektyw: praktyki artystycznej, badawczej i społecznej. Instytucje czeka zmiana, warto więc już teraz zacząć projektować możliwe scenariusze. Istotą każdej krytyki jest przecież chęć wpływania na rzeczywistość.

Bibliografia

- Dupa Szczepkowskiej, czyli protest. Rozmowa Macieja Nowaka z Katarzyną Górą i Jasiem Kapelą, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/91083.html> [dostęp: 22.09.2018].
- Foucault M., *The Politics of Truth*, New York 1997.
- Institutional Critique and After*, ed. C.J. Welchman, Zurich 2006.

- Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, eds A. Alberro, B. Stimson, Cambridge 2009.
- Keil M., *Do kogo należy teatr? O tym, do czego może nam się dzisiaj przydać krytyka instytucjonalna*, „Dialog” 2017, nr 11(732), <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/do-kogo-nalez-y-teatr-o-tym-do-czego-moze-nam-sie-dzisiaj-przydac-krytyka-instytucjonalna> [dostęp: 19.09.2018].
- Krajewski M., *Od muzeum publicznego do muzeum publiczności*, [w:] *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, red. J. Lubiak, Łódź 2007, s. 51–64.
- Kunst B., *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, tłum. P. Sobaś-Mikołajczyk, D. Gajewska, J. Jopek, Warszawa–Lublin 2017.
- Markowska A., *Dwa przełomy. Sztuka polska 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012.
- Mościcki T., *Gołą d. w święte k.*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/92850.html?josso_assertion_id=7370493DCD998A40 [dostęp: 22.09.2018].
- Nowe kierunki w organizacji i zarządzaniu: organizacje, konteksty, procesy zarządzania*, red. B. Glinka, M. Kostera, Warszawa 2012.
- Piotrowski P., *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.
- Sikora P., *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000–2010*, Wrocław 2015.
- Szczawińska W., *Teoretyczne demokracje, praktyczne instytucje*, „Polish Theatre Journal” 2015, nr 1, <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/121/602> [dostęp: 10.09.2018].
- Ujma M., *Krytyka instytucjonalna*, <http://magdalena-ujma.blogspot.com/2013/01/krytyka-instytucjonalna.html> [dostęp: 8.09.2018].

The other side of the coin. About institutional critique

Abstract


Critique is usually associated with the evaluation and interpretation of various cultural texts. In this article, I would like to draw attention to the other side of the coin: how cultural texts are produced. This subject is undertaken by an institutional critique (a trend present in contemporary art) but also by the critique of an institution, a phenomenon which I understand as any non-artistic activity that aims at evaluating art market and art institutions. The critique of an institution not only significantly complements today's considerations regarding an art institution, but also transforms the institutional critique itself and, for that reason, we can now distinguish the third wave of the latter.

Keywords: institutional critique, art institutions, visual arts, theatre, art and cultural management.

Emil Sowiński

Uniwersytet Łódzki

Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych

 <https://orcid.org/0000-0002-9453-7989>

SZOKUJĄCE DECYZJE JURY I ICH RECEPCJA – ROLA KRYTYKI FILMOWEJ W KSZTAŁTOWANIU WIZERUNKU PPF W GDYNI

Marcin Adamczak, analizując funkcje aktorów społecznych tworzących instytucję festiwalu, szczególną uwagę poświęca krytykom. To właśnie dzięki ich przekazom medialnym, nierzadko publikowanym na łamach najpoważniejszych dzienników, kreuje się prestiż festiwalu i ranga konkretnych autorów filmowych¹. Trzeba również nadmienić, że nie tylko festiwale i autorzy filmowi są konsekrowani przez krytyków i dziennikarzy, ale również same filmy, które dzięki przekazom medialnym urastają do rangi arcydzieł. Obrazy te posiadają więc pewnego rodzaju kapitał, który – zainspirowana teorią Pierre’a Bourdieu – Liz Czach nazywa „kapitałem krytycznym”, mającym nawet pomóc wejść poszczególnym arcydziełom do kanonu². Adamczak zauważa, że podczas ostatnich dni festiwalu wśród dziennikarzy kreuje się ogólną opinię na temat najlepszych i najgorszych filmów, zwycięzców i przegranych, niespodzianek i rozczarowań oraz nowych odkryć i nowych filmów starych mistrzów³. Owa opinia kształtuje się w toku

¹ M. Adamczak, *Instytucja festiwalu filmowego w ekonomii kina*, „Panoptikum” 2016, nr 16 (23), s. 32.

² „Kapitał krytyczny” to według badaczki wartość, jaką film osiąga dzięki sukcesowi na festiwalu filmowym. Zob. L. Czach, *Film festivals, programming, and the building of a national cinema*, „The Moving Image” 2004, nr 4(1), s. 82.

³ M. Adamczak, *op. cit.*, s. 32.

codziennych festiwalowych dyskusji krytyków i dziennikarzy, które następnie są „kolportowane medialnie”⁴.

W taki też sposób funkcjonuje środowisko krytyków na festiwalu w Gdyni. Ich dodatkowym „narzędziem” w kreowaniu autorów i wskazywaniu arcydzieł jest pozaregulaminowa nagroda, którą przyznają najlepszym filmom. W podobny sposób skonstruowane są relacje z gdyńskich imprez. Dowiemy się więc o największych wygranych i przegranych, zaskoczeniach i odkryciach oraz niespodziankach. Dodatkową wartością w tych relacjach są też diagnozy stanu polskiego kina – raz mamy do czynienia z zapaścią, a jeszcze innym razem z „rewelacyjnym rokiem” w polskiej kinematografii. Artykuły są zwykle skonstruowane według poniższego schematu:

1) opinia o stanie polskiej kinematografii – pozytywna (zazwyczaj w relacjach po 2010 roku) lub negatywna (dotyczy szczególnie lat 90.);

2) analizy/recenzje najlepszych filmów – zwykle laureata Złotych Łwów i kilku wartościowych obrazów;

3) krótkie analizy/recenzje pozostałych filmów – zwykle starszych autorów i godnych uwagi debiutów młodych twórców;

4) akapit poświęcony festiwalowym „niewypałom”;

5) dywagacje o kolejnym festiwalu/przyszłości polskiego kina oraz uwagi do werdyktu – krytycy zwykle ubolewają nad tym, że pominięto w rozdaniu nagród jakiś film czy rolę aktorską, a inny doceniono, zaznaczając, że sami przyznaliby te nagrody inaczej.

Dopiero w przypadku kontrowersyjnych (rozumianych zwykle jako będące w opozycji do opinii dziennikarzy wykreowanych za pomocą mechanizmu opisanego przez Marcina Adamczaka) decyzji jury głównym tematem festiwalowych relacji stają się werdykty, od których zaczyna się zwykle wtedy każda festiwalowa relacja podsumowująca daną gdyńską edycję.

To właśnie recepcja prasowa poszczególnych gdyńskich, uznawanych za skandaliczne, werdyktów jest przedmiotem mojego zainteresowania. W tym celu przeanalizowałem przekazy medialne, zarówno publikowane w prasie codziennej, jak i specjalistycznej, z lat 1990–2016, a więc z okresu, gdy – naiwnie rzecz ujmując – cenzura i polityka nie

⁴ Ibidem.

wpływała na relacje. Badanie to pozwoliło wyróżnić trzy typy narracji, które nazwałem: „narracją o zagranicznym jurorze”, „narracją polityczną” i „narracją o porażce kina artystycznego w rywalizacji z komercyjnym”, oraz wyszczególnić ich cechy charakterystyczne.

Zagraniczne jury nie zrozumiało polskiego filmu

Jedna z najczęściej występujących narracji w ostatnich latach mówiła o zagranicznym jurorze, który nie zrozumiał polskiego filmu. Opierała się ona zwykle na kularowych doniesieniach. Krytycy przywoływali bowiem rzekome narady jury, prowadzone w języku angielskim, w czasie których polscy jurorzy musieli tłumaczyć zawiłości, zwykle historyczne, polskich filmów konkursowych. Zagraniczne jury w tej narracji jest zwykle bohaterem negatywnym, nieznaną polskiej historii, który docenia filmy już uznane na europejskich imprezach, a całkowicie pomija polskie produkcje, mające o wiele mniejsze szanse na arenie międzynarodowej. W przypadku tych narracji nie występują zarzuty korupcji. Zagraniczni jurorzy, utożsamiani z zachodnim światem filmowym, nie należą do polskiego środowiska filmowego i w związku z tym dziennikarze nie mają wątpliwości, że podejmują decyzje w pełni świadomie. Wydawać by się mogło, że narracja ta pojawiła się wraz z festiwałem, na którym faworyt dziennikarzy i publiczności, jakim był film *Róża* (reż. Wojciech Smarzowski, 2011), przegrał z docenionym na europejskich festiwalach (m.in. nagroda specjalna jury pod przewodnictwem Quentina Tarantino na festiwalu w Wenecji) obrazem *Essential Killing* (reż. Jerzy Skolimowski, 2011). Tymczasem genezy takiego odbioru werdyktu przez polską krytykę należy szukać w 1993 roku, kiedy to odbyła się osiemnasta edycja gdyńskiej imprezy.

W skład jury XVIII Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych weszło dwanaście osób, w tym sześć z zagranicy. Przewodniczącą jury była, związana ówczesnie bardzo mocno z Hollywood, Agnieszka Holland, a honorowym przewodniczącym – Lindsay Anderson. To właśnie brytyjski twórca zdaje się najważniejszy w kontekście dalszych rozważań. Na dzień przed rozpoczęciem imprezy udzielił on bowiem wywiadu „Gazecie Wyborczej”, w którym opowiadał o kinematografii

brytyjskiej i swoich filmowych związkach z Polską. Nie byłoby w tej rozmowie nic dziwnego, gdyby nie to, że to właśnie od dziennikarki „Wyborczej” dowiedział się o swojej funkcji w jury gdyńskiego festiwalu:

K.B: Czy jako honorowy przewodniczący jury gdyńskiego festiwalu ma Pan zamiar obejrzeć wszystkie 28 filmów konkursowych, czy też pełnić tę funkcję tylko „honorowo”?

L.A: Jaką funkcję?

K.B: Jurora.

L.A: Zaproszono mnie, ale nie wiedziałem, że mam być jurorem.

K.B: Dowiedział się Pan w tej chwili?

L.A: Tak. Ale w takim razie postaram się obejrzeć wszystko. No, chyba że jakiś film będzie zupełnie beznadziejny... Liczę na to, że ktoś dopowie mi kontekst, żebym coś zrozumiał. Nie znam polskiego.

K.B: Nie będzie symultanicznego tłumaczenia?

L.A: Nic mi o tym nie wiadomo.

KB: Dlaczego?

L.A: Nie można żądać od życia, by było doskonale⁵.

W odniesieniu do powyższej rozmowy ważna jest jeszcze jedna kwestia. Narracja o tym, że zagraniczne jury nie zrozumiało polskiego filmu wkracza w tym przypadku na poziom dosłowny. Oto bowiem nie chodzi o konteksty historyczne, których jurorzy nie wychwycili w filmach Wojciecha Smarzowskiego, ale o kwestie tłumaczenia filmów polskich. Na podstawie tej rozmowy można przypuszczać, że siedmiu zagranicznych jurorów obejrzało dwadzieścia osiem polskich filmów (w pięć dni!) bez angielskich napisów, nie wiedząc, o co w nich tak naprawdę chodzi. To przypuszczenie zdaje się potwierdzać pofestiwalowa, zdawkowa wypowiedź Andersona, dotycząca odbioru najlepszych, zdaniem krytyków, filmów konkursowych⁶:

⁵ L. Anderson, *Drogi Panie Czechow* [wywiad], rozm. przepr. K. Bielas, „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 261, s. 9.

⁶ Mowa tutaj o filmach: *Rozmowa z człowiekiem z szafy* (reż. Mariusz Grzegorzek, 1993), *Przypadek Pekosińskiego* (reż. Grzegorz Królikiewicz, 1993) i *Jańcio Wodnik* (reż. Jan Jakub Kolski, 1993), które w rankingu „Kina” otrzymały wysokie oceny. Zob. *Ranking Kina 1993*, „Kino” 1994, nr 1, s. 25.

Co mi się podobało? Może jednak ten film według angielskiego opowiadania o chłopcu zamkniętym w szafie? I historia starego człowieka... Pekosińskiego... dobry, ciekawy film. I jeszcze inna historia, ludowa o człowieku, który sprowadza deszcz, znakomity aktor!⁷

Warto w tym momencie dodać, że najlepszym polskim filmem festiwalu według Andersona była *Balanga* (reż. Łukasz Wylężałek, 1993) – nagrodzona ex aequo za najlepszy debiut z *Pożegnaniem z Marią* (reż. Filip Zylber, 1993)⁸.

W tym kontekście nie zaskakuje, że w pofestiwalowych relacjach pojawiła się krytyka pomysłu powołania międzynarodowego jury⁹. Krytycy negatywnie odebrali również sam werdykt, w którym Złote Lwy ex aequo otrzymała komedia obyczajowa *Kolejność uczuć* (reż. Radosław Piwowarski, 1993) i psychodrama Grzegorza Królikiewicza *Przypadek Pekosińskiego*¹⁰. Co znamienne dla polskiej krytyki filmowej lat 90., zaatakowano filmowców, którym zarzucono nieumiejętność klarownego opowiadania¹¹, powołując się przy tym na głos członka jury, amerykańskiego scenarzysty Amosa Poe, który decyzję

⁷ L. Anderson, *Balanga mogłaby powstać w Anglii* [wywiad], rozm. przepr. W. Wertenstein, „Kino” 1994, nr 1, s. 26.

⁸ Ibidem.

⁹ Zob. T. Sobolewski, *Polska Szkoła Prowincjonalna*, „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 270, s. 11; *Na jakie kino czekamy. O gdyńskim festiwalu rozmawiają Maria Malatyńska, Tadeusz Lubelski, Tadeusz Sobolewski i Tadeusz Szczepański*, „Kino” 1994, nr 1, s. 24.

¹⁰ „Połączenie jedną nagrodą filmu Królikiewicza, będącego aktem niebywale odwagi artystycznej (mówiono: »polski Stroszek« – ja bym powiedział: »Chrystus PRL-u«) z sentymentalną *Kolejnością uczuć* opartą na schematach farsy o podstarzałym aktorze, który z zazdrości o młodość rzuca się w romans z 18-latką – było gestem wewnętrznie sprzecznym, pomniejszającym zarówno wartość nagrody dla Królikiewicza, jak dla Piwowarskiego [...]. Nie można nagradzać jednocześnie filmu o duszy i – za przeproszeniem – filmu o dupie! Werdykt taki nie niesie ze sobą żadnego wskazania. Jeśli wydzwięk nagrody miał być następujący: róbcie sobie psychodramy we własnym gronie, a na świat wychodźcie z komunikatywnymi komedyjkami – tym gorzej dla jury!” Cyt. za: T. Sobolewski, *Polska Szkoła...*, s. 11.

¹¹ Zob. J. Szczerba, *Pomieszanie uczuć*, „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 266, s. 9.

o nieprzyznaniu nagrody za scenariusz uzasadniał ponoć stwierdzeniem, że polskie filmy są jak domy bez fundamentów¹².

W 2011 roku zdecydowano się powrócić do pomysłu umiędzynarodowienia jury. Głównym inicjatorem powołania międzynarodowego jury stał się nowo wybrany dyrektor artystyczny festiwalu, Michał Chaciński. Jego zdaniem zagraniczne jury miało zaoszczędzić pofestiwalowej dyskusji, której głównym tematem miały być dywagacje o tym, że członkowie jury ulegli wpływom czy znajomościom¹³. Skądinąd słuszna decyzja o powołaniu bezstronnych arbitrów, którzy nie byli uwikłani w polskie „piekielko” nie budziła kontrowersji przed festiwalem, ale po ogłoszeniu werdyktu była tematem prawie każdego artykułu prasowego.

Na czele jury w 2011 roku (w skład którego weszło czterech jurorów z zagranicy i czterech z Polski) stanął Paweł Pawlikowski, polsko-brytyjski reżyser, odnoszący sukcesy na arenie międzynarodowej. Jury pod jego przewodnictwem postanowiło przyznać Złote Lwy filmowi *Essential Killing*, a Srebrne Lwy *Sali samobójców* (reż. Jan Komasa, 2011). W werdykcie całkowicie pominięto faworyta dziennikarzy, jakim była *Róża*, nagrodzona wyłącznie za główną rolę męską (Marcin Dorociński). Prasowa recepcja werdyktu okazała się jednoznaczna. Publicyści zarzucili jurorom, że nie zrozumieli wybitnego polskiego filmu, jakim był obraz Smarzowskiego i skrytykowali pomysł umiędzynarodowienia jury. Dziennikarz gdańskiego wydania „Gazety Wyborczej” Mirosław Baran pisał:

Rozumiem doskonale, że *Róża* dla jurorów zagranicznych, nierozumiejących choćby różnicy między Armią Krajową i Armią Ludową, mogła być niezrozumiała. Tym samym należy ponownie przemyśleć sens zapraszania artystów zagranicznych do składu jury. Jeszcze do przedwczoraj sam byłem zwolennikiem takiego rozwiązania, bo znani twórcy zagraniczni to i prestiż dla gdyńskiego festiwalu, i szansa obiektywnej oceny naszego kina. Jednak skandaliczny werdykt z soboty pokazał, jak wielkie niesie to ryzyko. Bo nie może co roku dochodzić do sytuacji, że w nagrodach PFFF pomijany będzie wyśmienity film za to, że jest zbyt polski¹⁴.

¹² Ibidem.

¹³ K. Fryc, *Jury międzynarodowe*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 210, s. 4.

¹⁴ M. Baran, *Skandaliczny werdykt jury*, „Gazeta Wyborcza” (GW-Gdańsk) 2011, nr 136, s. 2.

Wtórowali mu krytycy ogólnopolskich czasopism: Zdzisław Pietrasik¹⁵, Tadeusz Sobolewski¹⁶, Barbara Hollender¹⁷, Jakub Socha¹⁸ czy Łukasz Maciejewski¹⁹, podkreślający zarazem, że doceniono filmy, które miały już premiery kinowe i były bardzo dobrze odebrane na arenie europejskiej (*Essential Killing* w Wenecji, a *Sala samobójców* w Berlinie), z kolei pominięto ważny obraz przeznaczony dla widowni lokalnej, któremu nagroda pomogłaby zaistnieć w kinach. Całkowicie odmiennego zdania niż wspomniani krytycy był przewodniczący jury, Paweł Pawlikowski. W rozmowie z Pawłem Felisem podkreślał co prawda, że realia historyczne nie były dla wszystkich członków jury czytelne, ale ostatecznie i tak liczyły się tylko „walory filmowe”²⁰. Inaczej naradę jury widział Tadeusz Sobolewski:

Podczas obrad, prowadzonych również po angielsku, trzeba było jurorom tłumaczyć m.in. złożoność powojennej sytuacji Mazurów z *Róży* – ludzi żyjących w piekle gwałcących się nawzajem narodów, przedtem na siłę zniemczanych, później prześladowanych i wypędzanych jako Niemcy. Ich sytuacja w filmie Smarzowskiego jest wyłożona w sposób

¹⁵ Z. Pietrasik, *Ekstraklasa i masa*, „Polityka” 2011, nr 25, s. 94.

¹⁶ T. Sobolewski, *Polskie kino musi rozmawiać z krajem*, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 139, s. 15.

¹⁷ B. Hollender, *Werdykt jury zaskoczył widzów i krytyków*, „Rzeczpospolita” 2011, nr 136, s. 18.

¹⁸ J. Socha, *Festiwal w Gdyni. Po werdykcie*, dwutygodnik.com, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2270-festiwal-w-gdynipo-werdykcie.html> [dostęp: 10.09.2018].

¹⁹ Ł. Maciejewski, *Zefirek zmian*, „Film” 2011, nr 7, s. 19.

²⁰ „Nie dla wszystkich realia historyczne były jasne, ale ani przez chwilę nie było między nami podziału na Polaków i nie-Polaków, na tych, którzy rozumieją tę opowieść, i tych, którzy nie potrafią w nią z powodu kulturowych różnic wejść. Liczyły się wyłącznie walory filmowe, a nie to, czy film porusza ważną sprawę albo w istotnej kwestii wchodzi w dialog ze społeczeństwem. *Róża* miała wiele świetnych, bardzo mocnych elementów, ale dla nikogo z nas – Polaków i nie-Polaków – nie była najlepszym filmem konkursu. Z czym oczywiście nie każdy musi się zgadzać”. P. Pawlikowski, *Polskie kino musi rozmawiać ze światem* [wywiad], rozm. przepr. P. Felis, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 138, s. 12.

poglądowy, wręcz łopatologiczny. Tylko gdzie leżą Mazury? I dlaczego ci ruscy nieustannie gwałcą?²¹

Krytycy zwracali uwagę, że mimo umiędzynarodowienia powinniśmy doceniać filmy bardzo dobre, a zarazem ważne dla polskiego społeczeństwa, a nie te maskujące formą swoją pustkę (według Jakuba Sochy takimi filmami był debiut Komasy i obraz Skolimowskiego)²². Marcin Adamczak na łamach „Odry” zwracał uwagę, że nagrodzono filmy już docenione w Europie, które były uniwersalne i próbowały nieco eksperymentować z formą, ale zaraz po tym, w charakterystycznym dla siebie stylu, dodawał: „[...] w filmach nagrodzonych Srebrnymi i Złotymi Lwami eksperymentu i światowego sukcesu jest tyle, ile cytując Wokulskiego, siarki na zapałce”²³. Jacek Wakar na łamach „Przekroju” pytał: „Co począć z filmami, które są osadzone w bardzo konkretnym kontekście politycznym i historycznym, a przecież często wygrywiają festiwale?”, wskazując przy tym na międzynarodowy sukces takich dzieł jak *Brat* (reż. Aleksiej Bałabanow, 1997) czy *Ładunek 200* (reż. Aleksiej Bałabanow, 2008)²⁴. Mimo spowodowanych kontrowersyjnym werdyktem negatywnych opinii, większość dziennikarzy podzieliła pogląd, że zmiany poczynione przez Chacińskiego wyszły festiwalowi na dobre. Sam dyrektor artystyczny również odniósł się do głosów krytycznych i zapowiedział, że jury złożone z zagranicznych i polskich specjalistów pojawi się także w kolejnej edycji festiwalu²⁵.

²¹ T. Sobolewski, *Świetny festiwal, fatalny werdykt*, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 136, s. 14.

²² J. Socha, *op. cit.*

²³ M. Adamczak, *Gdyby sędziowie gwizdali inaczej*, „Odra” 2011, nr 9, s. 101.

²⁴ *W imię Róży. Dyskusja Karoliny Pasternak, Oli Salwy i Jacka Wakara nt. werdyktu 36 FFFF*, „Przekrój” 2011, nr 25, s. 30.

²⁵ „Uważam, że historia zweryfikowała go [werdykt z 2011 roku – przyp. E.S.] doskonale. Po pierwsze, w ostatnich latach nadal jedynym polskim filmem zaproszonym do głównego konkursu na którymś z kluczowych festiwali był *Essential Killing*. Po drugie, kiedy Europejska Akademia Filmowa przedstawiła jesienią listę 31 najlepszych europejskich filmów, spośród których miały być wyłonione nominacje akademii, znalazły się tam tylko dwa polskie filmy: *Essential Killing* i *Sala samobójców*, czyli Złote i Srebrne Lwy

Międzynarodowe jury nie wzbudziło jednak już tak dużych kontrowersji w trakcie kolejnych odsłon gdyńskiego festiwalu pod wodzą Chacińskiego. Dopiero podczas 41. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych, którego dyrektorem był wówczas – kontynuujący politykę swojego poprzednika związaną z zagranicznym jury – Michał Oleszczyk, powróciła, co prawda nie tak burzliwie (wszak Złote Lwy otrzymał debiut Jana Matużyńskiego *Ostatnia rodzina*), narracja o niezrozumieniu polskiego filmu przez arbitrów z zagranicy. W tym przypadku znów bohaterami stali się krytycy filmowi, zagraniczni jurorzy (w skład ośmioosobowego jury pod przewodnictwem Filipa Bajona weszły dwie osoby z zagranicy) oraz film Wojciecha Smarzowskiego. *Wołyń* (2016), bo o nim mowa, otrzymał nagrodę za najlepsze zdjęcia, charakteryzację i debiut aktorski, ale został pominięty w kategoriach najważniejszych, takich jak reżyseria, scenariusz czy najlepszy film. Na kontekst niezrozumienia filmu przez zagraniczne jury zwrócili uwagę m.in. Tadeusz Sobolewski i Marcin Adamczak (w przypadku *Wołynia* największą dyskusję wzbudził kontekst polityczny, o którym będzie jeszcze mowa). Ten ostatni na łamach portalu o.pl pisał:

Otóż zagraniczni członkowie jury po prostu nie zrozumieli filmu, pozbawieni znajomości historycznego kontekstu, zawilości wiedzy o przeszłości regionu, nie do końca potrafiąc rozróżnić Polaków i Ukraińców, a co dopiero docenić takie subtelności jak scena, w której polskie dziecko nagle zaczynające mówić po ukraińsku do matki, ratuje ją w ten sposób z rąk oprawców. Trudność ta potwierdza się o tyle, że w czasie Warszawskiego Festiwalu Filmowego udało się namówić na obejrzenie filmu w regularnej dystrybucji m.in. pewnego znakomitego krytyka z Niemiec, a przy okazji miłośnika kina polskiego. Mimo wcześniejszego wprowadzenia, z filmu niewiele zrozumiał, a odróżnienie Ukraińców od Polaków, dość istotne dla fabuły, również dla niego okazało się zadaniem niewykonalnym²⁶.

z Gdyni. W tym sensie międzynarodowe jury rok temu spełniło swoją rolę, czyli pokazało nam – i mam na myśli także dziennikarzy – że spojrzenie na nasze kino z boku potrafi być celniejsze, bo patrząc od wewnątrz, może czegoś jednak nie ogarniamy”. M. Chaciński, *To będzie ciekawie rozstrzelony konkurs* [wywiad], rozm. przepr. M. Baran, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 103, s. 3.

²⁶ M. Adamczak, *Tańce wokół Wołynia*, <http://magazyn.o.pl/2016/marcin-adamczak-tance-wokol-wolynia/#/> [dostęp: 20.09.2018].

Na niezdolność odróżnienia Ukraińców od Polaków wskazywał także przewodniczący jury, Filip Bajon, w wywiadzie udzielonym programowi drugiemu Polskiego Radia, w którym – jak możemy przeczytać w artykule Bożeny Janickiej – kuriozalnie wyjaśniał powody decyzji jury:

Powód pierwszy: bo świat tego filmu nie zrozumie. Powód drugi (cytuję dosłownie): „Ja jestem z Poznania. W Poznaniu nie było Ukraińców”. Nie da się jednak zaprzeczyć, że chociaż Ukraińców w Poznaniu nie było, w ogóle byli. A nawet, co łatwo sprawdzić na mapie, nadal są²⁷.

Narracja polityczna, czyli kilka uwag o grupie trzymającej władzę

Narracja polityczna może być podzielona na dwa podtypy – związane z wpływami środowiskowymi i ze *stricto* politycznymi. Bohaterami tego pierwszego są zwykle wpływowi ludzie związani z branżą filmową (np. producenci, dystrybutorzy, szefowie stacji telewizyjnych czy reżyserzy). Drugi podtyp narracji poświęcony jest z kolei politykom, którzy na łamach prasy również zabierają głos w dyskusji nad kształtem gdyńskiego festiwalu i poszczególnymi decyzjami jury oraz komisji selekcyjnej. Motywem przewodnim tej narracji są głosy mówiące o uzależnieniu decyzji jurorów od osobistych korzyści. Należy jednak zwrócić uwagę, że ta rzekoma „korupcja” jest związana nie tyle z pieniędzmi (choć między wierszami można odczytywać i takie zarzuty), co z nieujawnionym konfliktem interesów. Sugeruje się więc bardzo często, że jurorzy albo ulegli wpływom, albo swoimi decyzjami chcieli odwdziżyć się za przysługę sprzed lat.

W 1997 roku ówczesny prezes Canal+ Lew Rywin zdecydował o tym, że zarządzana przez niego stacja telewizyjna wyłoży na organizację gdyńskiego festiwalu 300 tysięcy złotych, ponieważ istniało ryzyko, że z powodu braku funduszy festiwal się nie odbędzie²⁸.

²⁷ B. Janicka, *Chwila prawdy*, „Kino” 2016, nr 11, s. 53.

²⁸ M. Zakrzewska, *Gdynia bez bankietów*, „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 33, s. 4.

Dzięki hojności Rywina udało się zorganizować święto polskiego kina, którego największym wygranym okazały się współprodukowane przez Canal+ *Historie miłosne* (reż. Jerzy Stuhr, 1997) i wyprodukowany przez Heritage Films (studio Lwa Rywina) w koprodukcji z Canal+ *Bandyta* (reż. Maciej Dejczer, 1997). Co ciekawe, dziennikarze, którzy jeszcze rok wcześniej krytycznie odnosili się do tego, że Maciej Karpiński (dyrektor festiwalu) ma w konkursie film, do którego napisał scenariusz (mowa o obrazie *Daleko od siebie* w reżyserii Feliksa Falka)²⁹, pomijali wątek hojności Rywina i jego produkcji konkursowych³⁰. Jedynym śladem, którym może sugerować jego wpływ na decyzję niektórych członków jury jest wspomnienie jednego z arbitrów – Krzysztofa Krauzego, który mówił:

Producentem *Bandyty* był Lew Rywin, wtedy najpotężniejszy polski producent, z rozległymi międzynarodowymi koneksjami. Bardzo działał na wyobraźnię niektórych członków jury. Stąd ta cała walka i kompromisy³¹.

Filantrop Lew Rywin stał się *persona non grata* w trakcie kolejnych edycji festiwalu. Przypomnijmy, że u szczytu popularności Rywina (niedługo po głośnej premierze *Pianisty*, który przyniósł trzy Oscary) „Gazeta Wyborcza” opublikowała artykuł *Ustawa za łapówkę, czyli przychodzi Rywin do Michnika*. Opisano w nim, jak Rywin zaproponował Agorze, że w zamian za 17,5 mln dolarów, jakie miałyby wpłacić do Heritage Films, w ustawie o radiofonii i telewizji, nad której nowelizacją pracował ówczesnie sejm, nie pojawi się zapis, który mógłby uniemożliwić Agorze zakup ogólnopolskiej telewizji (w środowisku mówiło się o tym, że spółka wydająca „Gazetę Wyborczą” interesowała się przejęciem Polsatu)³². Był to moment, w którym postać Rywina,

²⁹ J. Szczerba, *Stan zapaści*, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 248, s. 17.

³⁰ O inicjatywie Rywina pisano raczej w tonie pozytywnym. Zob. T. Lubelski, *Mrowisko w przebudowie*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 43, s. 1.

³¹ *A statek płynie... 30 lat Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych Gdańsk–Gdynia*, red. B. Janicka, Warszawa 2005, s. 156.

³² P. Smoleński, *Ustawa za łapówkę, czyli przychodzi Rywin do Michnika*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 300, s. 1.

parafrazując powyższą wypowiedź Krzysztofa Krauzego, przestała działać na wyobraźnię członków jury. Jan Jakub Kolski, którego *Pornografia* (wyprodukowana przez Rywina) była jednym z faworytów festiwalu w 2003 roku wspominał:

Z tamtego festiwalu pamiętam jeszcze prestidigitatorskie zgoła działania moich kolegów, starających się za wszelką cenę uniknąć spotkania z Rywinem. Mogłem się tylko domyślać, że więcej niż połowa z nich kiedyś zabiegała o coś kompletnie odwrotnego³³.

Ostatecznie film Kolskiego nagrody głównej nie otrzymał, co na łamach prasy odebrano jako decyzję polityczną, związaną z osobą producenta adaptacji Gombrowicza³⁴. W „Gazecie Wyborczej” mogliśmy przeczytać, że *Pornografia* nie dostała nagrody, bo wtedy na scenie musiałby się pojawić Lew Rywin³⁵. Tymczasem filmu Kolskiego, mimo jego udziału w konkursie weneckim, nie brano w ogóle pod uwagę przy rozdaniu nagród, a największym rywalem zdobywcy Złotych Lwów – *Warszawy* (reż. Dariusz Gajewski, 2003) – był debiut Andrzeja Jakimowskiego *Zmruż oczy*³⁶, co potwierdzali w wywiadach członkowie jury³⁷.

Innym ważnym, wpisującym się w narrację polityczną wątkiem, który należałoby przytoczyć, jest pozaregulaminowa nagroda Stowarzyszenia Filmowców Polskich dla *Warszawy*. Małgorzata Sadowska na łamach „Przekroju” zauważyła bowiem, że jest to gest dwuznaczny, zważywszy na to, że producentem debiutu Gajewskiego był Janusz Kijowski, ówczesny wiceprezes SFP³⁸. To zresztą nie jedyny przykład, kiedy członkowie stowarzyszenia są negatywnymi bohaterami pofestiwalowych relacji krytycznych wobec werdyktów. Najważniejszym bohaterem tego typu narracji jest Jacek Bromski – reżyser, producent, ale co najważniejsze, nieprzerwanie od 1995 roku prezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

³³ *A statek płynie...*, s. 187.

³⁴ B. Hollender, *Szokujący werdykt*, „Rzeczpospolita” 2003, nr 221, s. 10.

³⁵ T. Sobolewski, *Obrona Warszawy*, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 221, s. 1.

³⁶ *Ibidem*, s. 18.

³⁷ P. Trzaskalski, *Żyrafa podniosła poprzeczkę* [wywiad], rozm. przepr. B. Sobieszek, „Film” 2003, nr 11, s. 23.

³⁸ M. Sadowska, *Wyższe idee i układy*, „Przekrój” 2003, nr 39, s. 18.

Jednym z największych sukcesów artystycznych prezesa Bromskiego – nie licząc głównej nagrody za film *To ja złodziej* (2000) na festiwalu kategorii A w Mar der Plata – jest niewątpliwie wysyp nagród, jaki spotkał film *U Pana Boga za piecem* (1998) na gdyńskim festiwalu. Ogromna popularność filmu wśród jury i publiczności spowodowała, że obraz doczekał się dwóch kontynuacji – *U Pana Boga w ogródku* (2007) i *U Pana Boga za miedzą* (2009). Oba filmy uczestniczyły także w gdyńskiej imprezie. Druga część przygód bohaterów pochodzących z Królowego Mostu dostała na 32. FFFF nagrodę specjalną jury³⁹, co zostało odnotowane przez Katarzynę Fryc, która na łamach „Wyborczej” pytała: „Czy wpływ na decyzję jury miał fakt, że reżyserem jest Jacek Bromski, szef Stowarzyszenia Filmowców Polskich?”⁴⁰.

Analizując „narracje polityczne”, należałoby napisać również o ich, ściśle związanym z polityką, podtypie. Gdy w 2010 roku Małgorzata Sadowska pisała w „Przekroju”, że na werdykt wpłynęły zapewne wybory prezydenckie, ponieważ jury, głosując za *Różyczką* (reż. Jan Kidawa-Błoński, 2010), opowiedziało się za „wizją polskiej historii, w której nie ma miejsca na twarde rozliczenia z przeszłością, na jasne oceny i jednoznaczne wyroki”⁴¹, to z całą pewnością nie spodziewała się dyskusji, jakie przyniesie za sobą brak nagród regulaminowych dla *Wołynia* i nieobecność *Historii Roja* w konkursie głównym.

W sprawie filmu Jerzego Zalewskiego oficjalny głos zabrał Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego, wicepremier Piotr Gliński, który w oficjalnym oświadczeniu pisał:

³⁹ Co ciekawe, członkiem jury był Jerzy Gruza, który był współreżyserem debiutu Bromskiego *Alicja* (1980), a ostatnio otrzymał nawet z rąk prezesa SFP Platynowe Lwy za całokształt twórczości, o których przyznaniu decyduje Rada Programowa FFFF w porozumieniu z SFP. Ta decyzja może dziwić, zważywszy na to, że Gruza od lat kojarzony jest z telewizją, a na swoim koncie ma raptem kilka filmów kinowych, w tym udanego, ale zdecydowanie nie będącego arcydziełem *Dzięcioła* (1971), jak i kuriozalne *Gulczas, a jak myślisz?* (2001) oraz *Yyyrek kosmiczna nominacja* (2002).

⁴⁰ K. Fryc, *Festiwal dobry do bicia*, „Gazeta Wyborcza” (dodatek GW-Gdańsk) 2007, nr 227, s. 7.

⁴¹ M. Sadowska, *Gdynia 2010: Polskie kino nie lubi kobiet*, „Przekrój” 2010, nr 22, s. 50.

Film, który dotyka tak ważnej dla współczesnej Polski i polskiej wspólnoty tematyki jak historia Żołnierzy Wyklętych powinien mieć szansę wzięcia udziału w konkursowej konkurencji. A tego prawa filmowi Jerzego Zalewskiego niestety odmówiono. Odnoszę wrażenie, że decyzja ta nie miała związku z jego artystyczną wartością. Pomińnięcie *Historii Roja* przez komisję festiwalu w Gdyni nie jest pozytywnym sygnałem dla polskiej kultury. W demokratycznym kraju nie powinno mieć miejsca blokowanie filmów przez komisje festiwalowe⁴².

Oświadczenie ministra, jak można łatwo przypuszczać, wywołało skrajnie odmienne reakcje dziennikarzy. Z lewej strony zarzucano Glińskiemu, że angażuje się w działania niezależnej komisji selekcyjnej (*vide*: wypowiedź Antoniego Komasy-Łazarkiewicza dla „Gazety Wyborczej”⁴³), z kolei z prawej strony chwalono głos ministra i zwracano uwagę, że intencje komisji selekcyjnej były z całą pewnością pozaartystyczne⁴⁴. Gorąca przedfestiwalowa polityczna dyskusja o filmie Zalewskiego odeszła w cień tuż po ogłoszeniu werdyktu, w którym pominięto – odbierany bardzo pozytywnie przez większość (by nie rzec: wszystkich) krytyków – obraz Wojciecha Smarzowskiego. Jeszcze w trakcie gali jedna z prowadzących poinformowała zgromadzonych w Teatrze Muzycznym, że Telewizja Polska przyznała pozaregulaminową nagrodę jednemu z filmów, który był prezentowany w konkursie głównym. Nagroda ta miała zostać przyznana w foyer Teatru Muzycznego przez Jacka Kurskiego (prezesa TVP). Tytuł filmu podczas gali nie padł, ale można przypuszczać, że prezes Kurski decyzje jury znał i chciał w ten sposób uhonorować film, który został pominięty. Ostatecznie do przekazania nagrody w kuluarach nie doszło, ale wręczono ją kilka dni później w siedzibie TVP producentom filmu *Wołyń*, którzy zdecydowali się przegna-

⁴² <http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/stanowisko-ministra-kultury-i-dziedzictwa-narodowego-ws.-pominięcia--historii-roja--na-festiwalu-filmowym-w-gdyni-6524.php> [dostęp: 30.11.2017].

⁴³ „To pierwszy taki przypadek od czasów głębokiej komuny, że minister otwarcie wtrąca się w działania niezależnej komisji selekcyjnej festiwalu”. Cyt. za: P. Gulda, *Minister oburzony, że „Historii Roja” nie ma na festiwalu*, „Gazeta Wyborcza” (dodatek: GW-Gdańsk) 2016, nr 197, s. 1.

⁴⁴ P. Zaremba, *Roj kontra nieomylni*, „W sieci” 2016, nr 35, s. 54.

czyć ją na rzecz Fundacji Niepodległości w Lublinie. Chęć wręczenia nagrody w kularach została odebrana przez prasę jednoznacznie. Sugerowano, że Jacek Kurski chce w ten sposób nawiązać do werdyktu jury z 1977 roku, kiedy *Człowiek z marmuru* (reż. Andrzej Wajda, 1976), po tym jak nie otrzymał żadnej regulaminowej nagrody, został doceniony przez dziennikarzy, którzy właśnie w kularach wręczyli Andrzejowi Wajdzie swoją nagrodę w postaci cegły. Według Tadeusza Sobolewskiego podobna forma wyróżnienia „miałaby więc znaczyć, że i dziś – jak pod koniec lat 70. – niewygodnych filmów nie można oficjalnie nagradzać”⁴⁵. W podobnie politycznym tonie odbierano też pominięcie *Wołynia* wśród nagród regulaminowych. Już sam wpis na Facebooku Jakuba Majmurka (dziennikarza „Krytyki Politycznej”), w którym postawił on tezę, że jury nie nagrodziło filmu Smarzowskiego, bo kojarzyło go z polityką historyczną prowadzoną przez PiS, wywołał olbrzymią dyskusję, która sprowadziła się m.in. do gorącej wymiany zdań pomiędzy dziennikarzami tygodnika *W sieci* a dyrektorem festiwalu⁴⁶. Narzekania na to, że film został skrzywdzony przez jury, ponieważ jest przykładem filmu historyczno-patriotycznego, który znakomicie wpisuje się w zaproponowaną przez partię rządzącą politykę historyczną, wracały także w tekstach innych prawicowych publicystów⁴⁷. Nie sposób w tym artykule prześledzić całej dyskusji związanej z recepcją *Wołynia*, niemniej warto zauważyć, że po raz pierwszy festiwalowy werdykt spowodował, że debata o filmie, a w konsekwencji także o werdykcie, wykroczyła poza środowisko filmowe i zaczęła rezonować społecznie⁴⁸.

⁴⁵ T. Sobolewski, *Gdynia pokazała mądre polskie kino*, „Gazeta Wyborcza” 2016, nr 225, s. 20.

⁴⁶ Zob. <https://wpolityce.pl/kultura/309771-portal-filmpl-opisuje-moje-stanowisko-w-sprawie-filmu-wolyn-falszywymi-cytatami-mam-nadzieje-ze-to-sprostuje> [dostęp: 3.11.2017].

⁴⁷ Zob. P. Gociek, *Biedni filmowcy patrzą na Wołyń*, „Do Rzeczy” 2016, nr 41, s. 47–49.

⁴⁸ Wszystkich chcących prześledzić, jak owa dyskusja wyglądała, odsyłam do znakomitego tekstu Marcina Adamczaka, opisującego społeczny rezonans filmu Smarzowskiego. Zob. M. Adamczak, *Tańce wokół Wołynia*, <http://magazyn.o.pl/2016/marcin-adamczak-tance-wokol-wolynia/#/> [dostęp: 20.10.2018].

Porażka kina artystycznego w rywalizacji z komercyjnym

Motywy przewodnim artykułów prasowych, reprezentujących ten typ narracji jest ostra krytyka decyzji, których efektem było przyznanie Złotych Lwów filmom zrealizowanym w tzw. stylu zerowym. Dziennikarze przywołują zwykle kilka innych tytułów (zazwyczaj reprezentujących, dalekie od stylu zerowego tzw. „kino europejskie”), które mogłyby pokusić się o główną nagrodę. Werdykty te są oceniane jako bezpieczne, promujące kino środka, a zestawia się je najczęściej z „ryzykownymi” decyzjami jury z europejskich festiwali filmowych (często przywoływanym przykładem jest w tym kontekście werdykt z 1999 roku z 52. MFF Cannes, gdy jury pod przewodnictwem Davida Cronenberga przyznało główną nagrodę filmowi *Rosetta* w reżyserii braci Dardenne). Narracja o porażce kina artystycznego z komercyjnym pojawiła się kilkakrotnie, a szczególnie była wyraźna w festiwalowych relacjach prasowych z 2008 roku.

Najpopularniejszy film tegorocznej Gdyni, który ma szanse być kinowym hitem, to *Mała Moskwa* Waldemara Krzystka. Ten film również jest rozmową z widzem, ale polegającą na świadomym wykorzystaniu konwencji kina: oglądamy melodramat na 24 fajerki utrzymany w stylu dawnych filmów hollywoodzkich i rosyjskich. Krzystek poruszył dwie czule struny – romansową i narodową. Opowiedział legendę tragicznego romansu, zakazanej miłości, której scenerią jest baza wojsk radzieckich w Legnicy. Żona rosyjskiego oficera (zjawiskowa Swietłana Chodczenko) uwiedziona przez porucznika Polaka (Lesław Żurek) ulega fascynacji Polską, śpiewa piosenkę Demarczyk na radzieckiej wojskowej imprezie – *Grande Valse Brillante* – na przemian po rosyjsku i polsku. Ta scena otwierająca film kompletnie rozbraja widownię. Jest w niej ciekawa gra z obcością, próba jej przełamania. Krzystek silnie uderza w narodowe sentymenty, ale w pewnych momentach udało mu się pokazać ludzi radzieckich między sobą, zanurzonych w świecie komunistycznych symboli, które są dla nich przezroczyście, naturalne, a równocześnie trawioną ciekawością niedostępnej dla nich Polski – kraju, w którym ludzie chodzą do kościoła (!). W tym romansie Polska jest stroną męską, Rosjanin – impotentem. Rosjanka wybiera Polaka – to musi działać! Ale tym, co mnie poruszało najbardziej, jest sytuacja jak z *Fahrenheit 451*

Truffaut: ci ludzie z radzieckiej bazy żyją jak pod kloszem, w świecie wypranym z pewnych pojęć. Lecąc jak ćma za zakazanymi słowami i symbolami, Rosjanka zginie przez Polaka⁴⁹.

Powyższy cytat jest fragmentem recenzji filmu *Krzystka*, która została napisana przez Tadeusza Sobolewskiego jeszcze przed ogłoszeniem werdyktu, a zaraz po festiwalowej projekcji przeznaczony dla dziennikarzy. Nie odnajdziemy w relacji dziennikarza „Wyborczej” ani jednej negatywnej uwagi, a wręcz przeciwnie – podziw dla świadomie wykorzystanej konwencji, okraszony porównaniem do arcydzieła twórcy *Nocy amerykańskiej*. To spojrzenie Sobolewskiego zmienia się już po ogłoszeniu werdyktu jury. W opublikowanym 24 września artykule pisze on o wiele bardziej krytycznie:

Kiedy wybrzmiały oklaski w Teatrze Muzycznym dla filmu Waldemara Krzystka z *Grande Valse Brillante* śpiewanym przez śliczną Swietlanę Chodczenkową, okazało się, że nagrodzono zwykły wyciskacz łez. Film, który udaje stare melodramaty i odwołuje się do prostych narodowych sentymentów. Film śmiało (!) antyradziecki, który widzowi robi dobrze, pokazując Rosjan jako godnych pożałowania, ślepo zapatrzonych w Polskę. Scenariusz dawał ciekawą szansę pokazania Rosjan takich, jakimi są pomiędzy sobą, spojrzenia na Polskę obcymi oczami, ale film idzie utartym szlakiem, naciska wiadome guziki. Powiedzmy sobie, *Mala Moskwa*, przy całej swojej sprawności, jest kiczem. To idealny produkt dla widowni TVP urobionej przez tańce z gwiazdami, telenowele i historyczne czytanki. Film duszoszczypatielny, ale bezdyskusyjny, w przeciwieństwie do 33 scen z życia Szumowskiej, *Rysy Rosy* czy *Czterech nocy z Anną* Skolimowskiego – filmów dla dorosłych⁵⁰.

W napisanym po rozdaniu nagród artykule „świadome wykorzystanie konwencji kina” zmienia się w o wiele bardziej pejoratywne „udawanie starych melodramatów”, „poruszenie dwóch strun – narodowej i romansowej” w „odwołania do prostych narodowych sentymentów”,

⁴⁹ T. Sobolewski, *Ostatni seans w Gdyni*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 221, s. 13.

⁵⁰ T. Sobolewski, *Po co taki festiwal? Lepiej mierzyć długość oklasków*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 224, s. 2.

a „legenda tragicznego romansu” w „zwykły wyciskacz łez” dla „widowni TVP urobionej przez tańce z gwiazdami, telenowele i historyczne czytanki”. Ta narracja prowadzona przez Sobolewskiego, w której zarzuca on filmowi *Krzystka* konwencjonalność pojawiała się także w relacjach innych dziennikarzy. Dla przykładu Paweł Felis w tekście „Ten werdykt zapamiętamy” pisał, że obraz *Krzystka* to „[...] akademicki i patetyczny melodramat, który w archaiczny sposób wygrywa na wysokich nutach pieśń o miłości i pieśń o historii [...]”⁵¹. Podobnego zdania byli także Maria Malatyńska⁵², Bartosz Żurawiecki⁵³, Michał Chaciński⁵⁴, Barbara Hollender⁵⁵, Anita Piotrowska⁵⁶, Wojciech Kałużyński⁵⁷ i Agnieszka Holland (ironiczne porównanie filmu *Krzystka* do produkcji w stylu Hallmark Television)⁵⁸.

Te zarzuty o konwencjonalność wymierzone przez wymienionych powyżej dziennikarzy filmowych (oraz reżyserkę *Placu Waszyngtona*) były zestawiane z refleksją na temat kina łamiącego konwencje, którego reprezentantem był największy przegrany festiwalu, czyli film Szumowskiej. Wytworzyła się więc narracja, z której wynikało, że poprawnie zrobiony film gatunkowy, reprezentujący zastane polskie kino (warto dodać, że Telewizja Polska, producent filmu, zaplanowała także stworzenie mini serialu pod tym samym tytułem, którego premiera miała ostatecznie miejsce 7 marca 2010 roku⁵⁹) wygrał z oryginal-

⁵¹ P. Felis, *Ten werdykt zapamiętamy*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 222, s. 18.

⁵² M. Malatyńska, *Czas na melodramat*, „Odra” 2008, nr 11, s. 100–102.

⁵³ B. Żurawiecki, *Drzazgi, Rysy i Senność*, „Film” 2008, nr 10, s. 18–19.

⁵⁴ M. Chaciński, *Mistrz zawsze traci, czyli miauczenie złotych lwów*, <http://archiwum.stopklatka.pl/news/mistrz-zawsze-traci-czyli-miauczenie-zloty-ch-lwow-83776,wiecejNewsow,2> [dostęp: 1.09.2018].

⁵⁵ B. Hollender, *Zaskakujący werdykt jury*, „Rzeczpospolita” 2008, nr 222, s. 18.

⁵⁶ A. Piotrowska, *Jakiemu kinu służy Gdynia?*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 39, s. 6.

⁵⁷ W. Kałużyński, *Jurorzy zepsuli święto polskiego kina*, „Dziennik. Polska. Europa. Świat” 2008, nr 222, s. 20–21.

⁵⁸ A. Holland, *Wstyd, koledzy filmowcy*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 226, s. 2.

⁵⁹ Podaję za: <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1225342> [dostęp: 6.08.2017].

nym obrazem, którego nie powstydzilyby się największe europejskie kinematografie. W skrócie: formuła kina „dnia wczorajszego” wygrała z Europą, co pierwszy zasygnalizował w swoim tekście przywoływany już wielokrotnie Paweł Felis, który pisał, że jest to „werdykt przeciwko Europie”⁶⁰. Podobnie rywalizację Krzystka z Szumowską i decyzję jurorów skomentował Michał Chaciński:

Jestem niestety przekonany, że nagroda dla *Małej Moskwy* stanowi kiepski sygnał dla odbiorców (a festiwal w Gdyni, czy tego chcemy czy nie, jest anteną, która werdyktem wysyła sygnały). Pokazujemy tym filmem, że potrafimy dziś równie dobrze kręcić melodramaty, jak inni pół wieku temu. Gdyby tegoroczny festiwal w Gdyni był taki, jak zwykle, czyli pełen źle zrealizowanych filmów nakręconych nie wiadomo dla kogo, nagroda dla udanego i komercyjnego, choć archaicznego filmu Krzystka byłaby akceptowalna. A wręcz można by się wtedy cieszyć, że umiemy nakręcić film, który da się już bez wstydu postawić na półce zagranicznej wypożyczalni DVD. Ale dziwnym trafem mieliśmy w Gdyni kilka udanych (choć niekoniecznie wielkich) filmów, które mają szansę dotrzeć do widza na całym świecie, bo sprawnie mówią o tematach uniwersalnych i przez to przed seansem nie będą wymagać dodatkowego tłumaczenia, że to kino z egzotycznej Bolandy, więc prosimy nie regulować odbiorników. Prywatnie i zawodowo wołałbym, żeby to one były nasza wizytówką. Moim faworytem byłyby wówczas *33 sceny z życia Szumowskiej*. Nie wykorzystaliśmy szansy. Trudno. Szumowska na tym wiele nie straci. Straciła na tym Gdynia, której lwy zamiast ryczeć, miauczą⁶¹.

Narracja mówiąca o przegranej europejskiego kina z konwencjonalnym filmem gatunkowym pojawiła się także w tekście Anity Piotrowskiej, która dość obrazowo porównała werdykt jury pod przewodnictwem Roberta Glińskiego z decyzjami Amerykańskiej Akademii Filmowej, składającej się w większości z „dojrzałych” twórców. Dziennikarka „Tygodnika Powszechnego” pisała: „Decyzja, by główną nagrodą uhonorować film z założenia popularny, bardziej przypomina starcze werdykty oscarowej Akademii niż wyrziste, autorskie i często

⁶⁰ P. Felis, *Ten werdykt zapamiętamy*, s. 18.

⁶¹ M. Chaciński, *Mistrz zawsze traci...*

odważne gesty jurorów z festiwalu w Cannes czy Berlinie⁶². Zupełnie inną hipotezę stawiał Robert Gliński, który w „Wyborczej” fantazjował: „Wyobraźmy sobie superjury międzynarodowe: Almodóvar, von Trier, Mike Leigh, Michael Haneke, bracia Dardenne i – powiedzmy – Jan Svěrák. Założę się o każde pieniądze, że filmy artystyczne minionego festiwalu w Gdyni nie dostałyby od nich nawet wyróżnienia!”⁶³. Podobną wizję, tyle że wymierzoną w twórcę *Niedzielnych igraszek*, snuła Małgorzata Sadowska na łamach „Przekroju”: „Gdyby więc siedem lat temu jurorzy myśleli tak jak dziś Robert Gliński i jego koledzy, wygrałoby zapewne przeciętne, lecz rokujące szkolną i żołnierską widownię *Przedwiośnie*. A Robert Gliński może do dziś stuknąć do drzwi producentów. Albo kręcił telenowele”⁶⁴. Do werdyktów europejskich festiwalu nawiązywała także Barbara Hollender, pisząc o odwadze zagranicznych jurorów: „Najpiękniejsze werdykty jurorów zapisują się w historii kina złotymi literami. Gdyby kiedyś David Cronenberg nie nagroził skromniutkiej *Rosetty*, to dziś bracia Dardenne byłiby zapewne mało znanymi twórcami, którzy dłubią coś tam sobie w Belgii. A tak zachwycają kinomanów na całym świecie coraz to nowymi, fantastycznymi filmami”⁶⁵. To odwoływanie się do poszczególnych decyzji jury pojawiało się także w innych tekstach. Szczególnie modne były porównania do werdyktów gdyńskich sprzed lat, a prym wiodło zestawienie Złotych Lwów dla *Małej Moskwy* z tymi dla *Warszawy* Dariusza Gajewskiego.

Jednym z niewielu, który na łamach prasy sprzeciwił się prowadzonej przez swoich kolegów po fachu narracji był Jacek Rakowiecki. Redaktor naczelny „Filmu” otwarcie skrytykował postawę Tadeusza Sobolewskiego, porównującego obraz Krzystka do telenoweli. „Nie wyobrażam sobie, by ten wybitny znawca kina nie wiedział, że klasyczny melodramat, jakim jest laureat Złotych Lwów, ma tyle wspólnego z telenowelą, co z wyplataniem wikliny”⁶⁶ – ironizował. Odwołań do

⁶² A. Piotrowska, *Jakiemu kinu służy Gdynia?*

⁶³ R. Gliński, *Głos z windy na szafot*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 245, s. 13.

⁶⁴ M. Sadowska, *Po co nam taki festiwal?*, „Przekrój” 2008, nr 39, s. 6.

⁶⁵ B. Hollender, *To nie ja, to kolega*, „Rzeczpospolita” (dodatek „Plus Minus”) 2008, nr 227, s. 25.

⁶⁶ J. Rakowiecki, *Krytyk zły na łzy*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 225, s. 17.

komentarzy Sobolewskiego, a także Barbary Hollender w artykule Rakowieckiego było jeszcze kilka, ale w kontekście prowadzonej powyżej narracji najważniejszy zdawał się odbiór tekstu Rakowieckiego. Napisana przez naczelnego „Filmu” pochwała kina środka, jakim bez wątpienia była *Mała Moskwa*, została odebrana jako stworzona w „zaprzęgu komercji”. Dziennikarka „Rzeczpospolitej” pisała: „Co więcej, szef miesięcznika filmowego zamiast bronić artystycznych wartości, jawnie opowiada się za komercją. Jestem za wspieraniem rodzimego kina w każdej odmianie, ale boję się trochę takich słów w ustach dziennikarza, który kieruje pismem czytany głównie przez młodych ludzi. Bo pismo takie powinno kształtować ich gust, promując interesujące zjawiska, a nie zamieniać się w agendę dystrybutorów”⁶⁷. Narracja „telenowelowa *Mała Moskwa*” kontra „kino europejskie spod znaku Szumowskiej” weszła więc na kolejny poziom, jakim jest znany od początku lat 90. podział na kino komercyjne i artystyczne. Zwolennikiem tego pierwszego miałyby być według Hollender właśnie Rakowiecki oraz festiwalowi jurorzy. Z kolei za drugim typem kina mieliby się opowiadać wszyscy, którzy byli przeciwni werdyktowi. Stworzył się więc podział, na filmową „Polskę A” i „Polskę B”, co podkreślał w swoim artykule Tadeusz Sobolewski, pisząc: „Werdykt, który miał wszystkich pogodzić, fatalnie nas podzielił, zupełnie jak polska polityka w ostatnich latach”⁶⁸.

Podsumowanie

Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni jest jedyną polską imprezą filmową, której poszczególne edycje dość intensywnie rezonują na łamach polskiej prasy branżowej i codziennej. W swoim artykule prześledziłem dyskusje prasowe i analizowałem podejmowane przez dziennikarzy i krytyków filmowych narracje związane ze „skandalicznymi” werdyktami jury. Takie narracje są nieodłącznym elementem relacji z wielu imprez, a w przypadku najbardziej „kontrowersyjnych” pozostają dominującą składową relacji.

⁶⁷ B. Hollender, *To nie ja...*

⁶⁸ T. Sobolewski, *Po co taki festiwal...*

Oparta na prasowych źródłach analiza procesu komunikowania przez krytykę filmową informacji na temat gdyńskich werdyktów pozwoliła wytypować najczęściej występujące dziennikarskie narracje, które – z całą pewnością – były efektem zakulisowych, festiwalowych „przecieków”/„ploteczek”, do których dostęp dziennikarzy jest nieograniczony – wszak są znaczącą częścią festiwalowej społeczności. Analiza źródeł prasowych pozwoliła zatem wskazać na kluczową rolę dziennikarzy i krytyków filmowych w kształtowaniu opinii na temat poszczególnych edycji gdyńskich festiwali filmowych.

Nie da się także ukryć, że dziennikarskie sprawozdania wpływają na kształtowanie społecznego obrazu polskiej kinematografii. W każdej z relacji spotykamy się bowiem nie tylko z narracją na temat werdyktów, ale także z narracją „o stanie polskiego kina”. Negatywny ton tej drugiej szczególnie widoczny jest w festiwalowych relacjach z lat 90., gdy tematem przewodnim są słabe scenariusze, nieumiejętność prowadzenia akcji czy słaba kondycja finansowa polskiego kina. Nieco inaczej sytuacja wygląda po 2005 roku, już po powstaniu PISF-u, gdy dziennikarze zgodnie wskazują, że jesteśmy świadkami „odrodzenia” polskiego kina. Mamy więc do czynienia z utrwalonym w świadomości zwykłych odbiorców podziałem na „złe” (w kontekście artystycznym i ekonomicznym) kino przed 2005 rokiem i „dobre” kino po 2005 roku. Podobnie w dziennikarskich relacjach skonstruowany jest podział na – równie mocno zakorzenione w świadomości widzów – kino komercyjne i artystyczne. To pierwsze utożsamiane jest zwykle z kinem gatunkowym (zazwyczaj melodramatami lub komediami romantycznymi). Z kolei kino artystyczne krytyka identyfikuje z festiwalowym sukcesem na arenie międzynarodowej (vide: opisywany przeze mnie przypadek klasycznej *Małej Moskwy* i docenionych w Locarno *33 scen z życia*).

Bibliografia

Źródła

- Adamczak M., *Gdyby sędziowie gwizdali inaczej*, „Odra” 2011, nr 9.
Adamczak M., *Tańce wokół Wołynia*, <http://magazyn.o.pl/2016/marcin-adamczak-tance-wokol-wolynia/#/> [dostęp: 20.10.2017].

- Anderson L., *Balanga mogłaby powstać w Anglii* [wywiad], rozm. przepr. W. Wertenstein, „Kino” 1994, nr 1.
- Anderson L., *Drogi Panie Czechow* [wywiad], rozm. przepr. K. Bielas, „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 261.
- Baran M., *Skandaliczny werdykt jury*, „Gazeta Wyborcza” 2011 (dodatek: GW-Gdańsk), nr 136.
- Chaciński M., *Mistrz zawsze traci, czyli miauczenie złotych lwów*, <http://archiwum.stopklatka.pl/news/mistrz-zawsze-traci-czyli-miauczenie-zlotych-lwow-83776,wiecejNewsow,2> [dostęp: 1.08.2017].
- Chaciński M., *To będzie ciekawie rozstrzelony konkurs* [wywiad], rozm. przepr. M. Baran, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 103.
- Felis P., *Ten werdykt zapamiętamy*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 222.
- Gliński R., *Głos z windy na szafot*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 245.
- Gliński R., *Kino zadumy nad śmiercią* [wywiad], rozm. przepr. M. Baran, „Gazeta Wyborcza” (dodatek GW-Gdańsk) 2008, nr 221.
- Gociek P., *Biedni filmowcy patrzą na Wołyń*, „Do Rzeczy” 2016, nr 41.
- Gulda P., *Minister oburzony, że „Historii Roja” nie ma na festiwalu*, „Gazeta Wyborcza” (dodatek: GW-Gdańsk) 2016, nr 197.
- Holland A., *Wstyd, koledzy filmowcy*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 226.
- Hollender B., *To nie ja, to kolega*, „Rzeczpospolita” (dodatek: „Plus Minus”) 2008, nr 227.
- Hollender B., *Werdykt jury zaskoczył widzów i krytyków*, „Rzeczpospolita” 2011, nr 136.
- Janicka B., *Chwila prawdy*, „Kino” 2016, nr 11.
- Janicka B., *Ścinki. Trucizna*, „Kino” 2009, nr 3.
- Kałużyński W., *Co z tą Gdynią?*, „Dziennik. Gazeta Prawna” 2010, nr z 5.06.2010.
- Kałużyński W., *Jurorzy zepsuli święto polskiego kina*, „Dziennik. Polska. Europa. Świat” 2008, nr 222.
- Lubelski T., *Mrowisko w przebudowie*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 43.
- Maciejewski Ł., *Zefirek zmian*, „Film” 2011, nr 7.
- Malatyńska M., *Czas na melodramat*, „Odra” 2008, nr 11.
- Na jakie kino czekamy. O gdyńskim festiwalu rozmawiają Maria Malatyńska, Tadeusz Lubelski, Tadeusz Sobolewski i Tadeusz Szczepański*, „Kino” 1994, nr 1.
- Pawlikowski P., *Polskie kino musi rozmawiać ze światem* [wywiad], rozm. przepr. P. Felis, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 138.
- Pietrasik Z., *Ekstraklasa i masa*, „Polityka” 2011, nr 25.
- Pietrasik Z., *Gdynia wierzy łzom*, „Polityka” 2008, nr 39.
- Piotrowska A., *Jakiemu kinu służy Gdynia?*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 39.

- Rakowiecki J., *Krytyk zły na łzy*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 225.
- Ranking Kina 1993*, „Kino” 1994, nr 1.
- Sadowska M., *Gdynia 2010: Polskie kino nie lubi kobiet*, „Przekrój” 2010, nr 22.
- Sadowska M., *Po co nam taki festiwal?*, „Przekrój” 2008, nr 39.
- Sadowska M., *Wyższe idee i układy*, „Przekrój” 2003, nr 39.
- Smoleński P., *Ustawa za łapówkę, czyli przychodzi Rywin do Michnika*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 300.
- Sobolewski T., *Gdynia pokazała mądre polskie kino*, „Gazeta Wyborcza” 2016, nr 225.
- Sobolewski T., *Ostatni seans w Gdyni*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 221.
- Sobolewski T., *Po co taki festiwal? Lepiej mierzyć długość oklasków*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 224.
- Sobolewski T., *Polska Szkoła Prowincjonalna*, „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 270.
- Sobolewski T., *Polskie kino dopiero się zaczyna*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 216.
- Sobolewski T., *Polskie kino musi rozmawiać z krajem*, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 139.
- Sobolewski T., *Świetny festiwal, fatalny werdykt*, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 136.
- Socha J., *Festiwal w Gdyni. Po werdykcie*, dwutygodnik.com, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2270-festiwal-w-gdynipo-werdykcie.html> [dostęp: 10.10.2017].
- Szczerba J., *Pomieszczenie uczuć*, „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 266.
- Szczerba J., *Stan zapaści*, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 248.
- Trzaskalski P., *Żyrafa podniosła poprzeczkę* [wywiad], rozm. przepr. B. Sobieszek, „Film” 2003, nr 11.
- W imię Róży. Dyskusja Karoliny Pasternak, Oli Salwy i Jacka Wakara nt. werdyktu 36 FPFF*, „Przekrój” 2011, nr 25.
- Zakrzewska M., *Gdynia bez bankietów*, „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 33.
- Zaremba P., *Rój kontra nieomylni*, „W sieci” 2016, nr 35.

Opracowania

- A statek płynie... 30 lat Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych Gdańsk-Gdynia*, red. B. Janicka, Warszawa 2005.
- Adamczak M., *Instytucja festiwalu filmowego w ekonomii kina*, „Panoptikum” 2016, nr 16(23).
- Czach L., *Film festivals, programming, and the building of a national cinema*, „The Moving Image” 2004, nr 4(1).
- English J., *Ekonomia prestiżu*, Warszawa 2013.
- Rich R., *Why do film festivals matter?*, [w:] *The Film Festival Reader*, red. D. Iordanova, St. Andrews 2013.

Strony internetowe

- <http://archiwum.stopklatka.pl/news/festiwal-w-gdyni-jacek-bromski-ustepuje-miejsca> [dostęp: 30.10.2017].
- <http://archiwum.stopklatka.pl/news/rezyser-nieruchomego-poruszyciela-rezygnuje-z-gdyni,wiecejNewsow,4> [dostęp: 28.07.2017].
- <http://archiwum.stopklatka.pl/news/zdecydowany-nie-uparty-wywiad-z-michalem-chacinskim,30> [dostęp: 30.10.2017].
- <http://www.boxoffice.pl> [dostęp: 7.08.2017].
- <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=1225342> [dostęp: 6.08.2017].
- <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=426044> [dostęp: 4.12.2017].
- [http://www.filmweb.pl/film/Bilet+na+Księżyc-2013-662224/discussion/Analiza+\"Biletu+na+księżyc\",2502739](http://www.filmweb.pl/film/Bilet+na+Księżyc-2013-662224/discussion/Analiza+\) [dostęp: 30.10.2017].
- <http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/stanowisko-ministra-kultury-i-dziedzictwa-narodowego-ws.-pominięcia--historii-roja--na-festiwalu-filmowym-w-gdyni-6524.php> [dostęp: 30.11.2017].
- <https://wpolityce.pl/kultura/309771-portal-filmpl-opisuje-moje- stanowisko-w-sprawie-filmu-wolyn-falszywymi-cytatami-mam-nadzieje-ze-to-sprostuje> [dostęp: 3.11.2017].
- https://www.pisf.pl/files/dokumenty/rozne/lista_filmow_ukonczonych_i_dofinansowanych_przez_pisf_wraz_z_wykazem_kwot_dofinansowania_-_2008.pdf [dostęp: 7.08.2017].
- <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,277,16893,2,1,GFF-Bogactwo-wyboru-kontrowersyjne-decyzje.html> [dostęp: 30.10.2017].

Shocking decision of the jury and their reception – the role of film critics in shaping the image of the Gdynia Film Festival


Abstract

Reception studies is usually devoted to films, which caused controversy and political strife, and those that are assigned a significant role in shaping historical consciousness. The purpose of this article is analyze the film critic reception of the verdicts of the jury of the Gdynia Film Festival. Thereupon my primary interest will be the most important polish film festival and press coverage (1990–2017).

Keywords: Polish film critics, Gdynia Film Festival, jury deliberation, Polish cinema, reception.

Szymon Gózdź

Uniwersytet Rzeszowski
Instytut Filozofii, Kolegium Nauk Humanistycznych

 <https://orcid.org/0000-0002-2515-0262>

KRYTYK W „EPOCE POSTARTYSTYCZNEJ” O KONCEPCJI JERZEGO LUDWIŃSKIEGO NA PRZYKŁADZIE DZIAŁALNOŚCI GALERII „POD MONĄ LISĄ”

Od momentu rozpoczęcia pracy Galerii „Pod Moną Lisą” upłynęło przeszło pół wieku. Jeszcze w okresie swojej działalności¹, tym bardziej – z czasem – już po zamknięciu, stawała się ona „[...] jednym z elementów artystycznej legendy i częścią współczesnej historii sztuki i kultury polskiej – częścią trwałą bez względu na stanowisko i poglądy teoretyczne komentatorów [...]”². Uznając jej działalność za fakt historyczny, artystyczny i społeczny, traktować należy ją jako nieprzeciętne osiągnięcie, które skalą swojego długofalowego, różnorodnego oddziaływania przerasta próby jednoznacznej oceny i kwalifikacji.

Fenomen tejsze Galerii to wypadkowa kilku składowych, przede wszystkim zaś szerokiego kontekstu historii i swoistości ówczesnego Wrocławia oraz następstw pojawienia się w nim Jerzego Ludwińskiego – wizjonera, który w mieście nad Odrą planował zrealizować swój pionierski w skali światowej program. Wnoszący subtelny, ale bardzo znaczącą zmianę jakościową w działalność oraz oddziaływanie ówczesnych praktyk i placówek wystawienniczych. Skutkujący

¹ Galeria Sztuki Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki „Ruch” we Wrocławiu – bo tak oficjalnie nazywała się Galeria „Pod Moną Lisą”, działała w cyklach roku kulturalno-oświatowego od 1 grudnia 1967 do 30 maja 1971.

² Z. Makarewicz, *Galeria Sztuki „Pod Moną Lisą”: 1967–1971*, Dział Dokumentów Życia Społecznego ZN im. Ossolińskich we Wrocławiu, maszynopis powielany (dalej: DDŻS), Wrocław 1971, sygn. KR 008643, s. 7.

przyspieszeniem dynamiki procesów kulturotwórczych, tyleż we Wrocławiu, co w całej Polsce. Przejawiający się w „zaktywizowaniu” publiczności oraz artystycznych i teoretycznych postawach współpracujących z Ludwińskim twórców – zarówno w czasie istnienia Galerii, jak i po jej zamknięciu. Te szczególne cechy, osiągnięte nad wyraz skromnymi środkami, nie zaś ilościowe natężenie przejawów aktywności, choć jest ona imponująca, stanowią o zasadniczym znaczeniu Galerii „Pod Moną Lisą” i nieocenionej roli jej założyciela – krytyka „sztuki w epoce postartystycznej”³ – Jerzego Ludwińskiego.

Ówczesny Wrocław, podobnie jak Lublin, z którego wywodził się Ludwiński, były to ośrodki słabiej scentralizowane niż inne miasta wojewódzkie, co niewątpliwie sprzyjało wytworzeniu w nich częściowej autonomii względem oficjalnej polityki kulturalnej państwa. Życie kulturalne w tych miastach – w znacznej mierze – toczyło się rytmem wydarzeń im tylko właściwych, co ewidentnie odbiegało od odgórnego reglamentowanego, a jednocześnie stosunkowo jednolitego „kalendarium artystycznego” wiodących ośrodków kulturalnych w Polsce tamtych lat. W przypadku Lublina – zwłaszcza za sprawą Grupy „Zamek”, stworzonej przez krąg absolwentów historii sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, z Włodzimierzem Borowskim, Tytusem Dzieduszyckim, Janem Ziemińskim oraz Jerzym Ludwińskim na czele. We Wrocławiu – poprzez intensywne działania niewielkich, często niezwiązanych ze sobą formacji artystycznych. Wymienić tu można chociażby: przejawiającą strukturalistyczne inklinacje Grupę „X”, postkonstruktywistyczną Grupę „Poszukiwania formy i koloru”, czy Grupę Wrocławską (początkowo funkcjonującą jako „Szkoła Wrocławska”), składającą się z przedstawicieli mniejszych, często nieformalnych grup artystów wrocławskich, reprezentujących zróżnicowane stanowiska i postawy artystyczne. Na oryginalność życia artystycznego we Wrocławiu składała się również aktywność teatrów studenckich i eksperymentalnych, m.in. studenckiego (a w późniejszym czasie sprofesjonalizowanego) Teatru

³ Zob. J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, [w:] J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. J. Kozłowski, Poznań–Wrocław 2011.

Kalambur, ruchu Sensybilistów i Katastrofistów czy Teatru Trumna założonego przez Adama Rzęsę⁴.

Swoistość postaw i praktyk artystycznych wzbudziła wzajemne zainteresowanie środowiska wrocławskiego i lubelskiego, co zaowocowało kontaktami i współpracą w ramach Sympozjum w Puławach (1966). Jednocześnie Puławskie Sympozjum było imprezą na tyle „oryginalną”, że skutecznie zniechęciło oficjalne instytucje sztuki na Lubelszczyźnie do osoby – oraz zatrudnienia – Jerzego Ludwińskiego. Wpłynęło to niewątpliwie na jego decyzję, aby przyjąć zaproszenie Jana Chwałczyka i przyjechać do Wrocławia, który wydawał się miastem sprzyjającym nowatorskim i niekonwencjonalnym pomysłom lubelskiego krytyka.

Środowisko artystyczne Wrocławia drugiej połowy lat 60. nastawione było – ogólnie rzecz biorąc – na kontynuację społeczno-kulturowego przełomu związanego z „odwilżą” i gomułkowskim Październikiem 1956 roku. Jednocześnie swoista obfitość przedstawicieli różnych dziedzin kultury, wśród których znajdowali się również plastycy pragnący pokazywać swoje prace, zaowocował bogatą praktyką wystawienniczą w tym wyjątkowym mieście. Instytucjonalne zaplecze wyznaczone do ekspozycji wytworów wrocławskiego ruchu artystycznego okazało się niewystarczające, zarówno jeśli chodzi o „przestrzeń wystawienniczą”, jak i jej programowe ramy. Alternatywą dla oficjalnych salonów szybko stały się liczne – przede wszystkim studenckie – kluby (np. Klub Studencki „Pałacyk”) klubokawiarnie, domy kultury czy placówki „interdyscyplinarne”, jak Klub Związków Twórczych, Towarzystwo Miłośników Wrocławia, Klub „Schron”, czy Klub MPiK. Punkty wystawowe mieściły się nawet w akademikach, jak w przypadku Studenckiej Grupy „Brzeg”, która wystawiała w Domu Studenckim Wyższej Szkoły Rolniczej „Ul”⁵. Mnogość tych przedsięwzięć świadczy również o wrocławskiej publiczności – otwartej, a jednocześnie odpowiednio przygotowanej do odbioru nowatorskich propozycji, żywo zainteresowanej współtworzeniem swojej własnej kultury.

⁴ Na podstawie wywiadu z prof. Zbigniewem Makarewiczem, który przeprowadziłem 28.07.2016 roku (dalej: Wywiad z prof. Z. Makarewiczem). Zapis rozmowy w moim posiadaniu.

⁵ Ibidem.

Założenie Galerii Sztuki w Klubie MPiK stanowiło próbę chociażby „fragmentarycznej”⁶ realizacji przez Ludwińskiego jego autorskiego programu, który w swej właściwej formule miał być przedsięwzięciem o nieporównywalnie większej skali. Próba ta nie została jednak podjęta, a w dalszej perspektywie zrealizowana, gdyby nie korzystna koniunktura dla tego typu inicjatywy wśród poszczególnych decydentów życia kulturalnego we Wrocławiu; ich rozmowy prowadzone jesienią 1967 roku stanowiły swoisty akt założycielski Galerii.

Galeria – jak podaje Zbigniew Makarewicz – została powołana w wyniku porozumienia pomiędzy ówczesnym kierownikiem artystycznym Biura Wystaw Artystycznych we Wrocławiu Janem Chwałczykiem, krytykiem sztuki Jerzym Ludwińskim (referent d/s plastyki Wydziału Kultury PRN m. Wrocławia) i kierowniczką KMPiK Marią Berny [...]. Nie bez znaczenia był fakt przychylności zwierzchników wymienionych osób, a przede wszystkim kierownika BWA – Dymitra Kasatego, kierownika Wydziału Kultury PRN woj. wrocławskiego Marka Kuszewskiego (nadrzędny dla BWA) [...]⁷.

Kierownictwo organizacyjne nowo powołanej Galerii powierzono Marii Berny oraz Antoniemu Dzieduszyckiemu, co oprócz wkładu personalnego zapewniało „lokal, środki z budżetu KMPiK, pomoc techniczną pracowników i sprzętu Klubu i Biura Wystaw Artystycznych”⁸. Ludwiński zaś został kierownikiem merytorycznym, co istotne „bez zatrudnienia etatowego, z ewentualnym wynagrodzeniem – honorarium za prelekcje, odczyty i prowadzenie dyskusji”⁹.

⁶ Lokalem wystawowym był hall przechodni Klubu o wymiarach 4 m x 7 m i wysokości 4,5 m w budynku znajdującym się przy Placu Kościuszki 21/23. W tym też miejscu, w czytelni do której prowadził hall, odbywały się towarzyszące wystawom publiczne prelekcje oraz dyskusje. Galeria funkcjonowała przy minimalnych nakładach finansowych Klubu MPiK, nie posiadając autonomicznego – przeznaczonego jedynie na jej działalność – budżetu.

⁷ Z. Makarewicz, *Galeria Sztuki Pod Moną Lizą*, DDŻS, Wrocław 1971, sygn. KR 006368, s. 1.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

Kolejnym istotnym faktem wpływającym na strukturę Galerii było porozumienie z Klemensem Krzyżagórskim – redaktorem naczelnym miesięcznika „Odra” – co do publikacji materiałów Galerii. Zarówno Klub MPiK, jak i „Odra” działały w ramach RSW „Prasa”¹⁰.

Nowopowstająca galeria podejmowała w pewien sposób tradycje wcześniej istniejących inicjatyw: wystaw plastyki w Klubie, publikacji materiałów artystycznych w piśmie patronującym, jak to było w wypadku grupy „Poglądów” (pismo studenckie w latach 1956–59) oraz intencji Jerzego Ludwińskiego, który od lat dążył do uzyskania stałego punktu oparcia dla swoich awangardowych koncepcji najlepiej wyrażających się w programie Muzeum Sztuki Aktualnej. [...] Jeżeli bowiem pojawienie się galerii jako trwałych ośrodków zastępowało wygasające, ale aktywne jeszcze ogniwa ruchu artystycznego w postaci grup artystycznych, to teraz pojawiła się ważna próba zbudowania w tym samym czasie następnego poziomu rozwojowego – „muzeum gry”. Była to pierwsza tego rodzaju koncepcja na świecie¹¹.

Pomimo skromnych środków i stosunkowo krótkiego czasu istnienia autorska Galeria Ludwińskiego zorganizowała 34 wystawy, w tym 22 indywidualne. Zasada indywidualnej wystawy była nieraz łamana na rzecz zbiorowego pokazu „mikrogrupy” autorów. Tego typu sytuacje zasadniczo podzielić można na: przedsięwzięcia „pilotażowe”, będące wprowadzeniem do tematyki kolejnych indywidualnych pokazów, oraz „rewizyjne akcje” autorów już wystawiających, prowokujące uruchomienie ponownej debaty o programie Galerii, nakierowane szczególnie na udział publiczności.

Jednocześnie, według założeń Ludwińskiego, istnienie jakichkolwiek kolekcji miało dla postulowanego przezeń Muzeum znaczenie co najmniej drugorzędne. Istotne natomiast miało być uchwytowanie faktów artystycznych w momencie ich powstawania. Waloryzowało to proces twórczy, wielokrotnie istotniejszy i ciekawszy, aniżeli gotowe, domknięte w materii artefakty. Założenie to przekładało się na wagę i maksymalną dynamikę późniejszej Galerii, jako płaszczyzny

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 1–2.

„ustawicznego dziania się zdarzeń artystycznych”¹². W zamyśle Ludwińskiego Muzeum Sztuki Aktualnej miało być „warsztatem pracy twórczej i galerią – miejscem żywego kontaktu artystów i publiczności, ośrodkiem informacji artystycznej uczestniczącym w wymianie międzynarodowej”¹³.

W marcu 1967 roku Ludwiński przygotował „Poszukiwania” – ekspozycję stanowiącą wystawę promocyjną nowego Muzeum. Przedsięwzięcie organizacji Muzeum Sztuki Aktualnej nie doczekało się jednak realizacji zgodnej z oryginalną koncepcją. Instytucja o tej nazwie, powołana we Wrocławiu pod kierownictwem Marii Bajdor i Mariusza Hermansdorfera, istniała przez 3 lata. Organizowała typowe wystawy (stosunkowo) dobrej klasy. Nie uwzględniła jednak zatrudnienia Ludwińskiego, nie potrafiła również realizować opracowanego przezeń programu „muzeum gry”¹⁴. Po tym niepowodzeniu próby realizacji założeń ideowych Ludwiński, przy wsparciu Jana Chwałczyka, skupił się na organizacji Galerii w Klubie MPiK. Pomimo namiastkowości w stosunku do rozmachu pierwotnego założenia, Galeria ta miała stać się istotnym potwierdzeniem słuszności jego dotychczasowych założeń programowych.

W *Ogólnym programie artystycznym i organizacyjnym*¹⁵, nakreślił Ludwiński zasadnicze cechy charakterystyczne oraz techniczne warunki nowopowstającej galerii. „Mikrogaleria” – jak nazywał ją pierwotnie i czysto roboczo – miała programowo znacznie odbiegać od wszystkich innych wrocławskich i polskich galerii artystycznych oraz salonów wystawowych.

Celem galerii – pisał Ludwiński – byłoby spopularyzowanie najbardziej interesujących osiągnięć wrocławskiej i polskiej plastyki współczesnej wśród najszerszych kręgów odbiorców sztuki, a także prezentacja najbardziej kluczowych zagadnień związanych z przeobrażeniami

¹² Ibidem, s. 2.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Zob. L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009, s. 40–42.

¹⁵ J. Ludwiński, *MIKROGALERIA. Ogólny program artystyczny i organizacyjny. Galeria „Pod Moną Lisą” 1967*, DDŹS, syg. KR 8009; wersja datowana na 1969.

twórczości artystycznej. Zamierzenie to realizowane byłoby poprzez 3 formy działalności:

- A. wystawy
- B. publikacje
- C. prelekcje o charakterze dyskusyjnym¹⁶.

Jako kierownik artystyczny decydował Ludwiński o programie Galerii, biorąc na siebie „pełną odpowiedzialność za wybór zaproszonych artystów, jakoś publikacji i poziom odczytów”¹⁷.

Wystawy odbywać się miały raz w miesiącu i trwać nie dłużej niż 2 tygodnie – co w praktyce zaowocowało (z reguły) wystawami trwającymi 10 dni, najczęściej od 1. do 10. dnia każdego miesiąca. Ze względu na ograniczoną przestrzeń wystawową, miały to być „ekspozycje nieduże, obejmujące 1 do 6 prac. [...] rodzaj dyskusyjnej propozycji wyrażonej przez autora środkami plastycznymi”¹⁸. Co bardzo istotne – „Wystawy nie byłyby celem samym w sobie (jak się praktykuje w innych salonach wystawowych), lecz pretekstem do innych akcji o charakterze teoretycznym i popularyzatorskim. Chodzi o to, żeby z faktu pokazania dzieł sztuki wyciągnąć wszystkie możliwe konsekwencje i wnioski”¹⁹.

Substytutem katalogów wystaw, których Galeria nie wydawała, była publikacja w miesięczniku „Odra” równolegle dwu artykułów – wypowiedzi/tekstu programowego artysty oraz stanowiska krytyka, a także materiałów ilustracyjnych – z reguły reprodukcji wcześniejszych, reprezentatywnych prac wystawiającego aktualnie w Galerii artysty, niebędących jednak elementem ekspozycji²⁰.

Wiązało się to z innym, bodaj najistotniejszym założeniem programu Ludwińskiego – w myśl ogólnych założeń pierwszy artykuł to mogła być:

[...] wypowiedź teoretyczna o sztuce, ale także różnego rodzaju impresje dokonywane nawet obok zasadniczego tematu; treścią drugiego

¹⁶ Ibidem, s. 1.

¹⁷ Ibidem, s. 4.

¹⁸ Ibidem, s. 1.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Zob. S. Serafinowicz, *Galeria „Pod Moną Lisą”*, [w:] *Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia*, red. D. Monkiewicz, Warszawa 2015, s. 58.

artykułu byłoby ustosunkowanie się teoretyka sztuki zarówno do demonstrowanych na wystawie prac, jak również do wypowiedzi pisanej artysty. Obydwa artykuły stanowiłyby rodzaj dialogu pomiędzy plastykiem a teoretykiem plastyki, który nierzadko przekształcać by się mógł w formę ostrej polemiki. [...] Ponieważ obydwie artykuły zawierałyby te same, albo podobne problemy, można by tak je skonstruować, że przy odpowiednim układzie graficznym (podziały) dałyby się czytać dwojako: albo pionowo [...] jako dwie autonomiczne wypowiedzi, albo poziomo jak rozmowę. Byłaby to próba wprowadzenia nowych form pisania o sztuce, bardziej atrakcyjnych dla czytelników od tradycyjnych recenzji, nie mówiąc już o stereotypowych wstępach do katalogów²¹.

Celem Ludwińskiego było poszerzanie i swoiste dowartościowanie świadomości twórczej wystawiającego autora. Galeria mocno akcentowała znaczenie ujęć teoretycznych zwalczając „pozę artystowską”, wedle której prawdziwy artysta o sztuce wypowiadać się nie musi, bo robi to za niego jego twórczość. Dla Ludwińskiego i środowiska związanego z Galerią, obrazy – ani jakiegokolwiek inne przejawy aktywności twórczej – „nie mówiły”. Jeżeli odnajdywano ich głębsze treści, nie traktowano ich na równi z teoretycznymi tekstami. Jednocześnie „reguły gry”, jakie zaproponował Jerzy Ludwiński, wprowadzały wprost problematykę pojęć, idei, konceptów w zakres aktywności czy wręcz poszukiwań artystycznych (czego dobitnym przykładem była legendarna z dzisiejszego punktu widzenia wystawa „SP. Sztuka Pojęciowa”).

Stąd też wywodziła się „konceptualizacja” – stawianie przez artystów pytań: „dlaczego?”, „na jakiej zasadzie (ja to robię)?”, „jak się to ma do form, idei, metod pracy?”. W gronie tym nikt nie zadawał pytania „czy można?” i nie dowiadywał się „co można, a czego nie można” – zarówno w praktyce artystycznej, jak i sposobie kontaktów interpersonalnych. Jedną z największych zasług Galerii było uznanie wypowiedzi artystów za bezcenny materiał w badaniach nad sztuką²².

Całość materiału publikowanego w „Odrze” przy okazji wystawy danego autora miała zawierać się w objętości 12 stron maszynopisu. Ludwiński zakładał konieczność normalizowania objętości publikacji

²¹ J. Ludwiński, *MIKROGALERIA. Ogólny program...*, s. 1–2.

²² Wywiad z prof. Z. Makarewiczem z 28.07.2016.

Galerii do jednakowych rozmiarów. W porozumieniu i przy wsparciu miesięcznika „Odra”, dało to możliwość wydawania 100 egzemplarzy nadbitki publikowanego materiału, jeszcze przed ukazaniem się numeru czasopisma w powszechnym obiegu. „Nadbitka taka – zakładał Ludwiński – wraz z wydrukowaną oddzielnie sztywną okładką [zawierającą program ideowy Gallerii – uzupełnienie S.G.], powtarzającą się przy wszystkich wystawach, stanowiłaby rodzaj nietypowego katalogu”²³.

Cykl publikacji miesięcznika „Odra”, jego dostępność, a co za tym idzie, możliwość nabycia każdego nowego numeru, był kolejnym czynnikiem strukturalnym, determinującym funkcjonowanie Gallerii – „Ponieważ nowe numery »Odry« można nabywać w kioskach 1. każdego miesiąca, ten dzień byłby także dniem otwarcia wszystkich wystaw galerii”²⁴. Przed tym dniem, tj. przed ukazaniem się publikacji w „Odrze”, nie ujawniano ani nazwiska wystawiającego artysty, ani jakichkolwiek innych założeń związanych z bieżącym przedsięwzięciem w Gallerii Sztuki.

Wystawy otwierano o godzinie 11 w Klubie MPiK. Na otwarcie i zapoznanie się z ekspozycją zaproszeni byli wszyscy zainteresowani działalnością Gallerii. Fakt, że przygotowywano kolejną wystawę oraz data jej otwarcia były powszechnie znane, dzięki informacjom w prasie codziennej – „Gazecie Robotniczej”, „Słowie Polskim” oraz „Wieczorze Wrocławia”. Galeria nie wydawała plakatów, katalogów (poza namiastką, jaką stanowiła nadbitka z „Odry”), ulotek²⁵. Samo otwarcie wystawy było zasadniczo momentem udostępnienia, nie zaś salonowym wydarzeniem (wernisażem) w tradycyjnym rozumieniu.

Wielekroć istotniejszym wydarzeniem, według założeń programowych Ludwińskiego, było spotkanie dyskusyjne. Organizowano je w czytelni Klubu, zazwyczaj o godzinie 17., w ciągu tygodnia od dnia otwarcia wystawy. Napisanie przez prezentowanego artystę tekstu do publikacji w „Odrze” oraz udział krytyka i artysty w spotkaniu z publicznością były obowiązkowe²⁶.

²³ J. Ludwiński, *MIKROGALERIA. Ogólny program...*, s. 2.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Zob. Z. Makarewicz, *Galeria Sztuki – „Pod Moną Lisą”: 1967–1971*, s. 3.

²⁶ *Ibidem*.

Każde spotkanie – pisał Ludwiński – składałoby się z 3 części: krótkiej prelekcji teoretyka sztuki, wypowiedzi artysty i ogólnej dyskusji. Wypowiedź dwóch pierwszych nie mogłaby być powtórzeniem artykułu z „Odry”, ale raczej próbą krytycznego ustosunkowania się do nich, czy też rozwinięcia tez tam zawartych (wypowiedzi pisane od ustnych dzieli okres ok. 6 tygodni). Natomiast wszyscy dyskutanci mogliby się ustosunkować zarówno do wypowiedzi plastycznej w formie eksponowanych na wystawie prac, jak również do czterech różnych wypowiedzi teoretycznych artysty i teoretyka sztuki. Prelekcje w KMPiK-u pomyślane byłyby równocześnie w taki sposób, żeby obejmowały całokształt problemów zawartych w sztuce współczesnej²⁷.

Wymogi te pokrywały się z najistotniejszym – a zarazem najtrudniejszym do realizacji – założeniem programowym Galerii, aby wystawić prace artystów w „momencie zmian”²⁸.

Zgodnie z powyższym postulatem, w działalność Galerii „Pod Moną Lisą” od samego początku jej istnienia wpisana była spoczywająca na barkach krytyka „odpowiedzialność na zasadzie ryzyka”. Przedmiotem wystaw miały być bowiem propozycje artystyczne stanowiące – zarówno pod względem formalnym, jak i znaczeniowym – przełom, a niekiedy pełny zwrot w dotychczasowej formule wizualnej prezentowanych artystów. Ludwiński wskazywał konieczność osobistego zaangażowania i pełnej, indywidualnej odpowiedzialności krytyka za wybór prezentowanych artystów i propozycji artystycznych będących przedmiotem poszczególnych wystaw. Stąd też Ludwiński, a później kolejni krytycy dokonywali arbitralnych wyborów, prezentując artystów, których uważali w danym momencie za najbardziej interesujących, ale szerzej nieznanych, w twórczości których dokonywał się właśnie „moment zmian”, tj. zasadniczy przełom – artystów poszukujących oryginalnych, sobie tylko właściwych formuł twórczych, osiąganych i zmienianych na rzecz kolejnych, coraz to nowych jakości i wartości plastycznych. Wystawy traktowane były jako „ujawnienie procesu”; bezkompromisowe, krytyczne ukierunkowanie na teraźniejszość i (przede wszystkim) przyszłość²⁹.

²⁷ J. Ludwiński, *MIKROGALERIA. Ogólny program...*, s. 2.

²⁸ Zob. Z. Makarewicz, *Galeria Sztuki Pod Moną Lisą...*, s. 3.

²⁹ Zob. L. Nader, *op. cit.*, s. 48.

Nowatorstwo koncepcji, pozainstytucjonalny charakter przedsięwzięcia, a zarazem najwyższy poziom propozycji artystycznych oraz teoretycznego programu przy jednoczesnym nastawieniu popularyzatorskim i otwarciu na publiczność – zaowocowały społecznym sukcesem „galeryjnego projektu” Ludwińskiego. Odczucia szerokich kręgów publiczności, stanowiącej środowisko ludzi o różnym wykształceniu i zróżnicowanych pozycjach społecznych pokrywały się w zdecydowanej większości z (niekiedy radykalnymi) dążeniami prezentowanych w Galerii artystów. „Od pierwszego pokazu [...] popularność galerii przeszła wszelkie oczekiwania. Sala czytelnik klubowej okazała się o wiele za ciasna i często brakowało nawet miejsc stojących”³⁰.

Średnia frekwencja na [...] dyskusjach wynosiła 170 osób, średnia zaś ilość osób zabierających głos w dyskusji – 10. [...] wystawa inaugurująca działalność Galerii [...] spełniła oczekiwania organizatorów, a mianowicie cieszyła się bardzo dużym zainteresowaniem, frekwencja na dyskusji (350 osób) była frekwencją niespotykaną dotychczas na żadnej publicznej dyskusji o plastyce współczesnej w kraju. W dyskusji zabrało głos 20 osób różnego wieku (od 17 do 60 lat), płci obojga³¹.

Galeria łączyła w sobie kilka funkcji i stąd wynika jej atrakcyjność dla publiczności i artystów. Była otwartym warsztatem twórczym na tyle, na ile pozwalały warunki – co ówczesnie we Wrocławiu było zjawiskiem zdecydowanie niespotykanym w oficjalnych salonach [...]. Była ta galeria forum otwartej dyskusji z pełnym równouprawnieniem jej uczestników, o co szczególnie dbał J. Ludwiński, a to było na pewno rzeczą absolutnie nową na tym terenie. Była też galerią forum konfrontacji różnych założeń teoretycznych, ośrodkiem popularyzacji nowych metod w plastyce czystej i nowych rodzajów artystycznych jak przedstawienie, poezjografia, tekst³².

Działalność Galerii zakładała bowiem nie tylko popularyzację, ale też żywy, w zasadzie interakcyjny kontakt artystów i krytyków

³⁰ Z. Makarewicz, *Galeria Sztuki Pod Moną Lizą...*, s. 4.

³¹ M. Berny, *Metody upowszechniania współczesnej sztuki plastycznej*, praca magisterska napisana pod kierunkiem doc. dr hab. S. Kaczmarka, 1970, Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego, s. 26–27.

³² Z. Makarewicz, *Galeria Sztuki Pod Moną Lizą...*, s. 4.

z publicznością, mającą wszelkie kompetencje do brania udziału w dyskusji o sztuce. Ludwiński dostrzegwał zaniechania powszechnej praktyki wystawowej. Pozbawiona waloru teoretycznego, pusta dekoracyjność eksponatów wyrwanych z szerszego kontekstu zdarzeń artystycznych czyniła problematykę wystaw niezrozumiałą (a co za tym idzie, bezwartościową) dla publiczności. „Pod Moną Lisą”, dzięki zabiegom Ludwińskiego (pokazy, prelekcje, dyskusje), publiczność wciągana była w epicentrum artystycznej gry, co obligowało ją do aktywnego śledzenia otwartego procesu twórczego, którego zresztą była częścią. Tym zasadniczo różniła się Galeria Klubu MPiK od innych „punktów wystawowych” w pewnej mierze odizolowanych od szerszej publiczności i praktyki rzeczywistej debaty, będącej niewątpliwie istotnym czynnikiem kulturotwórczym. Jeżeli chodzi o praktykę społecznego funkcjonowania sztuki, była Galeria zjawiskiem unikatowym, absolutnie nowatorskim, a jednocześnie – patrząc z perspektywy „impres artystycznych” ostatnich 50 lat – niemożliwym do powtórzenia. Efekt ten osiągnęła przy minimalnych nakładach finansowych i technologicznych, co podwójnie daje do myślenia, w obliczu konfrontacji jej możliwości i zasobów wystawienniczych (finansowych, lokalowych, marketingowych, logistycznych etc.) ze skalą obecnych, często bezowocnych inwestycji w umasowienie i konsumpcje „sztuki” (zarówno ze strony instytucji publicznych, jak i podmiotów prywatnych).

Gwoli wyjaśnienia doprecyzować należy, że w *Ogólnym programie artystycznym i organizacyjnym* na określenie Galerii Sztuki Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki, używał Ludwiński roboczej nazwy „Mikrogaleria”. Nierzadko w źródłowych materiałach archiwalnych spotkać się można z określeniem „Galeria Ludwińskiego”. Szybko jednak zyskała ona nazwę, pod którą przeszła do historii sztuki i kultury współczesnej.

Znakiem galerii – jak podaje Zbigniew Makarewicz – była reprodukcja schematu kompozycyjnego *Mony Lisy Giocondy* Leonarda da Vinci wykonanego przez Władysława Strzemińskiego stale zamieszczana w winiecie galerii w „Odrze” – stąd wkrótce utarła się popularna, nieoficjalna nazwa galerii „Pod Moną Lisą”. (Na okładce „katalogu” reprodukowano rastrowaną reprodukcję obrazu z napisem u dołu „Galeria Sztuki”)³³

³³ Ibidem, s. 4.

Winiętę w „Odrze” zaprojektował Zbigniew Paluszak³⁴. Schemat stanowiący podstawę dla logo oraz nazwy Galerii nie był jedynie udaną kompozycją graficzną – odnosił się bowiem do głównych założeń teoretycznych programu Jerzego Ludwińskiego.

Wizerunek ten – jak pisze Luiza Nader – nie bez powodu przywołuje dwie figury, a wraz z nimi pewien określony „kapitał symboliczny”. Z jednej strony Leonardo da Vinci i Strzemiński uosabiali dla Ludwińskiego figurę artysty filozofa, artysty intelektualisty, legitymizując jego własne idee: postulat zerwania z modernistycznym modelem artystycznej teorii i *praxis*. Z drugiej strony przywołanie postaci Władysława Strzemińskiego można uznać za odwołanie do etosu przedwojennej awangardy. Przedmiotem fascynacji Ludwińskiego była nie tyle teoria widzenia, ile raczej koncepcje Strzemińskiego dotyczące ewolucji sztuki, model artysty-naukowca dochodzącego wewnętrznej logiki sztuki nawet za cenę zaniechania, milczenia. Chodziło tu o wizję awangardy tożsamą z określoną, nonkonformistyczną postawą wobec świata, o poetykę milczenia. Wizerunek Mony Lizy stanowi klucz do programu konstruowanego przez krytyka, jest rebusem ujawniającym tradycję pisania, myślenia i tworzenia, z którą krytyk się utożsamiał³⁵.

„Pod Moną Lisą” konsekwentnie stymulowano (narastającą) aktywność teoretyczną środowiska plastycznego, co miało „[...] wielkie znaczenie dla wymiany myśli, a co za tym idzie – zwiększenia tempa poszukiwań w dziedzinie sztuki”³⁶. Obieg i oddziaływanie informacji rozszerzała Galeria poza kręgi wrocławskie, uruchamiając sieć bezpośrednich kontaktów z innymi środowiskami artystów i krytyków, czy to za sprawą publikacji w „Odrze”, czy też dzięki plebiscytowej formule wystaw (od trzeciego sezonu swojej działalności). W tymże wariancie, skupiała ścisłą naówczas czołówkę polskiej krytyki, uznawaną obecnie za „neoawangardową” (a wytypowaną w większości przez samego Ludwińskiego).

³⁴ Zob. S. Serafinowicz, *Galeria pod Moną Lisą...*, s. 56.

³⁵ L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, s. 46–47.

³⁶ J. Ludwiński, *MIKROGALERIA. Ogólny program...*, s. 3.

Działalność Galerii „Pod Moną Lisą” była ważna dla rozwoju szczególnie artystów, ale też ze względu na całokształt współczesnej dynamiki twórczości artystycznej w Polsce i poza jej granicami

Galeria zdołała umieścić w szerszym narodowym i europejskim kontekście artystów i dzieła wybrane z lokalnego, wrocławskiego środowiska i jego bardzo młodej tradycji artystycznej (Symposium Plastyczne Wrocław ’70, Wystawa Grupy Phases, Wystawa Polskiej Sztuki Współczesnej Atelier ’72 w Edynburgu). Pod wpływami różnych form działalności galerii (wystawy, odczyty, dyskusje, publikacje, polemiki) następuje reorientacja na inny nurt tradycji w sztuce światowej w stosunku do dominującego dotychczas w Polsce wzoru „Szkoły Paryskiej”, przez wskazanie aktualności tradycji wywodzącej się z kręgu Kazimierza Malewicza i Władysława Strzemińskiego z jednej strony, a Marcela Duchampa z drugiej, dadaistycznej orientacji³⁷.

Zwrot ten niewątpliwie dowartościował intuicje, tendencje oraz inicjatywy artystyczne, które pojawiły się we Wrocławiu jeszcze w latach 50. Jednocześnie oddziaływał na lokalne, nieformalne, ale silnie związane środowisko przez wiele lat po zamknięciu Galerii. To osobliwe przedłużenie działalności determinowało kształt kolejnych, znakomych i oryginalnych osiągnięć kultury Wrocławia. Chociażby: Galerii „Permafo”, Galerii Sztuki Informacji Kreatywnej (zainicjowanej przez Wandę Gołkowską i Jana Chwałczyka jako próby uruchomienia i zdynamizowania obiegu informacji za pośrednictwem tablicy ogłoszeniowej we wrocławskim Klubie Związków Twórczych), Galerii „Babel” (prezentującej działalność pracowni Barbary Kozłowskiej oraz kolekcjonowane przez artystkę materiały – plakaty, katalogi, zawiadomienia – eksponowane następnie w maju 1972 roku we wrocławskim BWA, razem z zaaranżowanym przez Kozłowską ściennym graffiti, składającym się z rysunków oraz tekstów wykonanych przez publiczność na papierze, przyklejonym następnie do ściany)³⁸. Za daleką konsekwencją działalności Galerii Ludwińskiego uznać można również Studio Kompozycji Emocjonalnej.

³⁷ Z. Makarewicz, *Galeria Sztuki – „Pod Moną Lisą”: 1967–1971...*, s. 9.

³⁸ Wywiad z prof. Z. Makarewiczem z 28.07.2016.

W kontekście działalności Galerii „Pod Moną Lisą”, wspomnieć należy o Ośrodku Dokumentacji Sztuki, który stanowił pierwszy element budowy Centrum Badań Artystycznych. Po roku funkcjonowania, decyzji władz oraz interwencji SB, Ośrodek przestał istnieć. Dzięki reakcji Zbigniewa Makarewicza oraz Jerzego Ludwińskiego, część z przeznaczonych do zniszczenia zbiorów udało się uratować. Materiał ten eksponowany był później w Galerii „X” w ramach wystawy „Przestrzeń w Przestrzeni”, na dziesięciolecie Sympozjum Wrocław ’70. Posłużył również do sporządzenia wydawnictwa o Sympozjum³⁹.

Warto wspomnieć również, że próba reaktywacji Galerii „Pod Moną Lisą”, ale już według innego modelu postępowania i pod inną nazwą – „Pole gry” – nastąpiła prawie natychmiast, bo w 1972 roku, podczas sesji w ramach Pleneru Dolnośląskiego w Bolesławcu. Podobnie jak w Klubie MPiK, przedsięwzięcie to funkcjonować miało za sprawą niemalże zerowego budżetu, rozpoczynając swą działalność w absolutnie peryferyjnym ośrodku (jakim był Bolesławiec). Bariery zaporową dla tejże inicjatywy okazała się decyzja władz wojewódzkich, które nie były w stanie zaakceptować przedsięwzięcia pozbawionego utrwalonego już (czy to w kraju, czy na świecie) wzorca modelu funkcjonowania. „Pole gry” – zbieżnie zresztą z poprzednimi założeniami Ludwińskiego – mogło i miało spontanicznie „ewoluować” do postaci uprzednio niezaplanowanej. Obawę władz przed ewentualnymi rozmiarami (i przyszłą skalą zjawiska), wzmacniały wrogie głosy ze strony niektórych plastyków, pomijanych przez Jerzego Ludwińskiego przy typowaniu najciekawszych naówczas propozycji artystycznych, a więc pokrzywdzonych w środowiskowej „grze o prestiż”⁴⁰.

Krytykę działalności Galerii „Pod Moną Lisą” (czy jeszcze w czasie jej istnienia, czy po jej zamknięciu) zawierały liczne opinie publikowane również w prasie. W pewnym sensie jednym z kluczowych elementów „aktywizacji” publiczności, a także programowej ewolucji kształtu i metody Galerii, było stymulowanie fermentu intelektualnego,

³⁹ Chodzi o publikację: *Sympozjum plastyczne Wrocław ’70*, red. D. Dziezic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983.

⁴⁰ Na podstawie wywiadu z prof. Zbigniewem Makarewiczem, który przeprowadziłem 29.07.2016 roku. Zapis rozmowy w moim posiadaniu.

dyskusji i polemik. Wpisywał je Ludwiński w immanentne założenia „artystyczne i organizacyjne”, z tym jednak zastrzeżeniem, że miała to być krytyka rzeczowa, a więc bazująca na możliwie wysokiej precyzji pojęć i dobrej znajomości przedmiotu, którego owe pojęcia mają dotyczyć. Realia jednak często okazywały się inne: bezprzedmiotowa, bo nazbyt ogólna krytyka przeciwników Galerii była bardzo często po prostu symptomem niewystarczającego (bądź znikomego) poziomu wiedzy o sztuce, co prowadziło do niezrozumienia podejmowanej problematyki oraz stylistyki wystawianych prac, w grę wchodziły także niekiedy uprzedzenia czy nawet swego rodzaju zawiść w stosunku do osoby oraz inicjatywy Ludwińskiego.

Jeden z najostrzej sformułowanych głosów krytycznych wobec działalności Galerii „Pod Moną Lisą” zawierał tekst opublikowany na łamach tygodnika „Wiadomości” podpisany inicjałami H.W.:

Zarzucam „Galerii pod Moną Lisą” zbyt daleko posunięty brak krytycyzmu; w dążeniu do oryginalności ciągle odkrywanie na nowo dobrze światu znanego banału. Większość prezentowanych przez „Galerię pod Moną Lisą” przedmiotów pseudoplastycznych nie mieści się nawet w ramach tzw. twórczości turpistycznej, kultu brzydoty. To po prostu autoironia! Kryje się w tym odwaga ekshibicjonisty, połączona z dziwną, nieuzasadnioną pretensjonalnością odkrywcy. Patrzcie pasibrzuchy – śmietnik, który jest we mnie, to odwzorowanie śmietnika w ogóle, śmietnika-świata. W działalności artystycznej gros wystawców nie widać (może czuć) tych powiązań podmiotowo-przedmiotowych, będących miernikiem dzieła sztuki. Prezentowanie publiczności faktów pseudoplastycznych nie mieści się również w kategoriach twórczego buntu. Brak obiektywności w tych przedmiotach odbiera im prawo do generalizacji. Może to być jedynie bunt jednostkowy – przeciwko samemu sobie. A taki bunt, jeśli nie świadczy o rozdzieleniu jaźni, to na pewno o złej drodze artystycznej. Podobno wśród uczestników „Galerii pod Moną Lisą” znajduje się wielu uzdolnionych niegdyś plastyków, którzy wyrzekli się samych siebie, przeszli samych siebie. Jestem optymistą – wierzę, że z „Galerii pod Moną Lisą” coś jeszcze wyrośnie⁴¹.

⁴¹ H.W., *Galernicy*, „Wiadomości” 1971, nr 16, s. 10.

Także w opinii kapitana Mieczysława Gronostaja z Wydziału III Służby Bezpieczeństwa KW MO we Wrocławiu działalność Galerii nie zasługiwała na poparcie.

„Twórcy” ci, uważający się za awangardę artystyczną, stawiają sobie za cel odrodzenie rodzimej sztuki współczesnej. Starają się negocjować niewątpliwe osiągnięcia ZPAP-u, twierdząc, że w oficjalnych salonach wystawowych kicz sąsiaduje z arcydziełem, przeważa malarstwo przeciętne, mało zróżnicowane. Zdaniem ich obraz sztuki współczesnej pojawia się tylko wówczas, gdy śledzimy rzeczy nieprzeciętne. [...] Tymi „zaangażowanymi grupami artystów i krytyków” skupionymi wokół galerii „Mona Lisa” we Wrocławiu są m.in. Jerzy Ludwiński, krytyk, nałogowy alkoholik. Obznajomiony na bieżąco ze wszelkimi nowymi propozycjami artystycznymi na Zachodzie, jest rzecznikiem ich haseł na gruncie polskim. [...] Pseudo-nowatorzy skupiający się przy galerii „Mona Lisa” negują oficjalnie nasze wartości, nie uznają drogi do szukania i sięgania do kultury narodowej, biorąc bezkrytycznie pod pozorami awangardy artystycznej gotowe recepty teoretyków zachodnich, w większości niesprawdzalne na naszym gruncie i godzące w socjalistyczną rzeczywistość. [...] Reasumując – należałoby stwierdzić dużą prężność w działalności „Mony Lizy” i jej powiązania z galeriami tego typu w Polsce. Działalność galerii „Mona Lisa” jest przez nas kontrolowana operacyjnie. W przypadku uzyskania dodatkowych danych, które miałyby aspekt niepożądany, powiadomimy Departament⁴².

Przytaczane stwierdzenie, mimo negatywnego stosunku kapitana Gronostaja, oddaje częściowo ówczesny stan faktyczny – Ludwińskiemu rzeczywiście chodziło o coś nowatorskiego i nieprzeciętnego. Nie był jednak wywrotowcem godzącym w „socjalistyczną rzeczywistość” (przynajmniej nie stanowiło to jego głównego założenia),

⁴² Mieczysław Gronostaj, informacja dot. działalności nieoficjalnych salonów wystawowych sztuki – Wrocław, dn. 22.08.1970. Tajne – materiały SB (IPN Wr054/1626). Cyt. za: K. Popiński, *Kiedy artysta był twórcą historii. Wybór źródeł do historii Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu 1946–1989*, wybór i oprac. K. Popiński, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2006–2007, nr 5, s. 168.

ale krytykiem-pionierem, który – jako jeden z nielicznych – trafnie rozpoznawał zasadniczy przełom zachodzący w sferze zjawisk artystycznych w „epoce postartystycznej”, co wiązało się z praktycznym postulatem modernizacji i ściślejszego „dostosowania” samej krytyki do dynamiki ówczesnych zjawisk artystycznych. „Być może jednak – pisał w 1970 roku Ludwiński – że już dzisiaj nie zajmujemy się sztuką. Po prostu dlatego, że przegapiliśmy moment, kiedy przekształciła się ona w zupełnie coś innego, czego nie potrafimy nazwać. Jest jednak rzeczą pewną, że to, czym zajmujemy się dzisiaj, posiada większe możliwości”⁴³.

Zdaniem autora niniejszego artykułu, fenomen osobowości i tytanicznej aktywności animacyjno-krytycznej Ludwińskiego ujawnił się szczególnie wyraziście za sprawą działalności Galerii „Pod Moną Lisą”, w trakcie pobytu jej założyciela we Wrocławiu. Jak podaje Jarosław Kozłowski, kapitalnie charakteryzując warsztat lubelskiego krytyka, Ludwiński:

[...] posługiwał się jedynie zwięzłymi konspektami, często po prostu rysunkowymi diagramami, na kanwie których konstruował myśli i zdania. Budował swoje wypowiedzi *na żywo*, stawiał hipotezy, rozpatrywał je krytycznie z różnych punktów widzenia, uściślając albo korygując w polemice z samym sobą i ze słuchaczami, których opinie szanował i traktował bardzo poważnie. Nie przywiązywał wagi do zapisu tego, co mówił, tak jak nie przywiązywał szczególnej wagi do własności intelektualnej swoich oryginalnych koncepcji rozwoju sztuki czy pionierskich wizji jej społecznego funkcjonowania. Często powtarzał, że nie chce pozostawiać po sobie żadnych trwałych śladów. Cenił efemeryczność, która dawała mu możliwość swobodnej wypowiedzi i poczucie wolności⁴⁴.

⁴³ J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, s. 66.

⁴⁴ J. Kozłowski, *Zamiast wstępu*, [w:] J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, s. 12.

Tabela 1. Kalendarium aktywności wystawowej Galerii „Pod Mona Lisą”

Lp.	Data wystawy	Wystawiający autor/autorzy	Krytyk	Publikacja „katalogu” (wkładki) w miesięczniku „Odra”
1.	1-10.12.1967	Zdzisław Jurkiewicz	Jerzy Ludwiński	Tak
2.	3-13.01.1968	Wanda Gołkowska		Tak
3.	1-10.02.1968	Henryk Stażewski		Tak
4.	1-10.03.1968	Anna Szpakowska-Kujawska		Tak
5.	1-3.04.1968	Wanda Gołkowska, Krystyna Mikołajewska, Anna Szpakowska-Kujawska, Zdzisław Jurkiewicz, Jarosław Kuszewski, Zbigniew Makarewicz, Wiesław RembIELiński		Nie
6.	21-31.05.1968	Adam Styka		Tak
7.	1-10.06.1968	Andrzej Wojciechowski		Tak
8.	1-9.10.1968	Jerzy Rosolowicz		Tak
9.	1-9.11.1968	Jarosław Kozłowski		Tak
10.	2-10.12.1968	Stanisław Drózd, Zbigniew Makarewicz		Tak

Tab. 1 (cd.)

Lp.	Data wystawy	Wystawiający autor/autorzy	Krytyk	Publikacja „katalogu” (wkładki) w miesięczniku „Odra”
11.	10–20.01.1969	Jan Chwałczyk	Jerzy Ludwiński	Tak
12.	31.01–4.02.1969	Włodzimierz Borowski		Nie
13.	17–26.04.1969	Michał Diament		Tak
14.	3–9.05.1969	Jan Chwałczyk, Wanda Gólkowska, Andrzej Wojciechowski	Tekst Jerzego Ludwińskiego <i>Galeria i... przemysł</i>	
15.	10–15.06.1969	Włodzimierz Borowski		Tak
16.	3–10.10.1969	Jan Chwałczyk, Zdzisław Jurkiewicz, Jerzy Rosołowicz, Henryk Stażewski	„Wyniki” ankiety <i>Galeria XXI wieku</i>	
17.	9–30.11.1969	Koji Kamoji		Nie
18.	3–9.12.1969	Andrzej Bereziański	Andrzej Koszofowski	Tak
19.	26.02–1.03.1970	Adam Marczyński, Jerzy Rosołowicz, Andrzej Pawłowski, Jan Ziemiński		

20.	2-4.03.1970	Włodzimierz Borowski, Stanisław Fijałkowski, Zbi- gniew Makarewicz, Andrzej Matuszewski		
21.	5-9.03.1970	Jan Chwałczyk, Jerzy Fedorowicz, Jerzy Jamuszkiewicz, Adam Styka		
22.	19-23.03.1970	Władysław Hasior, Anna Szpakowska-Kujawska, Andrzej Wojciechowski		
23.	24-31.03.1970	Wanda Gólkowska, Maria Michałowska, Anastazy Wiśniewski		
24.	16-20.04.1970	Marian Bogusz, Zbigniew Dłubak, Jarosław Kozłowski, Ludmiła Popiel, Ryszard Winiarski		

Tab. 1 (cd.)

Lp.	Data wystawy	Wystawiający autor/autorzy	Krytyk	Publikacja „katalogu” (wkładki) w miesięczniku „Odra”
25.	21–23.04.1970	Barbara Kozłowska, Konrad Jarodzki, Alfons Mazurkiewicz, Zdzisław Jurkiewicz, Krystyn Zielinski	Prezentacje związane z Sympozjum Plasty- cznym Wrocław '70	Nie (w maju 1970 opubliko- wany został tekst A. Dziedu- szyckiego ogólnie traktujący o Sympozjum Plastycznym Wrocław '70*).
26.	24–30.04.1970	Zbigniew Gostomski, Edward Krasinski, Henryk Stażewski		
27.	3–6.04.1970	Tomasz Kawiak	Bożena Kowalska	Tak
28.	07.1970 (publikacja związana z mikro- prezentacją prac Sosnowskiego w Galerii „Pod Moną Lisą”)**	Kajetan Sosnowski	Mariusz Hermansdorfer	Tak
29.	4–9.06.1970	Feliks Szyszko	Maciej Gutowski	Tak
30.	3–6.11.1970	Mściwój Olewicz	Antoni Dzieduszycki	Tak

31.	4-9.12.1970	Zbiorowa wystawa „Sztuki Pojęciowej”	
(32).	10.02.1971	Grupa „Phases”	Wystawa z inicjatywy J. Ludwińskiego przy współpracy A. Dzieduszyckiego, zorganizowana w Muzeum Narodowym we Wrocławiu ze względu na rozmiar ekspozycji
32.	2-9.02.1971	Anastazy Wiśniewski	Andrzej Kostofowski Tak
33.	2-9.03.1971	Zbigniew Dłubak, Natalia Lach-Lachowicz, Andrzej Lachowicz	Antoni Dzieduszycki Tak
34.	2-9.04.1971	Tadeusz Brzozowski	Jacek Woźniakowski Tak

* Zob.: A. Dzieduszycki, *Symposium plastyczne Wrocław 1970*, „Odra” 1970, nr 5.

** W komentarzu do wystawy Sosnowskiego, zamieszczonym w „Odrze” (wydanie wakacyjne lipiec-sierpień 1971), pełniący rolę krytyka Mariusz Hermansdorfer wskazywał na prezentację „Pentaptyku z czerwieniami” w Galerii „Pod Moną Lisą” jako zaowiedz otwieranej w Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu ekspozycji kilkunastu kompozycji przestrzennych Sosnowskiego. W tekście publikowanym na łamach „Odry” Hermansdorfer zacytował wypowiedzi Bożeny Kowalskiej, Janusza Boguckiego, Andrzeja Kostofowskiego, Jana Madeyskiego. Sosnowski zaś opublikował dwa rysunki, „grzymoły” – jak sam je nazwał – oraz krótki list do redakcji „Odry”, bardzo ogólnej treści. Zob.: M. Hermansdorfer, K. Sosnowski, [teksty w rubryce *Galeria*], „Odra” 1970, nr 7-8, s. 83-84.

Źródło: opracowanie własne.

Bibliografia

Źródła

- Bereziański A., *Krag*, „Odra” 1969, nr 12, s. 85–87.
- Berny M., *Metody upowszechniania współczesnej sztuki plastycznej*, praca magisterska napisana pod kierunkiem doc. dr hab. S. Kaczmarka, 1970, Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Borowski W., *Fubki tarb*, „Odra” 1969, nr 6, s. 89–92.
- Brzozowski T., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1971, nr 4, s. 79.
- Chwałczyk J., *Galeria XXI wieku* [wypowiedź w dyskusji], „Odra” 1969, nr 10, s. 91.
- Chwałczyk J., *Portret zbiorowy (z cyklu Portrety i Autoportrety)*, „Odra” 1969, nr 1, s. 75–78.
- Diamant M., *Postrzeganie*, „Odra” 1969, nr 4, s. 77–79.
- Dłubak Z., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1971, nr 3, s. 91–96.
- Drózdź S., *Galeria XXI wieku* [wypowiedź w dyskusji], „Odra” 1969, nr 10, s. 93.
- Drózdź S., *Pojęciokształty*, „Odra” 1968, nr 12, s. 73–76.
- Dzieduszycki A., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1970, nr 11, s. 77–80.
- Dzieduszycki A., *Dialog z rzeczywistością*, „Odra” 1971, nr 3, s. 91–92.
- Dzieduszycki A., *Symposium plastyczne Wrocław 1970*, „Odra” 1970, nr 5.
- Dzieduszycki A., *Sztuka w procesie samoznisczenia*, „Odra” 1971, nr 2.
- Dzieduszycki A., *Układ zamknięty czyli dramat kontestatora*, „Odra” 1971, nr 2, s. 81–82.
- Gołkowska W., *Układy otwarte*, „Odra” 1968, nr 1, s. 66–70.
- Gutowski M., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1970, nr 10, s. 79–81.
- H.W., *Galernicy*, „Wiadomości” 1971, nr 16, s. 10.
- Hermansdorfer M., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1970, nr 7–8, s. 83–84.
- Jurkiewicz Z., *Wysoko intensywnie*, „Odra” 1967, nr 12, s. 61–67.
- Kawiak T., *Przestrzeń*, „Odra” 1970, nr 4, s. 91.
- Kostołowski A., *Podłączenie*, „Odra” 1971, nr 2, s. 79–80.
- Kostołowski A., *Wycieczka*, „Odra” 1969, nr 12, s. 85–88.
- Kowalska B., *Tomasza Kawiaka Jarmark niespodzianek*, „Odra” 1970, nr 4, s. 89–91.
- Kozłowska B., *Galeria XXI wieku* [wypowiedź w dyskusji], „Odra” 1969, nr 10, s. 91.
- Kozłowski J., *Collages*, „Odra” 1968, nr 11, s. 70–72.
- Lach-Lachowicz N., Lachowicz A., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1971, nr 3, s. 92–96.

- Ludwiński J., [tekst o wystawie A. Szpakowskiej-Kujawskiej w rubryce *Galeria*], „Odra” 1968, nr 3, s. 55–57.
- Ludwiński J., *Galeria XXI wieku*, „Odra” 1969, nr 10, s. 91.
- Ludwiński J., *Galeria... i przemysł*, „Odra” 1969, nr 5, s. 84.
- Ludwiński J., *Historia jednego płotu*, „Odra” 1969, nr 4, s. 77–79.
- Ludwiński J., *Konkret i „Baba w babie”*, „Odra” 1968, nr 12, s. 73–76.
- Ludwiński J., *Liczby i intuicja*, „Odra” 1968, nr 2, s. 63–66.
- Ludwiński J., *MIKROGALERIA. Ogólny program artystyczny i organizacyjny. Galeria Pod Moną Lisą 1967*, Działu Dokumentów Życia Społecznego ZN im. Ossolińskich we Wrocławiu, kopia maszynopisu, sygnatura KR 8009, wersja datowana na 1969.
- Ludwiński J., *Mimikra Neutrdromu*, „Odra” 1968, nr 10, s. 79–82.
- Ludwiński J., *O Jurkiewiczu*, „Odra” 1967, nr 12, s. 61–67.
- Ludwiński J., *Panorama Styki*, „Odra” 1968, nr 5, s. 71–74.
- Ludwiński J., *Pokaz Jarosława Kozłowskiego*, „Odra” 1968, nr 11, s. 70–73.
- Ludwiński J., *Portret syntetyczny*, „Odra” 1969, nr 1, s. 75–77.
- Ludwiński J., *Proces twórczy czy produkcja przedmiotów*, „Odra” 1968, nr 1, s. 66–72.
- Ludwiński J., *Przypisy do Wojciechowskiego*, „Odra” 1968, nr 6, s. 79–82.
- Ludwiński J., *Reportaż z „antyhappeningu”*, „Odra” 1969, nr 6, s. 89–92.
- Ludwiński J., *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. J. Kozłowski, Poznań–Wrocław 2011.
- Makarewicz Z., *Galeria XXI wieku* [wypowiedź w dyskusji], „Odra” 1969, nr 10, s. 92.
- Makarewicz Z., *Galeria Sztuki – „Pod Moną Lisą”: 1967–1971*, Dział Dokumentów Życia Społecznego ZN im. Ossolińskich we Wrocławiu, maszynopis powielany, sygnatura KR 008643, Wrocław 1971.
- Makarewicz Z., *Galeria Sztuki Pod Moną Lisą*, Dział Dokumentów Życia Społecznego ZN im. Ossolińskich we Wrocławiu, maszynopis powielany, sygnatura KR 006368, Wrocław 1971.
- Makarewicz Z., *Rozbiór dramatyczny przedmiotu*, „Odra” 1968, nr 12, s. 76.
- Olewicz M., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1970, nr 11, s. 77–79.
- Rembieliński W., *Galeria XXI wieku* [wypowiedź w dyskusji], „Odra” 1969, nr 10, s. 93.
- Rosołowicz J., *Galeria XXI wieku* [wypowiedź w dyskusji], „Odra” 1969, nr 10, s. 92–93.
- Rosołowicz J., *Neutrdrom*, „Odra” 1968, nr 10, s. 79–80.
- Sagan L., *Galeria XXI wieku* [wypowiedź w dyskusji], „Odra” 1969, nr 10, s. 94.
- Sosnowski K., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1970, nr 7–8, s. 83–84.
- Stażewski H., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1968, nr 2, s. 63–66.

- Styka A., *Stymulatory*, „Odra” 1968, nr 5, s. 71–74.
Szpakowska-Kujawska A., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1968, nr 3, s. 55–58.
Szyszko F., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1970, nr 10, s. 79–81.
Wiśniewski A., [tekst w rubryce *Galeria*], „Odra” 1971, nr 2, s. 79–80.
Wojciechowski A., *Przypisy*, „Odra” 1968, nr 6, s. 79–82.
Woźniakowski J., *O Tadeuszu Brzozowskim*, „Odra” 1971, nr 4, s. 79–80.

Opracowania

- Dzikię pola. Historia awangardowego Wrocławia*, red. D. Monkiewicz, Warszawa 2015.
Kiedy artysta był twórcywem historii. Wybór źródeł do historii Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu 1946–1989, wybór i oprac. K. Popiński, „Dyskurs. Zeszyty Naukowo-Artystyczne” 2006–2007, nr 5.
Nader L., *Koncepcjonalizm w PRL*, Warszawa 2009.
Symposium plastyczne Wrocław '70, red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz, Wrocław 1983.

A critic in the “post-artistic era”. About the concept of Jerzy Ludwiński on the example of the activity of Gallery “Pod Moną Lisą”


Abstract

The article contains general characteristics of the Gallery “Pod Moną Lisą” in relation to the person and pioneering assumptions of Jerzy Ludwiński. I present the most important facts about the creation, program and functioning of the Gallery; the reactions and a general calendar of exhibition activities. I assume that the fact of the existence and success of the Gallery, in addition to Ludwiński’s titular contribution, largely determined the specificity of then Wrocław. I’m also trying to determine the importance and importance of the novel variant of Ludwiński’s artistic critique successfully implemented by the Gallery, both during its period of operation and after its closure.

Keywords: critic, novelty, exhibition, discussion, audience.

Iwona Grodź

Polskie Towarzystwo Komunikacji Społecznej

 <https://orcid.org/0000-0003-0151-6909>

PISARZ-SCENARZYSTA- -KRYTYK FILMOWY... PRZYPADEK WOJCIECHA KUCZOKA

Stale modernizowane definicje pojęć: *praca* i *uczestnictwo w kulturze* – przyczyniają się do poszerzania ich rozumienia o nowe formy aktywności, także artystycznej. W tym przypadku celem rozważań jest opis procesu twórczego, jakim jest poniekąd krytyka filmowa. Punktem dojścia będzie namysł nad tym, w jakim sensie kultura filmowa jest warsztatem pracy artysty?

Praktyka krytyczna – utożsamiona często z „grą” czy „strategią” – może wprowadzać ład i wskazywać to, co w kulturze w danym czasie godne uwagi¹. Przede wszystkim jednak to ocena, a więc też nierzadko rodzaj buntu przeciwko skostniałym strukturom, wzorom. Opór rodzi się na styku akceptacji, tego, co jest i tego, co można własnym wysiłkiem zmienić, przeformować, na nowo uporządkować. Krytyka nieodłącznie sugeruje „przejście”, „przekroczenie”, a więc wkroczenie na inny obszar twórczej działalności.

Pisarz i krytyk – Wojciech Kuczok

„Znowu kryzys. Pan Krzysztof mówi, że pisarze mają łatwiej, bo książki się po prostu pisze, a scenariusze się wyłącznie poprawia”.

¹ Zob. m.in.: C. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*, wybrała i przełożyła J. Guze, Wrocław 1961, s. 6.

„Kimże jest krytyk filmowy,
czy kino krytyki w ogóle potrzebuje?”
Wojciech Kuczok

Osoby piszące o filmie łączą zwykle więcej niż jedną kompetencję. Warto w ich kontekście przyjrzeć się relacji między: naukowcem (wynalazcą), naukowcem-badaczem filmu (teoretykiem, historykiem filmu, czyli filmoznawcą), krytykiem i ostatecznie artystą. Niemal od początku historii piśmiennictwa filmowego można zauważyć tę tendencję do łączenia różnych kompetencji:

- a) wynalazca – posiada umiejętności naukowca, a może dysponować też zdolnościami krytyka;
- b) naukowiec – jest w jakimś sensie wynalazcą, a więc i po części artystą, może okazać się też wyśmienitym krytykiem;
- c) zawodowy i zarazem wybitny krytyk – zwykle łączy zdolności artysty z wiedzą naukowca i nowatorstwem wynalazcy;
- d) artysta – najczęściej kojarzony był z oryginalnością, a więc funkcją wynalazcy, coraz częściej musi jednak posiadać wiedzę, a więc łączyć funkcję naukowca-krytyka działalności innych i swojej.

Trudno wskazać osoby, które realizowałyby te wszystkie role. Niemniej warto przyjrzeć się bliżej pracy krytyka, uprawianej coraz częściej także przez pisarzy, jako pracy i procesowi twórczemu jednocześnie.

Tekst krytyczny musi zawierać element oceny, wartościowania. Krytyka dzisiaj może mieć znaczenie, ale wszystko zależy od tego, czy piszący jest autorytetem. Istotne jest też *medium*, przy pomocy którego się wypowiada. Krytyka zajmuje ważne miejsce wśród innych współczesnych instytucji życia filmowego, choćby z tego względu, że osoby piszące zwykle dysponują większą wiedzą od widzów. Łączenie wielu ról przez krytyka dzisiaj jest znamienne, to naturalny rozwój sztuki.

Na tym tle ciekawym zjawiskiem jest pisarstwo „medialne” Wojciecha Kuczoka (ur. 1972)². Z wielu powodów, przede wszystkim

² Informacje o związkach Wojciecha Kuczoka z filmem, zob. na stronach: <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1143076> oraz <https://filmpolski.pl/rec/index.php/rec/44424> [dostęp: 28.12.2021].

z uwagi na łączenie dwóch kompetencji: artysty i interpretatora/krytyka. Twórca *Senności* uprawiał wiele gatunków pisarstwa filmowego. Można podzielić je na dwie zasadnicze części:

a) teksty przeniesione na ekran:

powieść *Gnój*, na bazie której powstał scenariusz filmowy: *Pręgi*; scenariusz filmowy, na bazie którego powstała powieść: *Senność*; scenariusz filmowy, który jest „przeróbką” scenariusza filmu Andrzeja Wajdy *Niewinni czarodzieje* (konkurs na scenariusz o Powstaniu Warszawskim); scenariusz filmu fabularnego *Zbliżenia z 2014* (w reżyserii Magdaleny Piekorz);

b) teksty o filmie:

książki-eseje, książki-felietony: *To piekielne kino* (Warszawa 2006); *Moje projekcje. Łęki i niepokoje widza kinowego* (Warszawa 2009).

Chodzi o wskazanie dwóch perspektyw myślenia o piśmiennictwie filmowym Wojciecha Kuczoka: zewnętrznliterackiej albo wewnętrznliterackiej. Pierwsza odsyła do myślenia o tekstach na dany temat, kierowanych do konkretnych osób, a więc istotna jest sama zawartość przekazu: temat, styl, a także miejsce druku i zakładany odbiorca. Druga perspektywa sugeruje, że ważna jest konstrukcja „ja” wpisanego w tekst (a więc portret nadawcy utkany z jego własnych słów) oraz odbiorcy wirtualnego.

Pierwsza perspektywa wskazuje, że do tej grupy można zaliczyć teksty, które zostały napisane przez tego autora w bardzo krótkim czasie:

a) powieść *Gnój*, którą następnie sam Kuczok zaadaptował dla potrzeb filmu, pisząc scenariusz do filmu *Pręgi* w reżyserii Magdaleny Piekorz;

b) scenariusz filmu *Senność* tej samej reżyserki, który dopiero wtórnie został przekształcony na powieść pod tym samym tytułem;

c) scenariusz filmu *Zbliżenia z 2014*, jw.;

d) *Skarbek*, reż. Tomasz Jurkiewicz (film w produkcji, 2021).

Do grupy drugiej można zaliczyć publikacje książkowe, które Kuczok poświęcił twórczości filmowej. Chodzi o teksty np. o krytyce (warto podkreślić, że sam pisarz, niejako przekornie, nie uważa się za krytyka), eseje z elementami analizy, interpretacji, oceny, polemiki.

Opublikowane zostały w książkach: *To piekielne kino* (Warszawa 2006); *Moje projekcje. Lęki i niepokoje widza kinowego* (Warszawa 2009)³.

Analiza strategii narracyjnych i poetyki tekstów Wojciecha Kuczoka oznacza konieczność bliższego się im przyjrzenia. Najlepiej zacząć od wypowiedzi na temat scenariuszy i krytyki w ogóle, a dopiero potem przejść do tekstów krytycznych autora *Senności* (analizy, interpretacje, wartościowanie obejrzanych filmów). Kuczok tak pisał o pracy nad scenariuszem filmowym w książce *To piekielne kino*:

a) Wojciech Kuczok o pracy-pisaniu scenariuszy:

Sceny filmu wymyślam wszędzie, notuję, gdzie popadnie – a potem i tak przepisuję z tego piąte przez dziesiąte.

Boże, jak ja wolno piszę. Tak nie wolno.

[...]

Z samotności pisze się najwięcej, ale z miłości najlepiej, zawsze tak było. Dziś w nocy jadę sam za granicę języka, tam gdzie język mój własny będzie bezużyteczny poza tym pisaniem, będę więc pisał, żeby go w głębi nie zapomnieć. [...]

Znowu kryzys. Pan Krzysztof mówi, że pisarze mają łatwiej, bo książki się po prostu pisze, a scenariusz wyłącznie poprawia.

Jeśli coś piszę, to kompletnie bez wiary, bez przekonania. Na etapie pomysłów się układa bardzo dobrze, ale potem tracę zapal. [...]⁴.

³ Pozostałe teksty tego autora to: *Opowieści samowite* (poezje), 1996; *Opowieści słychane* (proza), 1999; *Szkieleciarki* (proza), 2002; *Gnój* (proza), 2003; *Widmokrąg* (proza), 2004; *Opowieści przebrane* (proza), 2005; *Spiski. Przygody tatrzańskie* (powieść), 2010; *Poza światłem* (zbiór szkiców podróżniczych), 2012; *Obscenariusz* (zbiór opowiadań), 2013; *Proszę mnie nie budzić* (tomik snów), 2016; *Czarna* (powieść), 2017; *Rozmемуary* (dziennik), 2019. Zob. też P. Kozioł, *Wojciech Kuczok*, <https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-kuczok> (grudzień 2008; aktualizacja: AP, luty 2019). Warto też zestawić pisarstwo krytyczne Kuczoka z piśmiennictwem filmowym innych artystów. Zob. m.in.: *Europejskie manifesty kina. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2002; *Hitchcock-Truffaut we współpracy z Helen Scott*, przeł. T. Lubelski, Izabelin 2005; A. Warhol, *Filozofia Warhola od A do B i z powrotem*, przeł. J. Raczyńska, Warszawa 2005; S. Dali, L. Pauwels, *Namiętności według Dalego*, przeł. M. Cholewa, Z. Korus, Katowice 2008; L. Buñuel, *Moje ostatnie tchnienie*, przeł. M. Braunstein, Izabelin 2006 itp.

⁴ W. Kuczok, *To piekielne kino*, Warszawa 2006, s. 147.

Kuczok wieńczy swoje rozważania stwierdzeniem, że *Pręgi* były przygodą jego życia: „Nareszcie jakaś pewność. Cokolwiek się teraz stanie, nareszcie pewność: że on nasz. Że nikt niczego tu nie robi wbrew sobie”⁵.

Analiza tego fragmentu, na poziomie treści i stylu, umożliwia wskazanie następujących elementów, typowych dla wypowiedzi autotematycznych i artystycznych:

- wypowiedzanie się o samej czynności pisania i trudzie, jaki się z nią wiąże;
- warstwa brzmieniowa, np. asocjacje dźwiękowe: „wolno, nie wolno” itp.;
- metaforyka: „dziś w nocy jadę sam za granicę języka”;
- składnia, np. gra słów: „Boże, jak ja wolno piszę. Tak nie wolno”.
- forma zapisu a prozodia, rytm: nieciągly, jakby wierszowy, budzi skojarzenie z prozą poetycką.

Wojciech Kuczok pisał także o krytyce filmowej w ogóle. Oto odpowiedni fragment z *Moich projekcji*.

b) Wojciech Kuczok o krytyce filmowej:

Kim jest krytyk filmowy, czy kino krytyki w ogóle potrzebuje? Proszę nie utożsamiać z krytyką dziennikarstwa kulturalnego, uprawianego najczęściej w biegu przez zawodowych spryciarzy. Krytyk filmowy w moim pojęciu jest człowiekiem pióra, który z filmem próbuje dialo-gować, stara się werbalizować te intuicje, które reżyser filmowy obrazami zasugerował. Krytyk to ktoś, kto uwalnia filmowca od obowiązku mówienia na głos, to ktoś, kto człowiekowi obrazu wyjmuję słowa z ust; ktoś wreszcie, na kogo opinię twórca czeka z przejęciem, by dowiedzieć się, jaki film tak naprawdę nakręcił. Krytyk może spełniać się w swoim zawodzie tylko pod tym warunkiem, że nie rekompensuje sobie niemożności bycia twórcą, nie może nim również kierować bogobojny i uniżony stosunek do artystów – musi być krytykiem z powołania, ba, winien być krytycznym wizjonerem, conceptualistą, rozkoszującym się mocą swego pióra, które zdolne jest wydać się w rozmowę istotną nawet z najtańszą wydmuszkę filmową. Krytyk idealny, jakim go widzę, nie boi się pisać *con amore* o filmach, które rzesze innych krytyków i chlastaczy potępiają; nie pisze też po to,

⁵ Ibidem, s. 157.

by dołączyć do chóru chwalców, lecz – kiedy dostaje na warsztat dzieło na pozór nieskazitelne – szuka w nim rys; krytyk powinien być w tekście przezorny. Twórcą zalęknionym i introwertycznym winien rozwiązać język; autorów zadufanych i aroganckich winien obnażyć w ich kabotyństwie i dialektycznie zapędzać w kozi róg. Prawdziwy krytyk kocha swój zawód i każdego dnia dziękuje Bogu, że nie kazał mu być artystą. Krytyk nie przeżywa kryzysów twórczych, to artyści przeżywają je za niego (chyba, że krytyk zaczyna mamrotać coś o kryzysie całej kinematografii – znak to widmowy, że sam znalazł się w momencie krytycznym). [...] Kino, poza tym, że bywa sztuką, zawsze jest widowiskiem [...]. Krytyk musi więc na co dzień zdawać sobie sprawę, że błąka się po targowisku próżności i egocentryków, jakim jest świat kina, co więcej, nikt go tam nie zapraszał. Musi więc umieć kochać kino cierpliwie, bezinteresownie i pamiętać, że prawdziwa krytyka cnót się nie boi⁶.

Analiza tego fragmentu, na poziomie treści i stylu, umożliwia wskazanie następujących elementów, typowych dla wypowiedzi autotematycznych i artystycznych:

– pisanie o krytyce i krytyku jako działalności ważnej dla rozwoju sztuki kinematograficznej;

– leksyka (neologizmy, wyrazy obcego pochodzenia obok potocznych sformułowań, zabieg mieszania stylów): dialo-gować, *con amore*, chlastacze;

– semantyka (tropy semantyczne), np. metaforyka: świat artystów jako targowisko próżności (erudycja – odwołanie się do powieści *Targowisko próżności*);

– składnia: powtórzenia, np. słów: krytyka/krytykować – położenie nacisku na konkretną profesję, rezygnacja z poszukiwań sformułowań synonimicznych; czy stosowanie konstrukcji zdaniowych z tzw. podwójnym zaprzeczeniem, typu: „Trudno nie być niepewnym co do...” (zob. wypowiedź w *Wiarołomnych*).

Na koniec godne uwagi są wypowiedzi autotematyczne o filmach: *Pręgi* i *Senność* samego Kuczoka⁷.

⁶ W. Kuczok, *Moje projekcje. Lęki i pragnienia widza kinowego*, Warszawa 2009, s. 7–9.

⁷ O *Pręgach* pisarz wypowiedział się w książce *To piekielne kino* (rozdział: *Pręgi*, s. 139–143 i *Wyimki z dziennika zwątpień*, s. 145–157). O *Senności* we

c) Wojciech Kuczok o *Pregach*

W bitym dziecku ból mości się szczególnie łatwo.

Ból ma swoją gęstość na podobieństwo pejsza, już po pierwszym uderzeniu rozlewa się ciężarem po całym ciele. Pierwsze uderzenie wyróżnia się nagłością, jest najgorsze do przyjęcia, bo najdłużej oczekiwane, [...]. W zasadzie to pierwsze uderzenie wystarczy do osiągnięcia tak zwanego efektu wychowawczego, ale pierwsze uderzenie okazuje się jedynie wstępną iniekcją, po nim następuje kolejne, wzmacniające, utrwalające wszędobylstwo bólu. [...]

W bitym dziecku ból rozmnaża się szczególnie łatwo⁸.

Analiza tego fragmentu, na poziomie treści i stylu, umożliwia wskazanie następujących elementów typowych dla wypowiedzi sprawozdawczych i artystycznych. Literacki styl potwierdza choćby użycie przez Kuczoka aż trzy razy zdania rozpoczynającego się od: „W bitym dziecku ból...”. Znaczący jest też graficzne ukształtowanie wypowiedzi, np. rozstrzelenie wyrazów (wyróżnik) w zwrocie „efekt wychowawczy”. Wszystkie teksty pisane są językiem erudycyjnym i jednocześnie lapidarnym. Wypowiedzi nie wieńczy żadna puenta, ani nie rozpoczynają typowa dla artykułów krytycznych formuła inicjalna. Mamy przed sobą fragmenty, szkice jakby z brulionu, nieskończone, a więc „niedopracowane” teksty. Kuczok wyraźnie umieszcza siebie pośród widzów. Łączy projekt literacki swojego filmu z podobną tematycznie *Męską sprawą* Sławomira Fabickiego. Każdorazowo są to więc wypowiedzi erudyty, kogoś, kto jest widzem, odbiorcą chcącym zaprotestować, powiedzieć na głos, co myśli o kinie, które go ukształtowało, wpłynęło na jego pracę. Tekst jest fragmentem, wyimkiem z dziennika, jest jednocześnie wypowiedzią literacką, sprawozdaniem z obejrzanego filmu, jak i prozą poetycką.

Kolejnym ważnym tematem jest pisarstwo Kuczoka o filmach innych twórców. Teksty tego pisarza na temat twórczości: Krzysztofa Zanussiego (*Spirala*), Sławomira Fabickiego (*Męska sprawa*) i reżyserów

wstępie do wydania książkowego scenariusza tego filmu. Pierwodruk, „Kino” 2004, nr 10, s. 52–54.

⁸ W. Kuczok, *To piekielne kino*, s. 141–144.

zagranicznych: Liv Ullmann/Ingmara Bergmana (*Wiarołomni*), Petera Greenawaya (*The Pillow Book*).

Wojciech Kuczok o filmie *The Pillow Book* i *Wiarołomni*:

Nieubłagana motoryka aktu płciowego zwykle sprawia, że wszelkie próby subiektywnego naśladownictwa na planie filmowym stają się wulgarne. Nie w *The Pillow Book*. Jerome i Nagiko uprawiają miłość podług wyrafinowanych starożytnych przepisów, co sprawia wcale smaczne wrażenie finezyjnych układów choreograficznych. Nigdy dotąd Peter Greenaway nie próbował uwznioślić fizjologii w tak wyraźny sposób. Ale też ten dziennik kurtyzany sprzed lat tysiąca to biblia erotyzmu, nie seksualizmu. [...]

Inna rzecz, że Jerome jest cokolwiek *morbidetto*. Trudno nie być niepewnym co do jego tożsamości płciowej, zwłaszcza że stanowi stronę bierną w homoseksualnym związku z wydawcą [...].⁹

[...] przy całym szacunku dla jej [Liv Ullmann – I.G.] reżyserskiego warsztatu nie potrafię myśleć o *Wiarołomnych* inaczej niż jako o dziele Bergmana. Nie dlatego, że Ullmann zrobiła ten film „przezroczystą” ręką, by umożliwić tekstowi stylistyczną dominację – ostatecznie omawiany film jest w lwiej części jedynie symultanicznie wizualizowanym monologiem – nie, Ullman zrobiła *Wiarołomnych* ręką bergmanowską¹⁰.

Analiza tych fragmentów wypowiedzi Kuczoka, na poziomie treści i stylu, umożliwiała wskazanie następujących elementów typowych dla wypowiedzi krytycznej i artystycznych. Kuczok używa wielu pojęć naukowych: „desygnat”, „znak”, „multimedialność”, „hermeneutyka”, „eklektyzm muzyczny”, „emancypacja”, „manieryzm”, „hiperbola”, „redundancja”, „asterysk malarski”, „panfizjologizm”. Niewiele w tym tekście ocen, ale są analizy służące ukazaniu autorskiego „ja”. Kuczok unika narzekania na słabość filmów czy jawnej krytyki. Robi to świadomie po pierwsze po to, żeby powiedzieć, że nie ma już dziś niczego nowego, wszystko zostało powiedziane i napisane. Po drugie, żeby opowiedzieć o sobie poprzez filmy. Krytyk to ktoś, kogo działalność to obszar mediacji znaczeń pomiędzy twórcą, jego pracą, kontekstem i odbiorcą.

⁹ W. Kuczok, *Pisz po mnie*, [w:] idem, *To piekielne kino*, s. 97–100.

¹⁰ Ibidem, s. 107.

Nie ma autorytetów, myśli samodzielnie. Potrafi powiedzieć o dziele coś, czego sam autor nie przewidział. Może go zaskoczyć, zirytować, zasmucić.

Misja, profesja czy pasja?

Krytyka jako praca twórcza może być utożsamiana z misją, profesją lub pasją. Każdorazowo ważny jest obszar tzw. mediacji między różnymi instancjami nadawczo-odbiorczymi. Wojciech Kuczok realizuje przynajmniej dwie strategie: autoterapeuty (teksty o filmie) i pisarza-scenarzysty (teksty dla filmu). Poetyka jego pisarstwa zasadza się na trzech fundamentalnych kategoriach ideowo-estetycznych:

- a) recydingu (poetyka recydingu);
- b) erudycji (strategia erudyty);
- c) fragmentu (poetyka fragmentu).

Możemy więc powiedzieć, że twórczość Kuczoka jest – jak na postmodernizm przystało – niepełna i efemeryczna. Przybiera formę luźnego eseju, felietonu, zapisków. Są to też intelektualno-sentymentalne rozmowy z samym sobą, w których „ja” autorskie jasno określa zarówno wpływ kina na siebie: „piekielny”, jak i własną reakcję na obraz kinematograficzny, pisząc, że chodzi o jego („moje”) projekcje i lęki, które są rzutowane na neutralny przekaz, niejednokrotnie zmieniając zawarte w filmie znaczenie.

Wszystkie wypowiedzi zawarte w książce Kuczoka *Moje projekcje* pochodzą z lat 2002–2008, i mają zdecydowanie mniej wspólnego z piśmiennictwem filmowym niż zapisy w książce *To piekielne kino*. Są raczej pamiętnikiem czy intymnym dziennikiem artysty. To rodzaj ucieczki w twórczość innego rodzaju, w czasie kryzysu artystycznego. W tym kontekście pisanie o filmie, niestroniące od zakamuflowanych ocen, okazuje się pasją. Niejednokrotnie jest po prostu wyrazem cierpienia, które powoduje brak natchnienia, jak i jego nadmiar. Prowadzi do pracy – jako działań artystycznych czy naukowych o wyraźnie autoterapeutycznym znaczeniu.

Pisanie tożsame z pracą-pasją jest wielokrotnie samolubne, bo nie prowadzi do podobnych doznań u odbiorcy. Pozwala poznać lepiej reżysera. Kuczok powołuje się też na słowa Henryka Kluby:

„Artysta ma prawo wyprzedzać publiczność, bo otwierając zamknięte enklawy, umożliwiła zhumanizowanie tego, co wydaje się przerażające. Nawet jeśli tworzy pamflet, sytuujący się na granicy dobrych obyczajów czy przyzwoitości”¹¹. Nie tylko tworzący, ale i pracujący Artysta jest więc pionierem, kimś kto przeciera szlaki, wyznacza nowe drogi. Istotność pracy-krytyki zasadza się na tym, żeby nowatorskie elementy wypowiedzi artystycznej w filmie wskazać, opisać i ocenić. Pisanie, będące pracą-profesją, to też często konieczność wykonania czegoś bez natchnienia, ale też bez przerażenia wywołanego jego brakiem. Sprowadza się zasadniczo do dobrego warsztatu pisarskiego, realizacji powierzonego zadania bez emocjonalnego zaangażowania, służy więc poznawaniu, informowaniu. Praca jako misja i filmowe piśmiennictwo, to konieczność połączenia czynności użytecznej z natchnieniem. To zadanie do spełnienia. Pozwala na syntezy, stawianie diagnoz, a więc wytyczanie nowych dróg, odrywanie się od zastanego aparatu pojęciowego i systemów wartościowania.

(niepublikowany fragment większej całości o krytyce sztuki)

Bibliografia

Publikacje

Kuczok W., *Moje projekcje. Lęki i pragnienia widza kinowego*, Warszawa 2009.

Kuczok W., *To piekielne kino*, Warszawa 2006.

Kuczok W., *Wyimki z dziennika zwątpień*, „Kino” 2004, nr 10.

Źródła internetowe

Wojciech Kuczok, „Film Polski – internetowa baza filmu polskiego”, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1143076> [dostęp: 03.12.2021].

Wojciech Kuczok, „Film Polski – internetowa baza filmu polskiego”, <https://filmpolski.pl/rec/index.php/rec/44424> [dostęp: 03.12.2021].

¹¹ Cyt. za: W. Kuczok, *Moje projekcje*, s. 149.

Kozioł P., *Wojciech Kuczok*, „Culture.pl”, <https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-kuczok> (grudzień 2008; aktualizacja: AP, luty 2019) [dostęp: 03.12.2021].

Opracowania

Arendt H., *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Warszawa 2000.

Baudelaire C., *O sztuce. Szkice krytyczne*, oprac. J. Guze, Wrocław 1961.

Bauman Z., *Praca*, [w:] idem, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.

Jankun-Dopartowa M., *Piosenka o końcu krytyki*, „Kino” 1999, nr 3, s. 17–20.

Mętrak K., *Plamy na ekranie. Krytyk filmowy: jaki ma być?*, „Film” 1971, nr 15, s. 6–7.

Piotrowska A., *Aura doniosłości. Krytycy filmowi w służbie prestiżu*, „Ekrany” 2018, nr 3–4, s. 20–24.

Werner M., *Kilka uwag o krytyce (filmowej)*, „Kino” 1999, nr 1, s. 16–19.

A writer-screenwriter-film critic The case of Wojciech Kuczok


Abstract

This paper is dedicated to the analysis of film-related writing activities by Wojciech Kuczok, including *To piekielne kino* (Warszawa 2006); *Moje projekcje. Lęki i niepokoje widza kinowego* (Warszawa 2009). Critical practices – often identified as „game” or „strategy” – may lead to an order and balance. Most of all, however, it refers to judgement, resulting as a sort of rebellion against stiff structures and patterns. This raises a question: Can this kind of work include professions like a film critic, even if the critic is also a film industry creator? One of many possible answers can be found by seeking throughout Wojciech Kuczok’s film-related writings. The author of *Senność* blends two sets of competences in his artistic approach: one of an artist, and one of an interpreter-critic. Methodology: analysis and interpretation of the selected source texts.

Keywords: film criticism, work as the creative process, Wojciech Kuczok.

Katarzyna Kurowska

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki

 <https://orcid.org/0000-0002-2224-6074>

CZY KRYTYKA GIER PLANSZOWYCH JEST MOŻLIWA (I POTRZEBNA)?

Wstęp

Toczą się dyskusje wokół przemian zachodzących w krytyce literackiej i filmowej. W ostatnim czasie refleksje objęły także stosunkowo nowe zjawisko krytyki seriali, która, choć korzysta z narzędzi krytyki filmowej, wypracowała własny charakter i rządzi się swoimi prawami, co naturalnie wynika ze specyfiki medium. Krytyka zajmuje się również teatrem, muzyką poważną i popularną, sztuką i designem oraz komiksem i grami wideo. Obejmuje zatem dziedziny kultury zarówno te sięgające starożytności, jak i te powstałe w XX wieku. Dlatego główne pytanie, jakie stawiam w niniejszym artykule, brzmi: czy obiektem krytyki mogą być gry planszowe?

W swoich wieloletnich badaniach nad tymi tekstami kultury zaobserwowałam, że gry planszowe są przedmiotem zainteresowań matematyków (analizujących i tworzących matematyczne mechanizmy, na których opierają się zasady rozgrywki¹), ekonomistów (*Monopoly* stanowi dla nich często ważny punkt odniesienia²), historyków (traktujący gry

¹ Zob. M. Gardner, *MATHEMATICAL GAMES. The fantastic combinations of John Conway's new solitaire game „life”*, [http://www.autzones.com/din6000/textes/semaine04/Gardner%20\(1970\)-Games.pdf](http://www.autzones.com/din6000/textes/semaine04/Gardner%20(1970)-Games.pdf) [dostęp: 1.10.2018].

² Zob. S. B. Shanklin, C. R. Ehlen, *Using The Monopoly board game as an efficient tool in introductory financial accounting instruction*, „Journal of Business Case Studies” 2007, t. 3, nr 3.

jako artefakty z dawnej epoki) oraz socjologów i pedagogów (gry jako materiał edukacyjny i socjalizujący³). Brakuje w tym gronie kulturoznawców, w tym groźnawców, których zainteresowania zostały zdominowane przez znacznie późniejsze od planszówek gry komputerowe. Zaowocowało to tym, że powstałe w XX wieku gry elektroniczne przez ostatnie kilkadziesiąt lat zdążyły wypracować już pewne narzędzia badawcze i model krytyki gier wideo. Dla porównania gry planszowe – twór istniejący od starożytności – nadal nie mają własnej metodologii⁴, która wciąż jest eklektycznym zbiorem wybranych teorii i narzędzi filmoznawców, literaturoznawców, filozofów obrazu i wspomnianych badaczy gier wideo.

Powyższy zarys pokazujący, jaką pozycję mają gry planszowe w naukach humanistycznych, ma też częściowo naświetlić problem (nie) obecności ich krytyki. Należałoby zatem postawić pytanie: „czy mają one krytyczny potencjał?”. Krytyczny potencjał rozumiem tutaj dwójako: „czy planszówki generują treść interesującą dla krytyka?” oraz „czy krytyka gier ma potencjalne grono odbiorców?”. Kolejne pytanie, nad którym warto się zastanowić, to: „jak taka krytyka wygląda – jeśli założymy, że jest obecna – lub powinna wyglądać?”. Odpowiadając na nie, przyjrę się istniejącym tekstom dotyczącym tych gier planszowych, które wyraźnie wykraczają poza pełnienie funkcji czysto rozrywkowej i są osadzone w określonym kontekście (np. historycznym lub popkulturowym). Najszerszą grupę stanowią tu teksty recenzenckie blogerów i vlogerów. Zostaną one zestawione z recenzjami, które ukazały się w czasopiśmie, zarówno tych całkowicie poświęconych planszówkom („Świat Gier Planszowych”, „Kurier Planszowy”, „Rebel Times”), jak i tych podejmujących szerszą tematykę (np. „Pamięć.pl”, w którym recenzje pojawiały się w nieregularnym dziale „Edukacja historyczna

³ Zob. R. Korolczuk, M. Zambrowska, *Pozwólmy dzieciom grać: o wykorzystaniu gier planszowych w edukacji matematycznej*, Instytut Badań Edukacyjnych, Warszawa 2014.

⁴ Artykuł napisałam przed ukazaniem się książki Paula Bootha, *Board Games as Media*, która stanowi pierwszą monografię z kompleksowym ujęciem metod badań gier planszowych przy wykorzystaniu odpowiednich teorii z wymienionych dyscyplin. Zob. P. Booth, *Board Games as Media*, London 2021.

na planszy”). Zwrócę tu szczególną uwagę na konstrukcję tych tekstów i powtarzające się elementy wypowiedzi, by ocenić, czy znajomość kontekstu, w jakim jest osadzona oceniana gra planszowa, jest ważna dla recenzenta? Na końcu, formułując nie tylko wnioski, ale i postulaty, wskażę przykłady tekstów (m.in. Paula Bootha), które mogłyby służyć za pewien wzór dla rozwoju krytyki gier planszowych, o ile uznamy, że jest ona jeszcze możliwa i potrzebna, mając na względzie zachodzące właśnie przemiany czy nawet próby „uśmiercania” krytyki w ogóle.

Krytyczny potencjał planszówek

Definicji krytyki jest wiele i z pewnością podane w niniejszym tomie sposoby rozumienia tego pojęcia są różne, ale mają też sporo punktów stycznych. Tu najbliższe jest mi pojęcie oparte na filozofii Kartezjusza⁵, w której podstawowym narzędziem rozumu jest wątplenie, a ono samo jest aktem myśli. A więc krytyka jest przejawem myślenia o poddawanych krytyce dziele, zaprzeczeniem biernego przyjęcia tekstu takiego, jaki jest. Natomiast postawa krytyczna przejawia się podawaniem w wątpliwość wiedzy już poznanej, a co za tym idzie – rozpoznawaniem tego, co jest złudzeniem, a co ma prezentować jakąś prawdę. Innymi słowy, krytyk musi wejść pod powierzchnię tekstu (nie tylko literackiego), aby rozpoznać strategię autora, sposoby manipulowania odbiorcą, odkodować przekaz dzieła i ten odnieść do rzeczywistości, w jakiej powstał tekst bądź obecnej, w wypadku woli nowego, współczesnego odczytania. Dopiero później formułuje się sąd, czyli dokonuje się oceny – co już jest bliższe współczesnemu rozumieniu krytyki. *Słownik Języka Polskiego PWN* wyróżnia z kolei pięć definicji krytyki:

1. „surowa lub negatywna ocena kogoś lub czegoś”
2. „analiza i ocena książki, filmu lub czyichś dokonań”
3. „tekst lub wypowiedź zawierające taką ocenę”

⁵ Kartezjusz, *Rozprawa o metodzie*, tłum. T. Boy-Żeleński, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/rozprawa-o-metodzie> [dostęp: 9.05.2021]. Filozof poświęca temu tematowi rozważania głównie w części trzeciej i szóstej.

4. „dział piśmiennictwa obejmujący oceny utworów literackich, muzycznych, dzieł sztuki itp.”
5. „grupa ludzi zajmująca się formułowaniem takich ocen”⁶.

Z powyższych propozycji, druga wydaje się najbliższa krytyce definiowanej przez Kartezjusza i tej, wobec której postawiłam pytania w niniejszym tekście.

Wyjście od takiego pojęcia krytyki nie ma służyć temu, by poniżej analizowane przejawy współczesnej krytyki gier planszowych podsumować odpowiedzią na pytanie: „czy to jest krytyka?”. Raczej ma pozwolić uwypuklić różnice między modelem zarysowanym w definicji krytyki a tekstami krytycznymi o grach planszowych. Różnice te pokażą, z jakimi problemami zmagają się współczesna krytyka w ogóle (skoro pojawiają się stwierdzenia o jej śmierci), bo one znajdują odzwierciedlenie w formach krytyki poszczególnych rodzajów tekstów kultury. To z kolei pozwoli zaproponować wzorcowy model potencjalnej krytyki gier planszowych. Wcześniej jednak należy wyjść od pytań postawionych we wprowadzeniu, począwszy od: „jaki krytyczny potencjał mają gry planszowe?”. Można przypuszczać, że skoro nie doczekały się, w przeciwieństwie do innych rodzajów tekstów kultury, profesjonalnej krytyki – tego potencjału nie mają.

Czy gry planszowe są nośnikiem komunikatu, który można osadzić w kontekstach? Niewątpliwie tradycyjne gry planszowe miały mniejszy potencjał krytyczny niż nowoczesne tytuły, także nie we wszystkich obecnie powstających grach da się łatwo dostrzec temat, który można poddać krytyce, dotyczy to na przykład bardzo prostych gier matematycznych, choć i w takich przypadkach można analizować ich walory edukacyjne. Nie można tu jednak zapomnieć o tytułach opartych na dość ogranej i klasycznej mechanice *Monopoly*, które generują interesujące treści dla krytyka, m.in. gra *Stavíme Stalinův pomník*. Nie sposób o niej mówić bez odwołania do czasów, w których powstała i epoki przez nią przywoływanej, co pokazują w swoim artykule Justin l'Anson-Sparks i Maruška Svasek⁷. Z kolei polską edycję gry *Budujemy*

⁶ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/krytyka.html> [dostęp: 25.09.2018].

⁷ Zob. J. l'Anson-Sparks, M. Svasek, „*Post-communist personality cults*”. *The limits of humour and play*, „Etnofoor” 1999, t. 12, nr 2: *Personality Cults*.

pomnik Stalina można analizować ograniczając się do uwzględnienia jedynie kontekstu historycznego, jednak świadomość, że planszówka bazuje na czeskosłowackim oryginale, poszerza zakres analizy o aspekty kulturowe czy przekładoznawcze⁸.

W tym miejscu warto pochylić się nad potencjałem nowoczesnych gier planszowych. Większość z nich jest osadzona w kontekstach, które stanowią inspirujący materiał dla wnikliwych esejów krytycznych. Do takich należą gry historyczne – zarówno te odwołujące się do konkretnych wydarzeń, jak i luźno osadzone w jakiejś epoce (spora część planszówek osadzona jest w renesansie) – wobec których można zadać pytania nie tylko o funkcje edukacyjne, ale przede wszystkim o ideologię kryjącą się w ich narracji czy obraz historii, jaki reprezentują, oraz próbować wyjaśnić i ocenić ten wybór. Podobne pytania generują gry fantastyczne, adaptacje literatury lub filmów czy tytuły stanowiące część większego uniwersum – można je zestawić z pierwowzorem, czy nawet z jego źródłami inspiracji, na przykład z mitologiami, lub z innymi elementami uniwersum czy grammi podejmującymi tę samą tematykę. Ponadto można wyjść nie tyle od gry, co od problematyki, której ujęcie w grach wyda się interesujące. I wreszcie sama konstrukcja planszówek, nie tylko nowoczesnych, ma potencjał uruchamiania krytyki natury filozoficznej⁹.

Powyższe możliwości pozwalają częściowo twierdząc odpowiedzieć na tytułowe pytanie, jednak by istnienie i rozwijanie krytyki było w pełni uzasadnione, potrzebuje ona także grona odbiorców. Rosnące zainteresowanie grammi analogowymi, które coraz częściej można znaleźć w kawiarniach i pubach zrzeszających miłośników gier, licznie powstające blogi i vlogi o grach planszowych oraz czasopisma na ich temat – wszystko to może sugerować, że grono zainteresowanych istnieje. Do sceptycznej oceny sytuacji skłaniają losy czasopism

⁸ Zob. K. Kurowska, *Jedna hra, různé příběhy? Zamyšlení nad kulturním překladem hry Stavíme Stalinův pomník*, „Česky Lid” 2021, nr 3.

⁹ Jeden z artykułów poświęciłam analizie *gameplay* w perspektywie teorii posthumanistycznych. Zob. K. Kurowska, *Gameplay jako metafora prawdziwie humanistycznej relacji człowieka z naturą*, [w:] *Człowiek a natura. Historia, prawo, przemysł*, red. K. Łukomiak, Łódź 2019.

o planszówkach. W połowie pierwszej dekady XXI wieku na polskim rynku pojawiły się takie czasopisma jak „Gry Planszowe”¹⁰, „Świat Gier Planszowych”¹¹ i „Rebel Times”, które funkcjonowało z nich najdłużej, bo do 2019 roku¹², dzięki sprawnie działającemu sklepowi internetowemu z grami. W 2017 roku wyszły trzy numery „Kuriera Planszowego”, które dawały nadzieję na powstanie nowego, ciekawego wydawnictwa poświęconego planszóikom, jednak twórcom zabrakło energii (bo finanse ponownie mogłyby zostać zebrane metodą *crowdfundingu*) na kontynuację, a w pożegnaniu wyrazili nadzieję na to, że może znajdzie się jakiś profesjonalny wydawca, który przejmie tytuł¹³. Taki się jednak nie pojawił.

Daleka jestem od stwierdzenia, że niepowodzenie czasopism wynika z braku czytelników, jest raczej następstwem ogólnej tendencji do rezygnacji z czytania prasy na rzecz lektury materiałów udostępnianych w Internecie – stąd popularność blogów i kanałów na YouTube, także dotyczących planszówek. Niezliczona liczba stron internetowych poświęconych grom analogowym potwierdza, że ludzie nie tylko lubią grać, ale też czytać lub oglądać recenzje, zapowiedzi czy wyjaśnienia zasad. Mimo to należy zadać kluczowe tu pytanie: czy ta grupa odbiorców jest zainteresowana krytyką gier w rozumieniu przeze mnie wyżej nakreślonym, a więc profesjonalnymi recenzjami i esejami krytycznymi? Odpowiedź na to pytanie utrudnia inne jeszcze zjawisko, które zachodzi we współczesnej kulturze w praktykach „krytycznych” nawet wobec takich tekstów kultury, jak film czy literatura, które zdążyły wypracować profesjonalny aparat krytyczny. Nowe praktyki krytyczne oznaczają, że krytyka przeniosła się w ogromnym stopniu do blogo- i vlogosfery oraz na serwisy z punktowym ocenianiem tytułów, zwykle w skali dziesięciostopniowej, a krytykami stali

¹⁰ W 2006 roku wyszedł pierwszy numer. Brak informacji o kolejnych numerach. <https://www.gamesfanatic.pl/2006/11/14/magazyn-gry-planszowe/> [dostęp: 24.09.2018].

¹¹ W latach 2007–2013 wydano 29 numerów. Zob. <http://www.swiatgierplanszowych.pl/strona-glowna/esgp.html> [dostęp: 24.09.2018].

¹² <https://www.rebel.pl/rebel-times/147-grudzien-2019.html> [dostęp: 1.01.2022].

¹³ <https://wspieram.to/kurierplanszowy> [dostęp: 1.01.2022].

się amatorzy. Gdy uwzględni się to zjawisko, można dojść do wniosku, że jest już za późno, by gry planszowe doczekały się rozwinięcia własnego i oryginalnego krytycznego środowiska, nawet jeśli to dopiero nowoczesne tytuły kryją w sobie potencjał krytyczny. Tym bardziej że w przeciwieństwie do wszystkich innych tekstów kultury nie cieszą się zainteresowaniem w środowisku akademickim, zarówno w Polsce, jak i na świecie.

Krytyka gier planszowych w Polsce – przejawy i analiza tekstów krytycznych (?)

Mimo wszystko warto przyrzeć się materiałom powstającym wokół planszówek, aby określić, jaki rodzaj krytyki został dotąd wypracowany i cieszy się zainteresowaniem zarówno autorów tych materiałów, jak i odbiorców. Materiały tekstowe i audiowizualne o grach publikowane są na blogach, kanałach na YouTubie, serwisach kulturalnych i historycznych oraz w czasopismach – są to zarówno wcześniej wspomniane tytuły wyspecjalizowane w grach planszowych, jak i czasopisma o tematyce społeczno-polityczno-historycznej, które mają nieregularne rubryki poświęcone grom, np. „Pamięć.pl”. Jeśli uzna się, że wszystkie materiały dotyczące gier planszowych są przejawami krytyki, wówczas do nich należą: zapowiedzi, (video)recenzje, wyjaśnienie zasad i „unboxingi”. Tu można zauważyć, że z przejawami krytyki innych tekstów kultury wspólne są zapowiedzi, recenzje oraz streszczenia lub opisy stanowiące odpowiednik wyjaśniania zasad. Natomiast „unboxing” nie ma odpowiednika¹⁴, ponieważ w grach planszowych w przeciwieństwie do innych tekstów kluczowa wydaje się także strona fizyczna, oceniana pod kątem jej użyteczności w rozgrywce¹⁵, której poświęca się także sporą część recenzji.

¹⁴ Na siłę można dopatrzeć się odpowiednika w unboxingach literackich, podczas których dochodzi do oceny materialnej strony książki, jej okładki, jakości stron, wielkości czcionki czy całej sztuki intrologatorskiej.

¹⁵ W rzeczywistości ten wątek jest bardziej złożony, zwłaszcza w świetle cyfryzacji planszówek, projektowania ich na tablety czy też adaptowania na strony z gram online.

Jednak przejawem najbliższym krytyce, w rozumieniu nakreślonym we wstępie artykułu, stanowią recenzje, które warto przeanalizować pod kątem ich konstrukcji oraz zawartości, aby zwrócić uwagę, jakie elementy gier planszowych podawane są ocenie, a także jak ważną rolę odgrywa tutaj kontekst, w jakim osadzona jest gra. Pod uwagę wzięłam recenzje gier o dużym potencjale krytycznym, czyli historyczną *Pan tu nie stał!*¹⁶ oraz adaptację znanego i ważnego w polskiej kulturze popularnej serialu *Zmiennicy*¹⁷. Warto zauważyć, że pierwsza gra może być oceniana nie tylko pod względem rzetelności przywoływania kontekstu historycznego, ale również jako nawiązanie do poprzedniego i pierwszego tytułu podejmującego temat PRL-u i kolejek sklepowych – *Kolejki*¹⁸. Natomiast *Zmiennicy* nie tylko stanowią adaptację serialu, ale też starają się odwzorowywać codzienność PRL-u, która w momencie wydania tej gry była już popularnym tematem planszówek.

Schemat recenzji, jaki wyłania się z większości tekstów pisanych i audiowizualnych dotyczących przywołanych gier, prezentuje się następująco:

1. Wstęp (krótki opis swoich doświadczeń związanych z tematem gry).
2. Rozwinięcie:
 - prezentacja elementów składowych gry oraz ocena wyglądu i jakości;
 - streszczenie zasad (najdłuższa część tekstu).
3. Podsumowanie:
 - porównanie do innych tytułów;
 - ocena skalowalności, interakcji, losowości, regrywalności¹⁹;

¹⁶ R. Knizia, *Pan tu nie stał!*, Egmont, 2012.

¹⁷ M. Mirska, R. Sypek, *Zmiennicy*, oprac. graf. M. Szyszko, Inte-Gra, Telewizja Polska S.A., 2014.

¹⁸ K. Madej, *Kolejka*, Instytut Pamięci Narodowej, 2011.

¹⁹ Skalowalność ocenia, czy rozgrywka daje porównywalną satysfakcję gry przy różnej liczbie graczy (wiele gier traci na atrakcyjności w przypadku rozgrywkach dwuosobowych). Interakcja ocenia poziom relacji między graczami, są gry, w których gracze mogą realizować swoje cele praktycznie bez wchodzenia w reakcje z przeciwnikiem – wynik gry zależy od zebranych punktów. Są też rozgrywki, w której gracze muszą współpracować (gry kooperacyjne).

- uwagi techniczne;
- (intuicyjne) określenie grupy odbiorców;
- warto/nie warto – ocena podawana w skali ustalonej przez daną redakcję.

Zasadniczą treścią recenzji jest opis gry obejmujący streszczenie zasad i szczegółową analizę jej materialności: wyliczenie elementów trójwymiarowych, a także ocena ich jakości i atrakcyjności oraz czytelności strony graficznej. Recenzent nie wychodzi tu zwykle poza charakterystykę omawianego produktu, nie próbuje uzasadnić pewnych rozwiązań projektantów w kontekście tematu gry – w związku z czym ta część recenzji jest niemal identyczna we wszystkich źródłach. Bardziej indywidualny rys wypowiedzi pojawia się w podsumowaniu, gdzie recenzent subiektywnie ocenia grę, często porównując ją do innych podobnych tytułów i sugerując inne rozwiązania dla elementów, które niezbyt mu się spodobały. Całość zamyka popularnymi zwrotami typu „warto”, „polecam”. Ocena skalowalności, interakcji, losowości i regrywalności pojawia się u bardziej doświadczonych graczy i przedstawiona zostaje zarówno w tekście ciągłym, jak i w końcowej tabelce. Wstęp stanowi z kolei próbę wprowadzenia odbiorcy recenzji w charakter gry lub zawiera deklarację recenzenta określającego, czy zna pierwowzór, odpowiedni kontekst historyczny²⁰ lub inne podobne gry²¹.

cyjnie) lub oparte na negatywnej interakcji, czyli pozbawić przeciwnika pewnych zasobów czy nawet życia, wykluczając go z udziału w dalszej rozgrywce. Poziom losowości określa, na ile wynik gry zależy od „szczęścia”, a na ile od decyzji gracza. Ocena regrywalności informuje, czy gra oferuje na tyle zróżnicowane rozgrywki, że gracze będą chcieli ponownie rozegrać tę samą grę.

²⁰ W przypadku gier przywołujących realia PRL-u najczęściej jest to informacja, czy recenzent pamięta te czasy z własnego doświadczenia. Zob. <http://paradoks.net.pl/read/19352>; <http://www.grywalne.com/gry-planszowe/pan-tu-nie-stal/> [dostęp: 1.10.2018].

²¹ Najczęściej *Pan tu nie stał!* jest porównywany z *Kolejką*. Zob. m.in. <https://esensja.pl/gry/recenzje/tekst.html?id=14328>; <https://histmag.org/Pan-tu-nie-stal-recenzja-gry-planszowej-6913>; <http://niedzielnigracze.pl/2013/09/recenzja-pan-tu-nie-stal/>. Zob. też tekst zestawiający obie gry: <https://boardtime.pl/2012/05/arena-gladiatorow-1-kolejka-vs-pan-tu.html> [dostęp: 1.10.2018].

Poszukiwany przeze mnie choćby niewielki zarys kontekstu można znaleźć we wstępie lub zakończeniu recenzji, ponieważ powiązanie go z wyglądem, budową gry oraz strukturą jej reguł – co w przypadku planszówek jest głównym nośnikiem treści – dla nawet doświadczonych graczy nie wydaje się kwestią oczywistą. Gracze wspomną, że gra nawiązuje do serialu czy odwołuje się do PRL, ale nie zastanawiają się, czy i w jaki sposób oraz na jakim poziomie gra poza tematem implikowanym w tytule i w warstwie graficznej wchodzi w relacje z pierwowzorem serialowym czy epoką historyczną. Czy to relacja tylko na poziomie estetycznym, czy mechanika również mocno odwołuje się do wybranych realiów?

Z czternastu dostępnych obecnie²² recenzji *Pan tu nie stał!* tylko jedna zawiera wnikliwy komentarz analizujący, jak gra odzwierciedla realia historyczne²³. Większość zamyka ten wątek w pozytywnej ocenie oddania klimatu PRL-u, głównie za sprawą ilustracji na planszach i żetonach. Mniej niż połowa nawiązuje do *Kolejki*, połowa recenzentów wykazuje się za to znajomością pierwotnego tematu mechaniki gry Reiner Knizia²⁴, która dotyczyła budowy Wielkiego Muru Chińskiego, pozytywnie oceniając decyzję wydawnictwa Egmont o zmianie.

²² Pod uwagę wzięłam: <http://niedzielnigracze.pl/2013/09/recenzja-pan-tu-nie-stal/>; <http://paradoks.net.pl/read/19352>; <http://www.grywalne.com/gry-planszowe/pan-tu-nie-stal/>; <https://boardtime.pl/2012/05/arena-gladiatorow-1-kolejka-vs-pan-tu.html>; <https://esensja.pl/gry/recenzje/tekst.html?>; <https://histmag.org/Pan-tu-nie-stal-recenzja-gry-planszowej-6913>; BoardGamesFactory, <https://www.youtube.com/watch?v=p3TkngriK4U>; BoardGamesTV, <https://www.youtube.com/watch?v=YJ0R5Rgr7FgK>; <https://www.gamesfanatic.pl/2012/05/27/pan-tu-nie-stal-knizia-a-sprawa-polska/>; <http://przystanekplanszowka.pl/2012/10/pirat-w-kolejce-po-drewniana-noge.html>; <http://splanszowani.pl/pan-tu-nie-stal-recenzja/>; <http://boardgamer-girl.blogspot.com/2015/05/pan-tu-nie-sta.html>; <http://wokolplanszy.blogspot.com/2015/09/pan-tu-nie-sta-recenzja.html> [dostęp: 1.10.2018]; K. Madaj, *Pan tu nie stał, czyli przepychanki kolejkowe na Wielkim Murze Chińskim*, „Pamięć.pl” 2012, nr 2, s. 66–67. Zob. też: A. Zawistowski, *Okiem historyka*, „Pamięć.pl” 2012, nr 2, s. 67.

²³ K. Madaj, *op. cit.*

²⁴ R. Knizia, *Great Wall of China*, Fantasy Flight Games, 2006.

Zmiennicy, z racji mniejszej popularności gry, doczekali się około dziesięciu recenzji²⁵. Zaskakującą obserwacją jest tutaj dominujący brak kompetencji recenzentów do oceny adaptacji – większość z nich przyznaje, że nie oglądała serialu. Co ciekawe, mimo to oceniają związek z gry z pierwowzorem, co wygląda podobnie jak w tekstach o *Pan tu nie stał!*, czyli ograniczają się do ogólnych sformułowań o dobrze oddanym „klimacie” serialu lub epoki PRL-u w grze. Ponadto brak znajomości serialu nie przeszkodził recenzentom, by w podsumowaniu z przekonaniem polecić grę jego miłośnikom. W recenzowaniu (zwłaszcza profesjonalnym) innego typu adaptacji, np. ekranizacji książki, niezajomość pierwowzoru nie jest dobrze widziana, a tym bardziej niedopuszczalna w takiej sytuacji wydaje się próba oceny procesu adaptacyjnego. Sporadycznie innym kontekstem, do którego odwoływali się recenzenci *Zmienników*, były inne gry, jak: *Na sygnale* (podobne reguły gry), *Kolejka* (epoka historyczna), *Alternatywy 4*, *Ojciec Mateusz*. *Tajemnicze zagadki Sandomierza* (poprzednie gry twórców *Zmienników*).

Jaki jest problem z krytyką gier planszowych?

Zasadniczym problemem w ocenianiu gier planszowych jest nastawienie recenzentów na polecanie lub odradzanie ich zakupu (tylko w recenzjach planszówek pojawia się opinia, czy warto wydać jakąś kwotę pieniędzy na zakup lub czy cena za grę jest adekwatna do liczby i jakości komponentów w pudełku) oraz na pragmatyczną ocenę jakości materialnych elementów gry, co prowadzi do długich opisów

²⁵ Pod uwagę wzięłam: <https://boardtime.pl/2014/12/zmiennicy-czyli-fiatem-polonezem-po-warszawie.html>; <http://gry.bestiariusz.pl/planszowe/2632/codzienne-zycie-taksjarza-recenzja-gry-zmiennicy>; <http://gry.pingwin.waw.pl/2014/06/09/a-w-sluchawce-radio-taxi-prosze-czekac/>; <https://www.gamesfanatic.pl/2014/11/13/zmiennicy/>; <http://www.rebel.pl/repository/files/rebel-times/Rebel-Times-87.pdf>; Let's play, https://www.youtube.com/watch?v=-Jg2o_uLBUw; GameTrollTV, <https://www.youtube.com/watch?v=cq7eygUYSSo>; Geek Factor, <https://www.youtube.com/watch?v=lo2WK64NS-o>; BoardGamesTV, <https://www.youtube.com/watch?v=v98IRMSf45E> [dostęp: 1.10.2018].

jakości poszczególnych elementów, szacowania ich trwałości (zwłaszcza podczas ewentualnej podróży), oceny rozmiaru pudełka w proporcji do jego zawartości itp. Gry planszowe są w recenzjach i innych materiałach przede wszystkim towarem, a nie tekstem kultury. Są produktem, który ma pełnić funkcję rozrywkową, dobrze wypełnić czas wolny określonej grupie odbiorców, a skoro są droższe niż książki czy filmy, wydatek musi być dobrze zaplanowany, za wysoką ceną musi kryć się dobra jakość. To stawia gry planszowe na równi ze sprzętem AGD czy kosmetykami, które nie mają treści, mają natomiast działać i dobrze odgrywać rolę, do jakiej zostały przeznaczone.

W recenzjach planszówki wydają się pozbawione narracji, choć ta, jak zauważył Paul Booth²⁶, jest tu wyjątkowo złożona, ponieważ podczas każdej rozgrywki kształtuje się ona nieco inaczej. Niemniej jednak nie ma wątpliwości, że jest ona obecna i kluczowa w ocenie gry i jej komunikatu. Recenzenci właściwie nie podejmują próby interpretacji poszczególnych elementów gry, zarówno materialnych, jak i tych tworzących mechanikę²⁷, choć przecież nie brakuje narzędzi, które można by zapożyczyć z takich rozwiniętych dziedzin, jak literaturoznawstwo, filmoznawstwo czy historia sztuki, i wykorzystać w analizie gier²⁸. W recenzjach nie stawia się pytań, dlaczego tak a nie inaczej są zrobione wybrane materialne i niematerialne części gry, ani w jaki sposób reguły rekonstruuują jakąś, określoną przez temat, historię.

Brak krytycznej wnikliwości recenzentów prowadzi do powstania kilkunastu takich samych tekstów, różniących się jedynie ostateczną oceną zależną od gustu recenzenta. Nie sposób z takimi wypowiedziami merytorycznie polemizować, poza wymianą różnicy w doświadcze-

²⁶ P. Booth, *Game Play. Paratextuality in Contemporary Board Games*, New York–London–New Delhi–Sydney 2015, s. 71.

²⁷ Chlubnym wyjątkiem jest recenzja *Wir sind das Volk*, która analizuje elementy w kontekście historycznym: <https://www.gamesfanatic.pl/2015/06/08/wir-sind-das-volk-wschodu-z-zachodem-zmagania/> [dostęp: 1.10.2018].

²⁸ Aleksandra Mochocka w swoim tekście o planszowych adaptacjach literatury wymienia przykładowe narzędzia, jakimi można analizować gry. Zob. A. Mochocka, *Polskie gry planszowe oparte na utworach literackich – rekonnesans*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2015, nr 5.

niach *gameplay*, bo każda rozgrywka, zależna od losowości i strategii graczy, jest odmienna i tylko w tej kwestii może zawiązać się dyskusja.

Problem z krytyką gier planszowych wynika także z tego, że należą do trudniejszych w analizie tekstów kultury, nie tylko ze względu na mocno złożony system narracji czy zakres kompetencji niezbędnych do przeprowadzenia analizy tematu, strony wizualnej i mechaniki, ale też przez konieczność wielokrotnego grania, w różnych wariantach i przede wszystkim w różnym gronie towarzyskim – tego ostatniego nie wymaga krytyka literacka, filmowa czy teatralna.

Anglosaskie publikacje przekonują, że krytyczne pisanie o planszówkach jest jednak możliwe. Przykładem jest książka *Game Play. Paratextuality in Contemporary Board Games* Paula Bootha, w której autor zestawia gry planszowe z innymi tekstami kultury, dochodząc do ciekawych intertekstualnych obserwacji. Szczególnie interesuje go miejsce gier planszowych w uniwersum kultury popularnej, na przykład *The Walking Dead* czy *Gra o tron*, których fundamentem jest pierwowzór literacki lub komiksowy, rozszerzony przez serial, a analizowane przez Bootha gry tworzą kolejne przestrzenie w tych światach. Gdy przyjrzymy się strukturze jego tekstów, zobaczymy, że przedstawienie omawianych gier, poprzez opis ich mechaniki, jest równocześnie wprowadzeniem w ich świat i temat, który to z kolei inspiruje do zarysowania problemu, koncentrującego uwagę autora. Dalsze omówienie gier nie jest analizą „produktu”, lecz tego, jak realizuje zagadnienie, interesujące autora tekstu. Innym miejscem, gdzie pojawiają się krytyczne analizy gier, jest czasopismo „Analog Game Studies”, które zajmuje się wszystkimi rodzajami gier bez prądu, pokazując, jak w problemowy sposób można snuć refleksje nawet o prostych z pozoru grach karcianych²⁹. Także w tych tekstach znajdziemy analizy pudełek, ale nie w kontekście jakości wykonania czy samego piękna okładki (według subiektywnej oceny recenzenta), tylko jej szczególnej estetyki, która zdradza, że projektantami są przede wszystkim biali mężczyźni, a ich

²⁹ Zob. G. Loring-Albright, *Can friendship be stronger than war? Mechanics of trauma in The Grizzled*, „Analog Game Studies” 2017, t. IV, nr 1, <http://analoggamestudies.org/2017/01/mechanics-of-trauma-in-the-grizzled/> [dostęp: 1.10.2018].

wyobrażenia o egzotycznym świecie zatrzymały się w połowie ubiegłego wieku³⁰. Krytycy zwracają uwagę na elementy nieobecne w grach, ale nie interesują ich fizyczne komponenty czy rozwiązania ułatwiające rozgrywkę, lecz figury i motywy (np. obecność tubylców w grze o podbijaniu mocarstw czy role graczy w planszówkach o XIX wieku), które tworzą (np. kolonialny) charakter i wymowę gry. Z kolei stosowanie nazewnictwa typu gier, np. *Eurogames* (eurogry) nie służy recenzentom do określenia typu mechaniki gier i stopnia zaawansowania projektu fizycznych elementów gry (figurki w eurograch są bardziej uproszczone niż fantastyczne postacie w *Amerigames*), lecz wskazaniu po pierwsze dominującej w tym typie gier relacji (a właściwie jej braku) mechaniki z tematyką gry, a po drugie konglomeratu pewnych idei, treści, które w tej kategorii planszówek są popularne i dla nich charakterystyczne, czy też przez nie mniej lub bardziej świadomie lekceważone³¹.

Czy zatem krytyka gier planszowych jest potrzebna? Nieliczne przykłady jej przejawów oraz intensywny rozwój mediów z treściami o charakterze opisanym w poprzednim podrozdziale sugerują, że wnikliwa refleksja nad grami planszowymi nie jest potrzebna. Próbuje jednak krótko wskazać, dlaczego ta potrzeba powinna jednak się pojawić. Przede wszystkim projekty gier planszowych zasługują na głębszą refleksję niż ocena ich funkcjonalności. Twórcy pracują bowiem bardziej nad sposobem realizacji tematu gry niż nad projektem solidnych jakościowo żetonów czy innych materialnych komponentów, choć w recenzjach blogowych one wydają się najistotniejsze. Gry planszowe coraz częściej pełnią oprócz rozrywkowej funkcję edukacyjną, dlatego krytyczna analiza jest niezbędna do tego, by nauczyciele wiedzieli, które tytuły prawidłowo przekażą wiedzę, a w przypadku których należy ją

³⁰ Zob. B. Faidutti, *Postcolonial Catan*, „Analog Game Studies” 2017, t. 2, s. 3–4.

³¹ Przykładowo Devin Wilson przy analizie gry *Vasco da Gama* i jej poziomu abstrakcji, która się objawia w relacji estetyka-mechanika, zwraca uwagę, że eurogry nie są mocno zakorzenione w historii (za to zdecydowanie w ekonomii, o czym autor pisze wcześniej), a ona sama stanowi dla wielu graczy mniej istotne od mechaniki tło rozgrywki. Zob. D. Wilson, *The Eurogames as Heterotopia*, „Analog Game Studies” 2017, t. 2, s. 44.

odpowiednio uzupełnić. Ponadto dopiero wnikliwa refleksja pozwoli wskazać, w jaki sposób gry, zwłaszcza historyczne, manipulują społeczną świadomością³².

Bibliografia

Źródła

- l'Anson-Sparks J., Svasek M., „*Post-Communist Personality Cults*”. *The limits of humour and play*, „Etnofoor” 1999, t. 12, nr 2: *Personality Cults*, s. 117–131.
- Booth P., *Game Play. Paratextuality in Contemporary Board Games*, New York–London–New Delhi–Sydney 2015.
- Faidutti B., *Postcolonial Catan*, „*Analog Game Studies*” 2017, t. 2, s. 3–34.
- Kurowska K., *Gameplay jako metafora prawdziwie humanistycznej relacji człowieka z naturą*, [w:] *Człowiek a natura. Historia, prawo, przemysł*, red. K. Łukomiak, Łódź 2019.
- Kurowska K., *Jedna hra, různé příběhy? Zamyšlení nad kulturním překladem hry Stavíme Stalinův pomník*, „*Cesky Lid*” 2021, nr 3, s. 323–351.
- Loring-Albright G., *Can friendship be stronger than war? Mechanics of trauma in The Grizzled*, „*Analog Game Studies*” t. IV, nr 1, <http://analoggame-studies.org/2017/01/mechanics-of-trauma-in-the-grizzled/> [dostęp: 1.10.2018].
- Madaj K., *Pan tu nie stał, czyli przepychanki kolejkowe na Wielkim Murze Chińskim*, „*Pamięć.pl*” 2012, nr 2, s. 66–67.
- Wilson D., *The Eurogames as Heterotopia*, „*Analog Game Studies*” 2017, t. 2, s. 44.
- Zawistowski A., *Okiem historyka*, „*Pamięć.pl*” 2012, nr 2, s. 67.

Źródła internetowe [dostęp: 1.10.2018]

- BoardGamesFactory, <https://www.youtube.com/watch?v=p3TkngriK4U>
- BoardGamesTV, <https://www.youtube.com/watch?v=v98IRM5f45E>

³² Wystarczy wspomnieć tu chociażby o mitologizacji PRL-u, jaka dokonuje się w grach osadzonych w tych realiach, m.in. pojawiający się niemal wszędzie motyw kolejki sklepowej sprawia, że społeczeństwo automatycznie kojarzy PRL z kolejkami, zapominając, że problem z niedoborem towaru na taką skalę to zjawisko charakterystyczne dla ostatniej dekady tego ustroju.

BoardGamesTV, <https://www.youtube.com/watch?v=YJ0RSRgr7FgK>
 GameTrollTV, <https://www.youtube.com/watch?v=cq7eygUY5So>
 Geek Factor, <https://www.youtube.com/watch?v=lo2WK64N5-o>
 Let's play, https://www.youtube.com/watch?v=-Jg2o_uLBUw
<http://boardgamer-girl.blogspot.com/2015/05/pan-tu-nie-sta.html>
<http://gry.bestiariusz.pl/planszowe/2632/codzienne-zycie-taksjarza-recenzja-gry-zmiennicy>
<http://gry.pingwin.waw.pl/2014/06/09/a-w-sluchawce-radio-taxi-proszeczekac/>
<http://niedzielnigracze.pl/2013/09/recenzja-pan-tu-nie-stal/>
<http://paradoks.net.pl/read/19352>
<http://przystanekplanszowka.pl/2012/10/pirat-w-kolejce-po-drewniana-noge.html>
<http://splanszowani.pl/pan-tu-nie-stal-recenzja/>
<http://wokolplanszy.blogspot.com/2015/09/pan-tu-nie-sta-recenzja.html>
<http://www.grywalne.com/gry-planszowe/pan-tu-nie-stal/>
<http://www.rebel.pl/repository/files/rebel-times/Rebel-Times-87.pdf>
<http://www.swiatgierplanszowych.pl/strona-glowna/esgp.html>
<https://boardtime.pl/2012/05/arena-gladiatorow-1-kolejka-vs-pan-tu.html>
<https://boardtime.pl/2014/12/zmiennicy-czyli-fiatem-polonezem-po-warszawie.html>
<https://esensja.pl/gry/recenzje/tekst.html?>
<https://histmag.org/Pan-tu-nie-stal-recenzja-gry-planszowej-6913>
<https://wspieram.to/kurierplanszowy>
<https://www.gamesfanatic.pl/2006/11/14/magazyn-gry-planszowe/>
<https://www.gamesfanatic.pl/2012/05/27/pan-tu-nie-stal-knizia-a-sprawa-polska/>
<https://www.gamesfanatic.pl/2014/11/13/zmiennicy/>
<https://www.gamesfanatic.pl/2015/06/08/wir-sind-das-volk-wschodu-z-zachodem-zmagania/>
<https://www.rebel.pl/rebel-times/147-grudzien-2019.html>

Opracowania

- Booth P., *Board Games as Media*, London 2021.
- Gardner M., *MATHEMATICAL GAMES The fantastic combinations of John Conway's new solitaire game „life”*, [http://www.autzones.com/din6000/textes/semaine04/Gardner%20\(1970\)-Games.pdf](http://www.autzones.com/din6000/textes/semaine04/Gardner%20(1970)-Games.pdf) [dostęp: 1.10.2018].
- Korolczuk R., Zambrowska M., *Pozwólmy dzieciom grać: o wykorzystaniu gier planszowych w edukacji matematycznej*, Warszawa 2014.

Mochocka A., *Polskie gry planszowe oparte na utworach literackich – rekonesans*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2015, nr 5, s. 35–48.

Shanklin S.B., Ehlen C.R., *Using The Monopoly board game as an efficient tool in introductory financial accounting instruction*, „Journal of Business Case Studies” 2007, t. 3, nr 3, s. 17–22.

<https://sjp.pwn.pl/szukaj/krytyka.html> [dostęp: 25.09.2018].

Is criticism of board games possible (and necessary)?


Abstract

The article is a reflection on the ways of receiving board games and an attempt to answer the question whether and what is their place in the world of criticism? At a time when criticism is passed from the hands of professionals to the hands of amateurs, can board games, having not yet received serious treatment in both critical and academic circles, can count on professional critical reflection? The author starting from outlining the critical potential of games, through the presentation of the current Polish “criticism” of board games, comes to an attempt to characterize the problem with critical perception of games.

Keywords: criticism, board game, polish criticism, reviews, board game reception.

Zofia Ułańska

Uniwersytet Jagielloński
Katedra Krytyki Współczesnej

 <https://orcid.org/0000-0002-6340-7065>

NOWE CZASOPISMA A KRYZYS KRYTYKI W POLU LITERACKIM ROZWAŻANIA NA PRZYKŁADZIE „MAŁEGO FORMATU” I „KONTENTU”

Krążące od jakiegoś czasu pogłoski na temat „śmierci krytyka”, niebędące przeniesieniem Barthesowskiej koncepcji „śmierci autora” na grunt tekstu krytycznoliterackiego, a raczej podkreśleniem marginalizacji znaczenia krytyki w polskim życiu literackim, z jednej strony stają się oczywistym punktem odniesienia dla refleksji nad przemianami rynkowych uwarunkowań literatury, z drugiej strony bywają entuzjastycznie podważane. Coraz więcej badaczek/badaczy i osób komentujących współczesne życie literackie udowadnia, że krytyka jeszcze nie umarła – po prostu zmieniła swój charakter lub obiekt badawczy. Bardziej niż literatura interesuje ją serial, gra planszowa lub komputerowa, różne aspekty funkcjonowania show biznesu i rynku książki, a nawet działalność instytucji kultury.

Mój głos w sprawie będzie miał trochę inny charakter: nie będę się przyglądać nowym obszarom zainteresowań krytyków kultury, przeciwnie – skupię się na jak najbardziej tradycyjnej, w rozumieniu obiektu badawczego (najnowsza poezja i proza), krytyce literackiej, w ramach której warto zaobserwować zmianę pokoleniową. Do protestu przeciwko tezie o śmierci krytyki skłonił mnie nie tylko fakt powstania nowych czasopism, którym będę się przyglądać, ich wyraziście sformułowany program, ale także entuzjazm twórców i odbiorców obecnych przy promowaniu tytułów.

Mowa o dwóch czasopismach utworzonych w 2017 roku – cyfrowym miesięczniku „Mały Format” oraz kwartalniku „KONTENT”, wydawanym zarówno w formie papierowej, jak i internetowej. Oba czasopisma

zostały utworzone przez grupy entuzjastów z roczników 90., oba też mają o tyle „środowiskowy” charakter, że związane są z miastem oraz pośrednio – ośrodkiem akademickim, w którym studiuje (lub gdzie studia ukończyła) część twórczyń/twórców i redakterek/redaktorów pism: w przypadku „Małego Formatu” jest to Warszawa i Uniwersytet Warszawski, w przypadku „KONTENTU” – Kraków i Uniwersytet Jagielloński.

Zanim przedstawię program deklarowany przez twórców czasopism oraz czytelnice refleksje, wrócę do tematu kryzysu krytyki literackiej i przełomowych artykułów, które oceniały lub prognozowały jej stan na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat. W 2007 roku Przemysław Czapliński w *Powrocie centrali* twierdził, że krytyka „jest martwa. Nigdy nie była bardziej żywa. Jest słaba. Nigdy nie była tak mocna”¹. Rozważania dotyczące swobodnego przełomu w namyśle nad krytyką obrazował hasłem „Krytykę stwarza to, co stawia jej opór”².

Czapliński sugerował, że ów opór zyskał na znaczeniu w 1997 roku, kiedy pojawiły się głosy krytyczne względem książek autorstwa krytyków akademickich oraz dziennikarzy, którzy ówczesnie byli monopolistami w uprawianiu czynnej krytyki literackiej głównego nurtu, m.in. Rafał Grupiński, Izolda Kiec, Jarosław Klejnocki, Dariusz Nowacki czy Jerzy Sosnowski (co ciekawe, Czapliński sytuuje w tej grupie samego siebie jako autora książki *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*). „Obie grupy [...] – akademicy i dziennikarze – szukały w społecznej komunikacji języków skutecznych; a ponieważ przestrzenią próby były mass media, więc z konieczności zmierzały w stronę uproszczeń”³. Stąd też zarzuty: „braku ścisłości (gładkiej mowy stosowanej względem studium z założenia poważniejszego)”, „braku perspektywy aksjologicznej (nieobecności wartościowania)”, oraz przesadnej periodyzacji – nadużywania „kategorii procesu historycznoliterackiego (pokolenie, formacja, przełom, nurt, tendencja)”⁴.

Jednym z przełomowych artykułów cytowanych przez Czaplińskiego jest wypowiedź Jerzego Jarzębskiego *Wartościowania w sieci*

¹ P. Czapliński, *Powrót centrali*, Kraków 2007, s. 88.

² Ibidem, s. 89.

³ Ibidem, s. 90.

⁴ Ibidem, s. 93–94.

kultury, która pierwotnie ukazała się na łamach miesięcznika „Znak” w 1998 roku. W kontekście czasopism internetowych warto zwrócić uwagę na aktualność prognoz, które formułował profesor, kiedy sam Internet w Polsce dopiero raczkował, a odruch czytania recenzji internetowych – łatwiej dostępnych niż te w papierowych czasopismach – to zjawisko znacznie późniejsze⁵.

Pisze Jarzębski:

Sieciowy model kultury – z jego niebywałym rozmnożeniem możliwości – jest bez wątpienia czymś fascynującym, hoduje jednak w sobie demona, któremu na imię relatywizm. Mieszkaniec sieci dysponuje nieograniczoną wolnością żeglowania we wszystkich możliwych kierunkach, brak mu jednak jakiegokolwiek busoli wskazującej, w jakim kierunku iść trzeba. [...] Istotną cechą literackiej i w ogóle kulturowej współczesności jest zatem stan przepelnienia i równoczesności rozmaitych oddziaływań, występowanie ich na jednej płaszczyźnie. Dlatego młodzi literaci mogą bronić jednocześnie całkowicie sprzecznych programów, mogą być buntownikami i klasycystami, cyzelatorami formy i konceptualistami, propagatorami nieskrępowanej wolności – słowa i obyczaju – a zaraz potem (czy raczej obok) religijnymi fundamentalistami i obrońcami tradycyjnej moralności. To spiętrzenie i współlistnienie wszelkich możliwych systemów wartości [...] uważane powszechnie za charakterystyczną cechę postmodernizmu. [...] Postmodernizm [...] w linearność postępu nie wierzy, a swym symbolem czyni sieć o wielu węzłach, na podobieństwo Internetu łączącą wszystkie punkty globu⁶.

W 2011 roku Dorota Kozicka, w artykule *Co to znaczy dzisiaj być polskim krytykiem*⁷, dokonała przeglądu najważniejszych wypowiedzi

⁵ Jest konsekwencją ogólnodostępności Internetu i popularyzacji czasopism internetowych po 2004 roku, kiedy Związek Kontroli Dystrybucji Prasy przyjął uchwałę o zaliczeniu egzemplarzy sprzedanych w postaci elektronicznej do łącznej liczby sprzedanych egzemplarzy danego tytułu.

⁶ J. Jarzębski, *Wartościowanie w sieci kultury*, „Znak” 1998, nr 7, https://opoka.org.pl/biblioteka/I/IL/wartosciowania_w_sieci.html [dostęp: 29.09.2018].

⁷ D. Kozicka, *Co to znaczy dzisiaj być polskim krytykiem?*, „Wielogłos” 2011, nr 1(9).

programowych na temat polskiej krytyki literackiej po 1989 roku, ukazując utopijność kolejnych projektów. Ważne wydaje mi się tu zwłaszcza przywołanie artykułu *Co to znaczy dzisiaj być polską pisarką*, w którym Igor Stokfiszewski – polemizując z Karolem Maliszewskim⁸ – sygnalizował potrzebę lektury zaangażowanej społecznie, występującej przeciwko „popularnej ontologii literatury i rzeczywistości”⁹, co można ogólniej określić tytułem książki Stokfiszewskiego *Zwrot polityczny*. Przywołanie przykładu pisarek feministycznych było dla autora nie tylko efektowną retoryką (odповідzią na fragment wiersza Bohdana Zadury *Szigliet*: „Co to znaczy dzisiaj być polskim pisarzem?”); jak zaznacza Kozicka, krytyk uznaje narracje feministyczne za wzór opowieści o zaangażowaniu: „To właśnie one [pisarki feministyczne jako bohaterki tekstu Stokfiszewskiego] przestały »mówić, co myślą«, a zaczęły myśleć, co mówią i jak mówią – w jakiej przestrzeni społecznych rytuałów i dominujących języków publicznych”¹⁰. Myślę, że przejawy tak rozumianej krytyki będzie można znaleźć w „Małym Formacie”, do czego przejdę w dalszej części artykułu.

Nowego spojrzenia na kryzys krytyki oraz zbioru koncepcji nowych w aplikacji na gruncie dyskusji o przemianach współczesnego życia literackiego dostarcza książka *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu* w opracowaniu Grzegorza Jankowicza, Piotra Mareckiego, Alicji Pałęckiej, Jana Sowy i Tomasza Warczoka, która ukazała się nakładem wydawnictwa korporacji Ha!art. Ta diagnoza współczesnego życia literackiego jest nie tylko bliska w czasie powstaniu omawianych czasopism (2014), ale oryginalna i nowatorska. Tezy o zaniku znaczenia krytyki nie są jedynie refleksjami autorów publikacji i cytowanych przez nich publicystów – pochodzą z wypowiedzi respondentów: pisarek/pisarzy i przedstawicieli wydawnictw. Anonimowość i indywidualna perspektywa – brak brzemienia odpowiedzialności za dobre imię lub wizerunek reprezentowanego środowiska, związanego na przykład z akademią czy organizacją o wieloletniej tradycji, przekła-

⁸ K. Maliszewski, *Co to znaczy dzisiaj być polskim pisarzem?*, „Nowy Nurt” 1995, nr 6.

⁹ I. Stokfiszewski, *Co to znaczy być dzisiaj polską pisarką?*, „Litera” 2008, nr 1(2), s. 177.

¹⁰ D. Kozicka, *op. cit.*, s. 50.

dają się na swobodę wypowiedzi, zarówno pod względem językowym, jak i subiektywności oceny. Refleksje o współczesnym życiu literackim przestają być erudycyjnymi sporami, w których oprócz przedmiotu badań chodzi również o zachowanie etosu (zhierarchizowanego zespołu wartości oraz ich określonej „przekładni” na zachowania społeczne, zaangażowania w określone wzory zachowań społecznych)¹¹. Zostaje on całkowicie zastąpiony przez habitus, czyli „rodzaj zmysłu praktycznego dotyczącego tego, co jest do zrobienia w danej sytuacji – co w sporcie nazywa się wyczuciem gry, sztuką przewidywania przyszłości gry, tego, co wydaje się w danej chwili optymalne i pozostające w zasięgu możliwości”¹². Oto fragment podsumowania wypowiedzi respondentek/respondentów dotyczących czasopism o tematyce krytycznoliterackiej:

Znaczna część środowiska w ogóle nie śledzi dyskusji krytyków, a spora część tych, którzy to jednak czynią, ma o nich jak najgorsze zdanie. Ich debaty postrzega się jako hermetyczne, nieistotne dla produkcji literackiej i nienadążające za jej zmianami. [...] Blogi literackie postrzegane są przez niemal wszystkich respondentów [...] jako zjawisko, które zastąpiło profesjonalną krytykę w czasopismach branżowych¹³.

Istotny jest także fragment wypowiedzi osoby z grupy przedstawicielek i przedstawicieli wydawnictw – apelu, na który zdają się odpowiadać założyciele „KONTENTU” i „Małego Formatu”: „Była taka tendencja odejścia pewnej grupy i jak gdyby braku dopływu nowej, analogicznej, którą mogliby stanowić na przykład studenci kierunków humanistycznych czy chociażby polonistyki. [...] I okazało się, że nie są to ludzie, którzy chcą mieć kontakt z tego typu czasopismem, z takich czy innych powodów”¹⁴.

¹¹ T. Szawiel, *Struktura społeczna i postawy a grupy ethosowe (O możliwościach ewolucji społecznej)*, „Studia Socjologiczne” 1982, nr 1/2, s. 171.

¹² P. Bourdieu, *Rozum praktyczny. O teorii działania*, tłum. J. Stryczyk, Kraków 2009, s. 34.

¹³ J. Sowa, *Część trzecia. Habitus pisarzy i pisarek*, [w:] *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Raport z badań*, red. G. Jankowicz, P. Marecki, A. Pałęcka, J. Sowa, T. Warczok, Kraków 2014, s. 172.

¹⁴ T. Warczok, A. Pałęcka, P. Marecki, *Część druga. Pole literackie w Polsce po 1989 roku*, [w:] *Literatura...*, s. 114.

Trzy lata po powstaniu raportu, w 2017 roku, to właśnie studentki i studenci polonistyki oraz innych kierunków stworzyli nowe czasopisma; co więcej, ich założenia wpisują się w potrzeby, o których wspominają respondenci. Twórcy obu pism deklarują przełamanie hermetyzmu środowiska akademickiego, a jednocześnie utrzymują wysoki poziom. Autorki i autorzy są nastawieni na komunikatywność, ale nie obniżają lotów – tworzą ambitne teksty, których cechą charakterystyczną jest uważność lektury; są to wypowiedzi z wyraźnie zarysowaną tezą, będące wyrazem indywidualnego światopoglądu. Tym samym zdają się realizować – po 10 lub 20 latach! – wybrane postulaty oponentów krytyki przełomu wieków, którzy żądali: „wyrazistego wartościowania [...], a także dystansu wobec »mowy gładkiej«, czyli szukania idiomu, który nie zatraci złożoności literackich zjawisk”¹⁵.

Taką misję otwarcie przyjmują założyciele wspomnianych pism. Na stronie „Małego Formatu” możemy przeczytać: „»Mały Format« to platforma krytycznoliteracka, poszukująca odpowiedniego języka do mówienia o literaturze. Języka, który znajduje sobie miejsce pomiędzy hermetycznością dyskursu akademickiego a pulpą tysiąca ośmiuset znaków”. Podobnie piszą redaktorzy „KONTENTU”:

Chcielibyśmy stworzyć przestrzeń literacką, którą zagospodarują autorzy; nie bloga, będącego wyłączną własnością redaktorów, nie papierowe wydanie czasopisma sprzed 50 lat, które czyta dwustu ludzi na krzyż, nie portal, w którym kliknąć można tylko to, co nas interesuje, pozostając w strefie komfortu swojej bańki medialnej – coś pomiędzy. Chcemy dokładnie czegoś pomiędzy¹⁶.

Kwartalnik „KONTENT” powstał w czerwcu 2017 roku w Krakowie. Do końca września 2018 roku ukazało się pięć numerów dostępnych za darmo w sieci, chociaż okazjonalnie rozdawana jest również wersja papierowa. Wydaniu każdego numeru w Krakowie towarzyszą wydarzenia – spotkania autorskie, konfrontacje poetów z krytykami, a także slamy poetyckie.

¹⁵ P. Czapliński, *op. cit.*, s. 94.

¹⁶ <https://kontent.net.pl/o-nas/> [dostęp: 29.09.2018].

Najważniejszą ideą „KONTENTU” jest dialog wypowiedzi poetyckich i krytycznoliterackich. Czytelnikowi przedstawiane są kolejne utwory literackie (w poszczególnych częściach numeru jest to wiersz, zestaw wierszy lub opowiadanie) wraz z następującym po nich komentarzem, który pozwala, zdaniem redaktorek i redaktorów, lepiej zrozumieć współczesną literaturę. Jak deklaruje Aleksandra Kucharska, jedna z założycielek: „Każdy opublikowany wiersz [...] będzie opatrzony komentarzem krytycznym. To naprawdę wyjątkowe i wyróżniające nas na tle innych pism literackich. Nasi krytycy są gotowi poprowadzić czytelnika przez tekst. W ten właśnie sposób chcemy dotrzeć do szerokiej publiczności”¹⁷. Warto zauważyć, że w ten sposób – niezależnie od korzyści dla czytelnika – zostają dowartościowani sami krytycy; ich wypowiedź – pod względem istotności przekazu – zostaje niejako zrównana z tekstem literackim. Tworzy to sytuację, w której krytyka/krytyk i twórczyni/twórca tekstów kultury wzajemnie warunkują swoje miejsce w przestrzeni medialnej.

Można to traktować jako odpowiedź na kolejny postulat z późnych lat 90. – potrzebę krytyki towarzyszącej, którą w 1998 roku na łamach miesięcznika „Znak” sygnalizował Michał Głowiński:

Dla krytyki literackiej, niezależnie od tego, w jakich okolicznościach przyszło jej funkcjonować, sprawą najważniejszą jest oczywiście nie rozrachunek z przeszłością, nawet tą najbliższą, ale stosunek do pisarstwa najnowszego, do tego, co ono proponuje [...]. Jest to krytyka towarzysząca literaturze, bliska jej, idąca z nią krok w krok. I to właśnie jest w niej najciekawsze i najwartościowsze¹⁸.

W tym samym artykule wybitny literaturoznawca porusza jeszcze inną kwestię, która być może w przypadku „KONTENTU” okaże się kluczowa: „uważam, że krytyka, tak zresztą jak literatura, jest sprawą

¹⁷ Cyt. za.: M. Skowron, *Porozmawiajmy o poezji. Nowy kwartalnik literacki „Kontent”* [wywiad z członkami redakcji „KONTENTU”], „Kulturatka.pl” 2017, <http://www.kulturatka.pl/2017/06/05/porozmawiajmy-o-poezji-wywiad-nowy-kwartalnik-literacki-kontent/> [dostęp: 29.09.2018].

¹⁸ M. Głowiński, *Krytyka, towarzysza literatury*, „Znak” 1998, nr 7, https://opoka.org.pl/biblioteka/I/IL/tow_literatury.html [dostęp: 30.09.2018].

pokoleniową – rówieśnicy patrzą na siebie najdociekliwiej i najtrafniej oceniają sami siebie (nie jest to zajęcie dla starszych panów!)¹⁹.

Fakt, że poeci i krytycy są rówieśnikami, wydaje się jedną z głównych atrakcji „KONTENTU”. Analizując dokładniej numery czasopisma, można jednak zauważyć pewną prawidłowość: zazwyczaj krytycy są nieco młodszy. W roku 2018 największą grupę stanowili studenci tuż przed dyplomem (roczniki 94–95, najmłodszy z rocznika 97), natomiast wśród poetek/poetów dominowali urodzeni na przełomie lat 80. i 90.

Numer czasopisma składa się z sześciu części: w pierwszej znajdują się zestawy wierszy wraz z komentarzami, w drugiej próby prozatorskie również opatrzone komentarzem, w trzeciej poezja tłumaczona (tłumaczami bywają redaktorzy „KONTENTU”), następnie część zatytułowana *ONE WIERSZ STANDY* o układzie jeden wiersz – jeden komentarz. Piąty (mniej obszerny) rozdział to samodzielne teksty krytyczne i zakończenie o charakterze rozrywkowym – zestaw memów.

Autorki i autorów, których utwory pojawiają się w „KONTENCIE” – bardzo różnych pod względem preferencji stylistycznych, wrażliwości, tematyki, którą podejmują – określiłabym mianem „prawie debiutantów”. Na łamach „KONTENTU” zdarzają się debiuty, jednak przewagę stanowią premierowe wiersze autorstwa osób, które mają za sobą wydanie jednego lub dwóch tomików wierszy, nierzadko też nagrodę w konkursie o średniej randze. Niezależnie jednak od tego, w jak ścisłym znaczeniu będzie się traktować słowo debiut, redakcja pisma promuje autorów niekonsekwentnych²⁰; „KONTENT” stwarza moż-

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Bourdieu (a za nim twórcy *Literatury...*) używa określenia „konsekwentny” w odniesieniu do tych agentów poruszających się w polu, których kapitał wzrósł za sprawą wydarzenia takiego jak otrzymanie ważnej nagrody (szczególnie przyznawanej przez instytucje medialne, np. Nagroda Literacka „Nike” czy Paszport Polityki), łączenie działalności literackiej z inną działalnością w polu kultury, bycie (współ)twórcą dużego wydawnictwa czy międzynarodowa renoma (modelowy przykład przez wiele lat stanowili Czesław Miłosz i Wisława Szymborska). Autorkę/autora konsekwentnego można zamiennie nazwać „osobą publiczną”, nie jest to jednak pojęcie odnoszące się do strategii podejmowanych w polu: tu lepiej mówić o ortodoksyjnym umacnianiu hierarchii: bycie konsekwentnym stwarza możliwość konsekra-

liwość krytycznoliterackiego debiutu, czytelniczkom/czytelnikom pozwala z kolei oswoić się z nazwiskami, o których być może za pewien czas będzie głośno, a nawet jeśli nie – ich twórczość może wpisać się w indywidualne gusty. (Są jednak wyjątki; na przykład już od pierwszego numeru „gwiazdą” pisma, pojawiającą się zarówno na jego łamach, jak i na związanych z kolejnymi numerami literackich imprezach, jest Tomasz Bąk, nominowany do Nagrody Poetyckiej im. Wisławy Szymborskiej za tom [*beep*] generation).

Inną zwracającą uwagę cechą czasopisma, o której chętnie wspomina redakcja, jest prosta, czarno-biała szata graficzna. Pismo pozbawione jest ilustracji, jedyne modyfikacje to „zabawy” czcionką, szczególnie okładka projektowana jest tak, by każdy numer – mimo monotonii barw i stałej zawartości (nazwiska autorów i krytyków) – wyglądał inaczej. Dzięki tym zabiegom graficznym czytelnik z jednej strony skupia się na tekście, z drugiej strony – także dzięki układowi tekst literacki–recenzja, ma poczucie ciągłej dynamiki: obietnicy zmieniających się spojrzeń na prezentowane treści oraz zaproszenia do dyskusji. Warto dodać, że założyciele „KONTENTU” nie poprzestają na czasopiśmie, powstała również Fundacja, która od drugiego numeru jest oficjalnym wydawcą pisma. Członkowie Fundacji prowadzą też warsztaty czytania poezji.

Nie poprzestając jednak na zachwycie nad nowatorską formułą, chciałabym zwrócić uwagę także na wady czasopisma, a właściwie niewykorzystany potencjał. Zdecydowana większość komentarzy do wierszy ma pozytywny charakter, pozorne „zmierzenie się” krytyka z autorem dużo częściej bywa empatyczną lekturą niż krytyczną, zdystansowaną refleksją. W efekcie nie tylko czytelnik jest „prowadzony przez wiersz”,

cji innych podmiotów, np. przez umożliwienie im publikacji, przychylną opinię wygłoszoną z pozycji autorytetu etc. Z *Literatury...* wynika, że autorki i autorów, których jednoznacznie można określić mianem konsekrowanych w 2014 roku było w Polsce niewiele: respondentki/respondenci wymieniali różne nazwiska, jednak najczęściej powtarzały się cztery spośród nich: Olga Tokarczuk, Andrzej Stasiuk, Jerzy Pilch i Marcin Świetlicki. Zob. G. Jankowicz, *Część pierwsza. Formy heteronomii. Polskie pole literackie po 1989 roku i jego relacje z innymi polami społecznymi*, [w:] *Literatura...*, s. 46–87; J. Sowa, *Część trzecia...*, [w:] *Literatura...*, s. 172–173.

ale poeta bywa „prowadzony za rękę”²¹. Rafał Różewicz odnosi to zjawisko do całego współczesnego życia literackiego, jako przyczynę wskazując odejście od krytyki negatywnej (którą za Maciejem Jakubowiakiem poeta rozumie w większym stopniu jako ożywczą kłótnię o literaturę niż „nagonkę i personalne ataki na autorów”). [W ten sposób] „odbieramy krytyce możliwość pogłębionej refleksji, niesprowadzającej się do okolicznościowej laudacji, blurba czy koleżeńskiej recenzji. [...] Coraz częściej widzimy w krytyce prywatną terapeutkę, od której mamy prawo żądać, że dowartościuje nie tyle nawet naszą twórczość, co przede wszystkim nas samych – jakby była nam cokolwiek dłużna”²².

W przypadku pierwszych numerów „KONTENTU” może to wynikać z jeszcze zbyt małego doświadczenia najmłodszych krytyków, przejawiającego się w chęci afirmatywnego zaangażowania w życie literackie; krytycznoliteracki zestaw pojęciowy służy wówczas w większym stopniu uzasadnieniu zainteresowania twórczością autorki/autora niż formułowaniu krytycznych opinii. Może to być także wynik selekcji utworów, których dokonuje redakcja pisma oraz doboru duetów poeta–krytyk. Z deklaracji redaktorskich nie wynika jednak, aby kluczem była zgodność pozytywnych opinii. Jak zaznacza Zuzanna Sala – „oczywiście, jeśli decydujemy się jako redakcja na opublikowanie jakiegoś wiersza, to dlatego, że widzimy w nim wartość artystyczną. Ale to nie znaczy, że krytyk ma myśleć tak samo. Dlatego tutaj też dochodzi do tarcia, wymiany zdań, dialogu”²³.

Są jednak wyjątki – na łamach „KONTENTU” opublikowano kilka mocnych w wymowie szkiców, miało też miejsce kilka polemik – m.in. dyskusja Zuzanny Sali i Dawida Kujawy na temat publikacji

²¹ Zasugerowała to Edyta Janiak (moderatorka drugiej części panelu II, „Krytyka i ponowoczesność”) podczas konferencji „Śmierć krytyka – kultura uczestnictwa a przemiany krytyki XX i XXI wieku” odbywającej się w dniach 16–17.03.2021.

²² R. Różewicz, *Barbarzyńca w ogrodzie. Próba rekonstrukcji*, „Mały Format” 2018, nr 3, <http://malyformat.com/2018/03/barbarzynca-w-ogrodzie-proba-rekonstrukcji/> [dostęp: 30.09.2018].

²³ Cyt. za: M. Koterba, *Rówieśnicy III RP zakładają czasopisma*, „Reflektor” 2017, <http://www.rozswietlamykulturę.pl/reflektor/2017/10/19/rowiesnicy-iii-rp-zakladaja-czasopisma/> [dostęp: 30.09.2018].

wierszy Waldemara Jochera, podejmujących problematykę aborcji²⁴, czy refleksje Pawła Kaczmarskiego na temat napastliwości i gier lewicowej krytyki²⁵. Zestawienie literatury i dwóch odmiennych głosów na jej temat jest jeszcze ciekawszą propozycją, co dotyczy nie tylko oceny o charakterze estetycznym, ale – może przede wszystkim – różnych modeli czytania literatury (uwzględniając także stanowiska etyczne i polityczne), rozmaitych potrzeb względem niej formułowanych.

Miesięcznik „Mały Format” powstał w maju 2017 roku w Warszawie, również z inicjatywy krytyków urodzonych w latach 90. Jest to pismo wyłącznie internetowe i prawie wyłącznie krytycznoliterackie – literackie próby stanowią objętościowo niewielką część poszczególnych numerów i nie zawsze sąsiaduje z nimi recenzja. Redakcje „Małego Formatu” i „KONTENTU” współpracują ze sobą (co widać choćby w doborze recenzentek i recenzentów) i – co ważne – w pewnym stopniu się uzupełniają: krytyka negatywna nie tylko się w „Małym Formacie” pojawia (m.in. w ramach cyklu tekstów Jakuba Skurtyisa), ale wydaje się częścią programu pisma. „Mały Format” nastawiony jest w znacznym stopniu na interwencje względem skostniałego życia literackiego, krytykując na przykład przecenianie uznanych autorów lub powtarzających się sposobów lektury.

Każdy numer zawiera recenzje najnowszej poezji i prozy. W gronie recenzowanych i recenzentów znajdują się zarówno autorzy bardziej popularni (lub uznani przez środowisko akademickie), jak i jeszcze niezauważeni przez media o większym zasięgu. Atutem „Małego Formatu” jest również publikacja ciekawych rozmów z autorkami i autorami nowości oraz dłuższych szkiców krytycznoliterackich. Do dyskusji, m.in. w numerach tematycznych, zapraszani są też krytycy i wykładowcy akademicki o większym stażu niż rówieśnicy redakcji. Dodatkowo cenną informacją dla czytelników jest przewidywany czas czytania każdego artykułu.

²⁴ D. Kujawa, *Komentarz w sprawie publikacji utworów Waldemara Jochera*; Z. Sala, *Nie odmawiam lektury*, „KONTENT” 2017, nr 1.

²⁵ P. Kaczmarski, *Noc długich łyżek. O krytyce liberalnej i lewicowej*, „KONTENT” 2017, nr 2.

Lektura poszczególnych numerów jest „atrakcją intelektualną”: zdarza się, że ta sama osoba pojawia się w roli recenzenta i autora książki, temat czy powracające motywy nie zawsze są ogłoszone wprost, odbiorcy odkrywają je podczas lektury. Pojawiają się oryginalne cykle felietonów, recenzowana jest też literatura zagraniczna. Podobnie do redaktorów „KONTENTU”, twórcy „Małego Formatu” organizują w Warszawie wydarzenia literackie, np. dyskusje wokół nowo wydanych książek; zapisy z dyskusji ukazują się później na łamach pisma.

W tym miejscu chciałabym wrócić do kwestii podjętej przez Dorotę Kozicką za Igorem Stokfiszewskim – polityczności literatury, która ma walczyć z „popularną ontologią rzeczywistości”. Właśnie takie wydają się założenia „Małego Formatu”, które można powiązać także z polityką literatury definiowaną przez Czaplińskiego:

Polityka literatury, najprościej rzecz ujmując, to wpisana w teksty zdolność oddziaływania na czytelnika – to faktycznie wywierany przez nią wpływ na nasze polityczne przekonania. Należy ów wpływ rozumieć jednak raczej jako zdolność do rozszczepiania niż zaszczepiania ideologicznych obrazów świata. Najlepsza polityka literatury to więc ta, która w kontekście istniejącego układu dyskursów politycznych wspiera ich rozkład [...]. Oglądana od strony krytyki, jest podwójnym przekonaniem: że świat społeczny to zbiór nierównych narracji, które o świecie snujemy, i że poprzez rozmowę o tych narracjach można ów świat zmieniać²⁶.

Redaktor „Małego Formatu”, Jakub Nowacki, twierdzi, że:

Hermetyczność środowiskowa to coś, z czym każdy z nas miał do czynienia, bo uczestniczyliśmy w galach i bankietach z okazji przyznawania największych nagród literackich. [...] Oto w jednym pomieszczeniu zbierają się koledzy i koleżanki po piórze na „ostatniej mszy inteligencji polskiej”, koniecznie poetyckiej. Tam dopiero widać wymiar pokoleniowy, klasowy – my, Młodzi stoimy tam na razie z boku. Należy jednak

²⁶ P. Czapliński, *Polityka literatury, czyli pokazywanie języka*, [w:] *Polityka literatury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. K. Dunin, Warszawa 2009, s. 31–39.

uważać, żeby wchodząc powoli w życie literackie nie stać się za kilka lat klonami obecnych środowiskowych dziadów. I nie być z siebie nadto dumnym, dopóki nie wykroczy się ze swoją działalnością poza grono kolegów i koleżanek, poza swoją strefę komfortu²⁷.

Pierwszym przejawem działalności w ramach tak rozumianej polityki literatury był opublikowany już w premierowym numerze „Małego Formatu” wspólny protest dziesięciorga krytyków przeciwko brakowi nominacji kobiet do finału Nagrody Poetyckiej im. Wisławy Szymborskiej w 2017 roku wraz z uzasadnieniem, za co należałoby te poetki nominować. Oto fragment:

Nasz gest nie jest polemiką z ostatecznym werdyktem Kapituły (laureatem tej edycji został Marcin Sendeci za tomik *W*). Jako krytyczki i krytycy pochodzimy z bardzo różnych środowisk, różnimy się w ocenie poszczególnych książek. Nasz gest jest raczej krytyczny i polemiczny – w najlepszym tych słów znaczeniu – wobec wykluczających mechanizmów, które obserwujemy na polskiej scenie literackiej (działających według różnych kluczy, bo przecież nie tylko według płciowego). To nie kwestia jednej edycji czy jednej nagrody – problem jest strukturalny i znacznie szerszy. Nie mamy na niego gotowej recepty, z pewnością jednak nie interesuje nas sankcjonowanie obecnego statusu quo, reprodukcja zastanych hierarchii i zależności²⁸.

Rok później w finale Nagrody im. Szymborskiej proporcje niemal się odwróciły: wśród pięciorga nominowanych znalazły się cztery kobiety, w tym laureatka – Julia Fiedorczyk.

Redakcja „Małego Formatu” prowadzi wnikliwą selekcję tekstów pod względem zgodności z lansowanym światopoglądem, którego cechą charakterystyczną jest wspomniana już chęć „rozbijania” dotychczasowych, być może skostniałych, wyobrażeń na temat życia

²⁷ Cyt. za: M. Koterba, *Rówieśnicy III RP...*

²⁸ P. Chorzewska, A. Frączysty, M. Glosowicz, J. Nowacki, Z. Sala, J. Skurtys, M. Staśko, K. Sztafa, J. Wiaderny, Ł. Żurek, *Babskie wiersze – głos w sprawie Nagrody im. Wisławy Szymborskiej 2017*, „Mały Format” 2017, nr 1, <http://malyformat.com/2017/06/nagroda-im-wislawy-szymborskiej/> [dostęp: 30.09.2018].

literackiego. Warto dodać, że nie chodzi tu jednak wyłącznie o zaangażowanie we współczesne spory: jednym z najważniejszych działań podejmowanych przez redakcję jest ponowna, współczesna (nierazko osobista) lektura publikacji tych twórczyni/twórców tekstów kultury czy akademiczek/akademików, których działalność wydaje się „już opowiedziana” (Ursula K. Le Guin, Zygmunt Bauman, Wiesław Juszczak) oraz próba rewizji istniejących narracji o wydarzeniach historycznych z różnorodnych perspektyw społecznych (Marzec '68).

Sformułowanie „pochodzimy z bardzo różnych środowisk, różniemy się w ocenie poszczególnych książek” nie jest jedynie sugestią, że „Mały Format” ma być platformą służącą jak największej fuzji poglądów. Widzę w nim raczej chęć postrzegania wypowiedzi poszczególnych autorów „Małego Formatu” jako lektury osobistej i świadomej; takiej, która będzie spojrzeniem z perspektywy różnych aspektów tożsamości i habitusu (klasy, płci, poczucia przynależności środowiskowej etc.).

Przechodząc do potencjalnych zarzutów względem pisma, można zastanawiać się nad kwestią, na ile tak rozumiana polityczność literatury nie staje się uprawianiem polityki w dosłownym tego słowa znaczeniu. W rozmowie z Jakubem Nowackim Paweł Dunin-Wąsowicz nazwał „Mały Format” – ironicznie i z zaznaczeniem cudzysłowu – „lewackim pismem”²⁹ (co może być grą z wizerunkiem Dunin-Wąsowicza jako krytyka kojarzonego z „prawą stroną”, tym samym z postrzeganiem życia literackiego jako spolaryzowanego – politycznie i pokoleńowo, co również wybrzmiewa w wywiadzie). Ta „zaczepekka” może być ciekawym punktem wyjścia dla rozważań; z perspektywy starszych pokoleń może wydawać się, że częste poruszanie przez autorów „Małego Formatu” takich tematów, jak wątki LGBT w literaturze czy feminizm świadczy o lewicowym zaangażowaniu twórców pisma, tymczasem są to tematy nienowe w polskiej humanistyce i poruszane na łamach wielu współczesnych pism, także tych o mniej wyraźnie zarysowanej linii programowej.

²⁹ J. Nowacki, *Śnią mi się antykwariaty. Rozmowa z Pawłem Dunin-Wąsowiczem*, „Mały Format” 2017, nr 8, <http://malyformat.com/2017/12/sniam-mi-sie-antykwariaty/> [dostęp: 30.09.2018].

Przywołując wybrane definicje przymiotnika „lewacki”: „ktoś o skrajnie lewicowych poglądach politycznych”³⁰, „ten, kto wyznaje (czasem manifestacyjnie) poglądy skrajnie lewicowe, kto domaga się ich realizacji, nie licząc się z tym, czy pozwala na to sytuacja”³¹, możemy z kolei zauważyć, że nie pasują one do działalności „Małego Formatu”. Autorom nie zależy na akcentowaniu skrajności, ale na ciągłym dialogu, a także nieustannym diagnozowaniu współczesnego życia literackiego, w taki sposób, że realizacja „lewicowego” programu odbywa się właśnie tam, gdzie jest to możliwe (czego przykładem jest wspomniany protest przeciwko promowaniu poetów-mężczyzn; autorki i autorzy odnoszą się do tego, co dzieje się w środowisku literackim, a więc tam, gdzie udaje im się wypracować sprawczość).

Nie odmawiałabym jednak pewnej słuszności opinii twórcy „Lampy i Iskry Bożej”: na łamach „Małego Formatu” lansowani są krytycy rzeczywiście zaangażowani w polityczną działalność lewicy. W podsumowaniu roku 2017 w krytyce to Maja Staśko zostaje nazwana „najbardziej aktywną i najgłośniejszą krytyczką pokolenia”, mimo że – w mojej ocenie – jej publicystyka dotyczy w większym stopniu zaangażowania w walkę z nierównościami społecznymi niż samej literatury, co zresztą ironicznie zaznacza autor podsumowania, Jakub Skurtys, stwierdzając, że „mogłaby czasem napisać coś jeszcze o wierszach”³².

Innym zarzutem, który można sformułować wobec twórców „Małego Formatu” jest pewna niekonsekwencja. Deklarowane zerwanie z hermetyczną środowiskowością obywatela się co prawda na gruncie „nieuświęcania” wybranych postaci jako autorytetów, nie przeszkadza jednak redakcji w tworzeniu własnego środowiska, które siłą rzeczy

³⁰ *Inny słownik języka polskiego*, red. M. Bańko, t. 1–2, Warszawa 2000, cyt. za: A. Niepytalska-Osiecka, *Lewak, lewaczka i lewactwo we współczesnej polszczyźnie*, „Poradnik Językowy” 2019, nr 9, s. 82, http://www.poradnikjezykowy.uw.edu.pl/wydania/poradnik_jezykowy.768.2019.09.06-A.Niepytalska-Osiecka.pdf [dostęp: 3.01.2022].

³¹ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 1–11, Warszawa 1958–1969, cyt. za: A. Niepytalska-Osiecka, *op. cit.*, s. 82.

³² J. Skurtys, *Taka to krytyka. Podsumowanie roku 2017*, „Mały Format” 2018, nr 1, <http://malyformat.com/2018/01/taka-krytyka-podsumowanie-roku-2017/> [dostęp: 30.09.2018].

staje się grupą decyzyjną. W kolejnych numerach, obok pojedynczych debiutanckich tekstów, pojawiają się te same nazwiska „stałych współpracowników”. Walka ze skostniałym życiem literackim, którego pewnym przejawem jest akademizm, nie oznacza, że redakcja nie zaprasza do współpracy cenionych wykładowców akademickich (m.in. Inga Iwasiów, Paulina Małochleb, Jarosław Fazan, Tomasz Kunz), ponadto to właśnie ich teksty bywają wizytówką poszczególnych numerów, a także zbioru wybranych tekstów, wydanego w formie drukowanej z okazji pierwszej rocznicy powstania pisma³³.

Kończąc charakterystykę poszczególnych pism, chciałabym zastanowić się nad ich miejscem w polu literackim, które – jak już sygnalizowałam – wydaje mi się najbardziej trafnym określeniem zbioru czynników, które decydują o różnych aspektach powodzenia agentów – autorów, wydawnictw, czasopism literackich. W przywołanych przeze mnie artykułach z pierwszej dekady XXI wieku, szczególnie tych autorstwa Czaplńskiego, pojawia się kwestia centralizacji rynku książki oraz umasowienia kultury. Koncepcje Bourdieu, takie jak habitus i pole literackie wydają mi się współcześnie ciekawsze poprzez ukazanie bardziej szczegółowego uwikłania w realia społeczno-ekonomiczne i strategie poszczególnych graczy, co pozwala także odejść od traktowania wartości artystycznej dzieła jako kryterium decydującego o jego sukcesie.

Przypomnę zatem, czym jest pole literackie według koncepcji Bourdieu:

Obszar literacki stanowi część pola produkcji kulturowej, które należy do ogólniejszego, mającego szerszy zasięg, pola władzy [...]. W każdej z tych sfer toczą się walki o zróżnicowane stawki, pozwalające aktorom społecznym na zajmowanie oraz umacnianie dominującej pozycji. Ci, którzy zdobyli wystarczający kapitał w swoim polu, uczestniczą w grze o dominację w polu ogólniejszym, czyli właśnie w polu władzy. Narzędziem owych walk, narzędziem gry społecznej, są różne formy kapitału (ekonomiczny, kulturowy, symboliczny), a ich akumulacja oraz wymiana pozwalają agentom na poszerzenie zakresu możliwości swoich

³³ *Mały Format. Numer urodzinowy*, red. A. Frączyński, J. Nowacki, J. Wiaderny, Warszawa 2018.

działań. Pole produkcji kulturowej [...] pozostaje w relacji podrzędnej względem pola władzy, ale dysponuje określonym potencjałem autonomicznym, dzięki czemu może funkcjonować zgodnie z własną logiką i podług własnych praw. Sytuacja, w której czynniki zewnętrzne zostają całkowicie wyparte, zdarza się bardzo rzadko³⁴.

Pole dzieli się na dwa obszary: heteronomii (obszar w większym stopniu zależny od sił zewnętrznych) i autonomii, które rządzą się odpowiednio odmiennymi prawami: ekonomii oraz „ekonomii na opak”. O ile dominację w obszarze heteronomicznym osiągnęły te podmioty, które uzyskały największy zysk materialny, zaś ich działania były skoncentrowane na jego zdobyciu (obszar ten jest bliski pojęciu „rynek książki”), o dominującej pozycji w obszarze autonomii świadczy uznanie innych uczestników gry, określane także jako kapitał symboliczny³⁵. Te dwa obszary będą się zatem przecinać z podziałem na obszar dominacji i zdominowania. Określenie „dominacja” pojawia się w *Literaturze...* także w odniesieniu do podmiotów, które wywalczyły sobie pozycję w centrum pola – dysponują zarówno znaczącymi zasobami ekonomicznymi jak i symbolicznymi³⁶, tym samym są gotowe do gry o stawki w większych od literackiego polach władzy. W przypadku wydawnictw są to Znak i Wydawnictwo Literackie, w przypadku czasopism – przede wszystkim gazety opiniotwórcze o długim stażu³⁷.

Najlepsze wyobrażenie o funkcjonowaniu pola daje jego graficzne przedstawienie, które w *Literaturze...* odnosi się do wydawnictw. Szkoda, że jego twórcy nie pokusili się o skonstruowanie podobnego modelu odnoszącego się do czasopism, których sytuację przybliżył Grzegorz Jankowicz w pierwszej części publikacji³⁸. Poniżej przedstawiam oryginalną ilustrację zaczerpniętą z raportu, następnie – opartą na niniejszych rozważaniach oraz liczbie polubień na stronach portali na Facebooku – propozycję umieszczenia „Małego Formatu” oraz „KONTENTU” w polu literackim na tle innych czasopism

³⁴ G. Jankowicz, *op. cit.*, s. 19.

³⁵ T. Warczok, A. Pałęcka, P. Marecki, *op. cit.*, s. 92–96.

³⁶ *Ibidem*, s. 99.

³⁷ G. Jankowicz, *op. cit.*, s. 46–64.

³⁸ *Ibidem*.

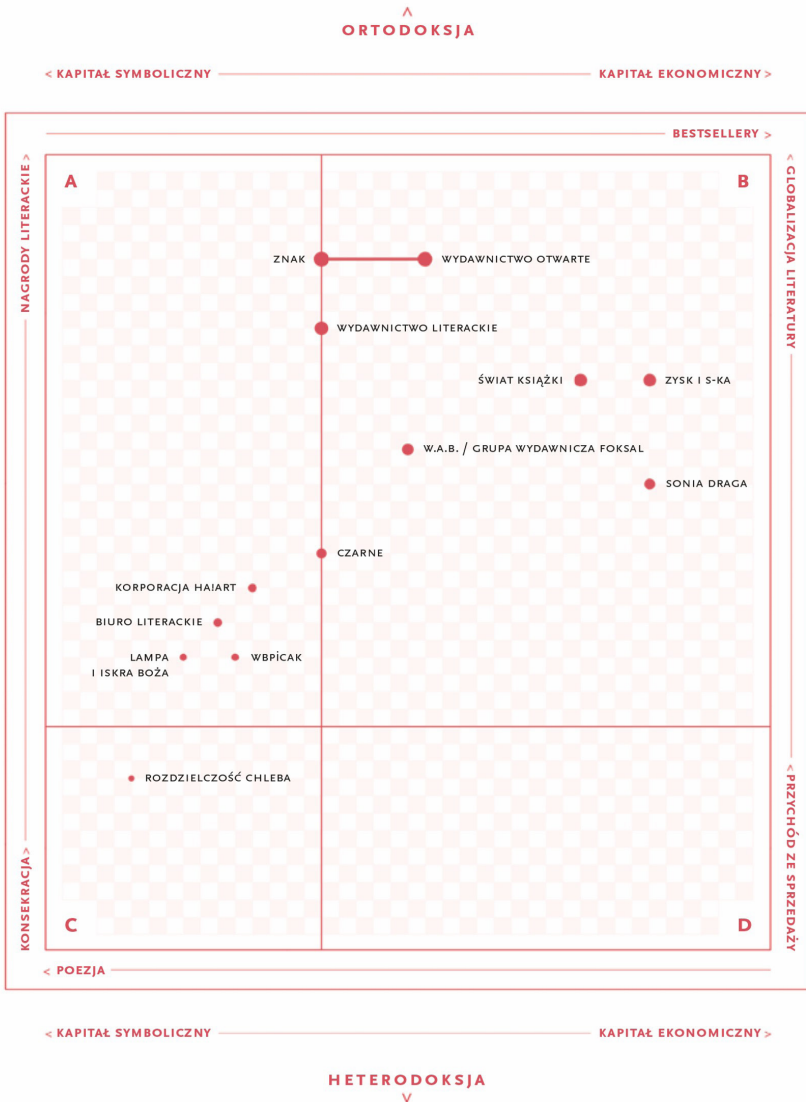
podejmujących tematykę krytycznoliteracką lub szerzej – krytykę kultury. Te deklaracje zainteresowania – rozumiane jako liczba kliknięć – zostają przywołane w *Literaturze...* jako odpowiednik tradycyjnie sprzedanych egzemplarzy, który jednak wielokrotnie tę (potencjalną) liczbę przerasta. Warto zwrócić uwagę na to, że funkcjonowanie cyfrowych czasopism i wydawnictw zostaje wskazane jako strategia „obejścia” niektórych mechanizmów rynkowych (a nawet funkcjonowania poza rynkiem), co powoduje efekt większej autonomii³⁹. „Odbiorcą” będę tu nazywała osobę, która poprzez „polubienie” portalu na Facebooku, jednocześnie jest stałym obserwatorem i czytelniczką/czytelnikiem treści proponowanych przez portal. Mam świadomość, że nie są to dane precyzyjne – strony cyfrowych magazynów mogą odwiedzać także osoby nieposiadające konta na portalu Facebook.

Zgodnie z moją propozycją, zarówno „Mały Format”, jak i „KONTENT” znajdują się w obszarze dominującym; „KONTENT” bliżej granicy z obszarem zdominowanym (ze względu na mniejszy zasięg: 1,7 tys. odbiorców), „Mały Format” (5,1 tys. odbiorców) w środku obszaru, w którym podobną liczbę odbiorców mają starsze stażem czasopisma kulturalne, takie jak „Reflektor” (6,5 tys. polubień), „Niewinni Czarodzieje” (6 tys. polubień), „ArtPapier” (3,6 tys. polubień), „Provincia” (3,3 tys. polubień), czy poczytne pisma naukowe: „Fragile” (4,2 tys. odbiorców) i „Teksty Drugie” (3,7 tys. odbiorców).

O umieszczeniu obu pism w obszarze dominującym oraz autonomicznym zdecydowało nie tylko zainteresowanie czytelniczek/czytelników, ale także zaangażowanie innych podmiotów – akademików, twórczyni i twórców tekstów kultury, krytyczek i krytyków (udzielających się na stałe w innych czasopismach) we współpracę z „młodym pokoleniem”, widząc w nowopowstałych czasopismach wartościowe forum wymiany myśli (co można rozumieć jako formę uznania). Jak pisze Jankowicz, analizując drogę czasopism w polu, „Obecność ekspertów i krytyków wzmacnia siłę konsekuracyjną [...]. Medium przechwytuje autorytet i zbliża się do pozycji eksperckiej, której – według Bourdieu – samo nie jest w stanie osiągnąć (może jedynie tworzyć jej pozór)”⁴⁰.

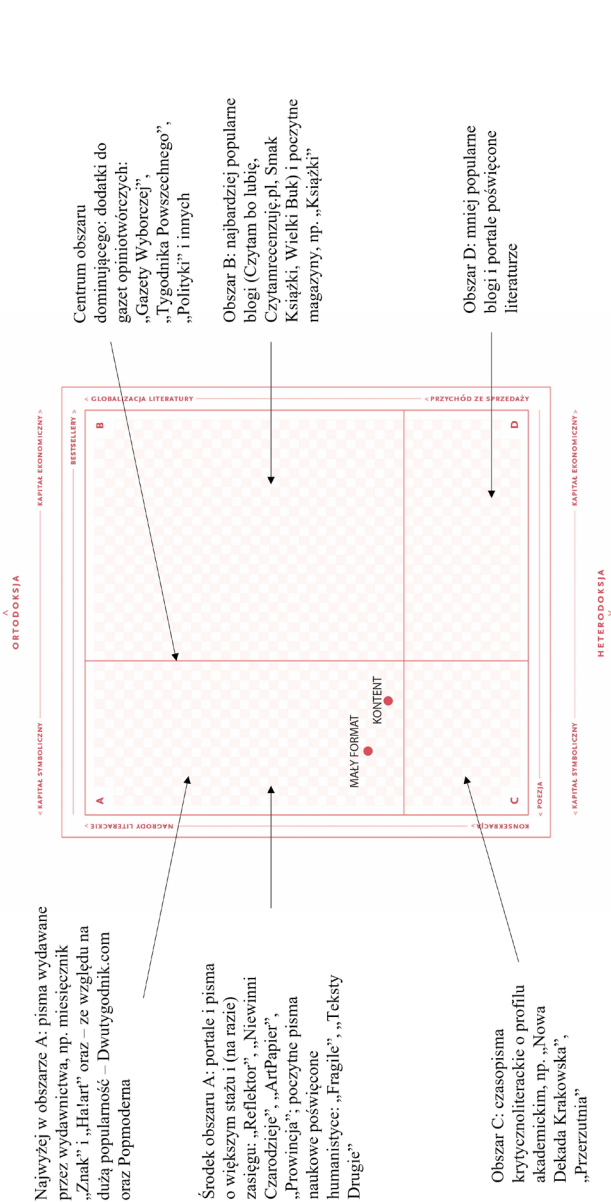
³⁹ T. Warczok, A. Pałęcka, P. Marecki, *op. cit.*, s. 146.

⁴⁰ G. Jankowicz, *op. cit.*, s. 48.



Rys 1. Struktura pola wydawców w Polsce

Źródło: T. Warczok, A. Pałęcka, P. Marecki, *Część druga. Pole literackie w Polsce po 1989 roku*, [w:] *Literatura polska po 1989 roku...*, s. 97.



Rys. 2. Schemat pola literackiego z rozmieszczeniem czasopism i portali kulturalnych i krytycznoliterackich jako agentów (na podstawie liczby stałych odbiorców – obserwatorów w mediach społecznościowych w marcu 2018)

Źródło: opracowanie własne na podstawie: T. Warczok, A. Palecka, P. Marecki, *Część druga. Pole literackie w Polsce po 1989 roku*, [w:] *Literatura polska po 1989 roku...*, s. 97.

Pod względem kapitału, oba pisma wydają się stawiać na kapitał symboliczny, o czym świadczy między innymi dobór omawianych tekstów – jak wynika z *Literatury*... , poezja tak często lokuje się w obszarze autonomicznym, że tworzy tam swoiste subpole z zagwarantowanym zakresem niezależności (m.in. za sprawą nagród)⁴¹. Oba czasopisma sytuują się w podobnym miejscu jak Biuro Literackie – wydawnictwo specjalizujące się w poezji, choć wydające także prozę, oraz jak wydawnictwo korporacja Ha!art. Hasła tego ostatniego – „wszystko co się nie opłaca” – towarzyszy zaangażowanie w kwestie społeczne, gdzie, podobnie do omawianych pism, mają znaczenie głosy autorów jeszcze niekonsekrowanych, a także osób na różne sposoby marginalizowanych przez dominujący dyskurs. „KONTENT” umieściłam bliżej obszaru, w którym większe znaczenie ma zasobność podmiotów w kapitał ekonomiczny, ze względu na fundację prowadzoną przez jego redaktorów. „Mały Format”, mimo dotacji ministerialnych (przyznawanych lub nie w danym roku w zależności od spełnianych warunków lub polityki względem czasopism kulturalnych) oraz doraźnego wsparcia Uniwersytetu Warszawskiego (m.in. przy okazji wydania papierowego)⁴², usytuowałam dalej od granicy, za którą znajdują się popularne blogi internetowe, stale osiągające zysk dzięki współpracy z patronami czy poszczególnymi wydawnictwami (wśród głosów respondentek i respondentów *Literatury*... pojawia się nawet zarzut „kupowania” blogów przez wydawnictwa)⁴³.

Czy obu czasopismom uda się utrzymać dominującą pozycję i zainteresowanie odbiorców – czas pokaże. W obu przypadkach (mimo nieograniczonego, internetowego dostępu do zawartości czasopisma) pułapką może się okazać środowiskowość – wiernymi odbiorcami artykułów pisanych przez wąskie grono mogą pozostać kręgi towarzyskie i zawodowe, zwłaszcza, że wydarzenia organizowane przez redakcję obu pism mają charakter lokalny (Warszawa i Kraków). Inną pułapką może okazać się kwestia finansowania pism – mimo jednorazowych dotacji na dłuższą metę bolączką może się okazać kwestia wynagrodzeń dla twórców. Wreszcie, swoją drugą stroną medalu ma także

⁴¹ T. Warczok, A. Palęcka, P. Marecki, *op. cit.*, s. 105.

⁴² *Mały Format. Numer urodzinowy*..., s. 7.

⁴³ T. Warczok, A. Plęcka, P. Marecki, *op. cit.*, s. 141.

zaangażowanie w politykę literatury – redaktorki i redaktorzy obu pism prawdopodobnie będą ograniczać poszukiwania potencjalnych współpracowników do tych osób, które będą popierać obraną wcześniej linię rozwoju czasopisma i model uprawianej krytyki.

Mając na względzie powyższe zagrożenia dla miejsca, które zaledwie w ciągu roku udało się wypracować twórcom „KONTENTU” i „Małego Formatu”, chciałabym podkreślić, że działalność obu redakcji oraz współpracujących z nimi autorek/autorów i krytyczek/krytyków jest zaprzeczeniem tezy o śmierci krytyki – nie tylko tej będącej pretekstem dla konferencyjnych dyskusji, ale także tej przewidywanej od co najmniej dwudziestu lat. Pomysłodawcy obu czasopism spełnili postulaty względem nowej krytyki, które jeszcze do niedawna mogły się wydawać jedynie idealistycznymi życzeniami.

Bibliografia

Źródła

- Chorzewska P., Frączyński A., Głosowicz M., Nowacki J., Sala Z., Skurtys J., Staško M., Szałfa K., Wiaderny J., Żurek Ł., *Babskie wiersze – głos w sprawie Nagrody im. Wisławy Szymborskiej 2017*, red. „Mały Format” 2017, nr 1, <http://malyformat.com/2017/06/nagroda-im-wislawy-szymborskiej/> [dostęp: 30.09.2018].
- „KONTENT”, zakładka „magazyn”, <https://kontent.net.pl/o-nas> [dostęp: 29.09.2018].
- Kaczmarek P., *Noc długich tyżek. O krytyce liberalnej i lewicowej*, „KONTENT” 2017, nr 2, s. 185–208.
- Koterba M., *Rówieśnicy III RP zakładają czasopisma*, „Reflektor” 2017, <http://www.rozswietlamyktulture.pl/reflektor/2017/10/19/rowiesnicy-iii-rp-zakladaja-czasopisma/> [dostęp: 30.09.2018].
- Kujawa D., *Komentarz w sprawie publikacji utworów Waldemara Jochera*, „KONTENT” 2017, nr 1, s. 62–63.
- Mały Format. Numer urodzinowy*, red. A. Frączyński, J. Nowacki, J. Wiaderny, Warszawa 2018.
- Nowacki J., *Śnią mi się antykwariaty. Rozmowa z Pawłem Dunin-Wąsowiczem*, „Mały Format” 2017, nr 8, <http://malyformat.com/2017/12/sniamy-sie-antykwariaty/> [dostęp: 30.09.2018].

- Różewicz R., *Barbarzyńca w ogrodzie. Próba rekonstrukcji*, „Mały Format” 2018, nr 3, <http://malyformat.com/2018/03/barbarzynca-w-ogrodzie-proba-rekonstrukcji/> [dostęp: 30.09.2018].
- Sala Z., *Nie odmawiam lektury*, „KONTENT” 2017, nr 1, s. 64–65.
- Skowron M., *Porozmawiajmy o poezji. Nowy kwartalnik literacki „Kontent”*, „Kulturatka.pl” 2017, <http://www.kulturatka.pl/2017/06/05/porozmawiajmy-o-poezji-wywiad-nowy-kwartalnik-literacki-kontent/> [dostęp: 29.09.2018].
- Skurtys J., *Taka to krytyka. Podsumowanie roku 2017*, „Mały Format” 2018, nr 1, <http://malyformat.com/2018/01/taka-krytyka-podsumowanie-roku-2017/> [dostęp: 30.09.2018].
- http://kontent.net.pl/files/KONTENT_kwartalnik_nr_1.pdf [dostęp: 30.09.2018].

Opracowania

- Bourdieu P., *Rozum praktyczny. O teorii działania*, tłum. J. Stryczyk, Kraków 2009.
- Czapliński P., *Polityka literatury, czyli pokazywanie języka*, [w:] *Polityka literatury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. K. Dunin, Warszawa 2009, s. 5–39.
- Czapliński P., *Powrót centrali*, Kraków 2007.
- Głowiński M., *Krytyka, towarzysza literatury*, „Znak” 1998, nr 7, https://opoka.org.pl/biblioteka/I/IL/tow_literatury.html [dostęp: 30.09.2018].
- Inny słownik języka polskiego*, red. M. Bańko, t. 1–2, Warszawa 2000.
- Jankowicz G., *Część pierwsza. Pole literackie po 1989 roku i jego relacje z innymi polami społecznymi*, [w:] *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Raport z badań*, red. G. Jankowicz, P. Marecki, A. Pałęcka, J. Sowa, T. Warczok, Kraków 2014, s. 15–90.
- Jarzębski J., *Wartościowanie w sieci kultury*, „Znak” 1998, nr 7, https://opoka.org.pl/biblioteka/I/IL/wartosciowania_w_sieci.html [dostęp: 29.09.2018].
- Kozicka D., *Co to znaczy dzisiaj być polskim krytykiem?*, „Wielogłos” 2011, nr 1(9), s. 47–58.
- Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Raport z badań*, red. G. Jankowicz, P. Marecki, A. Pałęcka, J. Sowa, T. Warczok, Kraków 2014.
- Maliszewski K., *Co to znaczy dzisiaj być polskim pisarzem?*, „Nowy Nurt” 1995, nr 6.
- Niepytalska-Osiecka A., *Lewak, lewaczka i lewactwo we współczesnej polszczyźnie*, „Poradnik Językowy” 2019, nr 9, s. 81–89, http://www.poradnik-jezykowy.uw.edu.pl/wydania/poradnik_jezykowy.768.2019.09.06-A.Niepytalska-Osiecka.pdf [dostęp: 3.01.2022].

- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 1–11, Warszawa 1958–1969.
- Sowa J., *Część trzecia. Habitus pisarzy i pisarek*, [w:] *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Raport z badań*, red. G. Jankowicz, P. Marecki, A. Pałęcka, J. Sowa, T. Warczok, Kraków 2014, s. 163–247.
- Stokfiszewski I., *Co to znaczy być dzisiaj polską pisarką?*, „Litera” 2008, nr 1(2).
- Szawiel T., *Struktura społeczna i postawy a grupy ethosowe (O możliwościach ewolucji społecznej)*, „Studia Socjologiczne” 1982, nr 1/2.
- Warczok T., Pałęcka A., Marecki P., *Część druga. Pole literackie w Polsce po 1989 roku*, [w:] *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Raport z badań*, red. G. Jankowicz, P. Marecki, A. Pałęcka, J. Sowa, T. Warczok, Kraków 2014, s. 91–162.

New magazines in view of Polish literary criticism in crisis. Considerations around ‘Mały Format’ and ‘KONTENT’

Abstract

An article brings closer a program of two new magazines dedicated to literary criticism, created in 2017: ‘Mały Format’ and ‘KONTENT’ in view of the most important statements on crisis of Polish literary criticism (which have been written for about 20 recent years) and demands about its change. The author attends to situate the magazines in ‘literary field’ (which is, in Pierre Bourdieu’s idea, part of ‘field of cultural production’). All Bourdieu’s proposals have been cited after a report on Polish literature after 1989, carried by Ha!art editors.

Keywords: Polish literary criticism, literary magazines, ‘Mały Format’, ‘KONTENT’, Pierre Bourdieu.