



Studia
Filmoznawcze
35
Wrocław 2014

Aleksandra Idczak

Uniwersytet Wrocławski

INNY HORYZONT? WOKÓŁ KSIĄŻKI TADEUSZA SOBOLEWSKIEGO: KINO SWOIMI SŁOWAMI

*Kino swoimi słowami*¹ — wybór felietonów Tadeusza Sobolewskiego, publikowanych na łamach „Kina” i „Gazety Wyborczej” w latach 1991–2012, ukazał się jako trzeci tom naukowej serii wydawnictwa Universitas „Horyzonty kina”. Książka ta swoim nieakademickim charakterem zdecydowanie wyróżnia się na tle pozostałych pozycji dotyczących konkretnego zjawiska filmowego, omówionego z danej perspektywy metodologicznej lub z zamiarem spojrzenia monograficznego². Celem serii, jak możemy dowiedzieć się z informacji przedrukowanej w każdym z tomów, jest „przedstawienie refleksji nad filmem w całej jej aktualnej wszechstronności”³. Lektura tomu Sobolewskiego prowokuje jednak do postawienia pytania o zasadność takiej publikacji w serii naukowej. Czy poetyka felietonowych dywagacji ma szansę skupić w spójną wizję fragmenty dotyczące zarówno sztuki filmowej, jak i wszelkich okoliczności związanych z życiem autora? A jeśli przyjąć, że tak — w szeroko rozumianym sensie, zawierającym na przykład refleksję nad filmem w kontekście

¹ T. Sobolewski, *Kino swoimi słowami*, Kraków 2012.

² Jak dotąd w serii ukazały się następujące tomy: B. Kwieciński, *Obrazy i klisze. Między biegunami wizualnej pamięci Zagłady*, Kraków 2012; J. Wojnicka, *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956–1968*, Kraków 2012; M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Kraków 2013; K. Loska, *Nowy film japoński*, Kraków 2013; I. Sowińska, *Chopin idzie do kina*, Kraków 2013; S. Jagielski, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Kraków 2013.

³ T. Sobolewski, *op. cit.*, s. 2.

możliwych form krytycznej wypowiedzi o nim — to jaką granicę „horyzontu kina” zarysowuje Sobolewski w swoich tekstach? Czy jest to wciąż kierunek aktualny, mówiący coś więcej o kondycji dyskursu krytycznofilmowego, czy też przeciwnie, dotyczy on jedynie wąskiej perspektywy twórczości konkretnego autora?

Sobolewski w swojej wieloletniej praktyce zawodowej niejednokrotnie dał się poznać jako krytyk poszukujący własnego języka i indywidualnej formy wypowiedzi. W tekstach ujawnia się przede wszystkim jako współoglądający, uprawiający ten rodzaj krytyki, który przypomina „recenzję szeptaną”, przekazywaną bezpośrednio przez znajome nam osoby. Pozostawałaby ona racjonalizacją przeżycia, wolną od analiz *stricte* warsztatowych i teoretycznych dywagacji; mającą w pierwszej kolejności stanowić zrozumiały wyraz emocji, doświadczonych przez autora podczas seansu. Sobolewski nie jest krytykiem akademickim, nie pisze prac naukowych, nie prowadzi badań, a jego teksty wolne są od metodologicznego ciężaru⁴. Pisze lekko, „atrakcyjnie”, zmierzając sukcesywnie do wcześniej zamierzonej puenty.

Krytyka realizowana przez Sobolewskiego, choć niewątpliwie ciekawa dla odbiorców, zaprzecza idealnemu modelowi stosunków między praktyką twórczą, jej krytyką i teorią, której funkcjonowanie Alicja Helman porównała do systemu naczyń połączonych⁵. W swej działalności autor *Kina...* odżegnuje się od narzędzi wypracowanych przez nowoczesne teorie filozoficzne, a tym samym zakłóca ów spójny „system zależności” krytyczną dezynwolturą (co traktować należy akurat jako zjawisko pozytywne, wnoszące swoisty ferment w filmoznawcze ustalenia). Sobolewski zdaje się odrzucać zarówno ideowe zaangażowanie, jak i wszelkie instytucjonalne uwarunkowania. Jego twórczość krytyczna jest wyrazem „naturalnych”, intuicyjnych i bardzo osobistych sposobów docierania do filmu. Krytyk nie angażuje się w działalność porządkującą czy też hierarchizującą, nie tworzy systemowych uogólnień i nie korzysta z nich. Ufa sobie, a swoje diagnozy opiera wyłącznie na własnym guście. Na ogół też ogranicza się do zaprezentowania sylwetki twórcy czy pewnego tematu, a jego tok rozumowania każdorazowo zmierza raczej w kierunku eseizacji tekstu niż prostego wartościowania (którego domagałaby się na przykład poetyka recenzji).

⁴ Działalność pozakrytyczna Sobolewskiego ma charakter przede wszystkim popularyzatorski, przybliżający sylwetkę danego twórcy, jak chociażby w audiowizualnej serii *Polska szkoła dokumentu, Mistrzowie polskiego kina* czy w posłowie do zbioru scenariuszy Krzysztofa Kieślowskiego (*Przypadek i inne teksty*, Kraków 1998).

⁵ „Idealnym modelem odzwierciedlającym układ stosunków między praktyką twórczą w dziedzinie filmu i telewizji, jej krytyką i teorią jest system naczyń połączonych w obiegu zamkniętym. Twórczość jest ogniwem centralnym inspirującym proces dwustronnych oddziaływań. Z jednej strony krytyka ocenia i interpretuje twórczość, z drugiej przekazuje sumę swych doświadczeń teorii, która z kolei dostarcza krytyce wypracowanych przez siebie narzędzi, służy uogólnieniami, podsuwa wzory postępowania krytycznego” (A. Helman, *Artyści — teoretycy — krytycy*, „Kino” 1983, nr 2, s. 4).

Zdaje się, że konsekwentne pozostawanie Sobolewskiego „tylko” krytykiem wynika z dwóch kwestii. Pierwszą z nich jest przekonanie, że z perspektywy „akademickiej wieży z kości słoniowej” nie da się zgłębić dzieła filmowego, które nie powinno być jedynie „badanym przedmiotem”, lecz żywym tworem, rozwijającym się w umyśle i wrażliwości widza. „Zadaniem krytyka — pisze Sobolewski — nie jest spreparowanie go [dzieła — A.I.], rozebranie na części, zamienianie w martwy przedmiot. Chodzi o nazywanie w filmie tego, co mocne i żywe, co poszerza nasze doświadczenie wewnętrzne”⁶. Tym ciekawsze jest w kontekście *Kina...* odwrócenie perspektywy, w której to nie krytyk sięga po teoretyczne narzędzia (co jest dziś częstą praktyką); przeciwnie — to jego działalność staje się przedmiotem badań. Trzeci tom *Horyzontów kina* paradoksalnie umieszcza felietonowe piarstwo nieakademickiego krytyka w perspektywie naukowej, stawiając przed czytelnikiem zadanie dotarcia do wynikających z tego zabiegu wniosków.

Zdaje się, że to nie tylko przekonanie o specyfice filmowego obrazu, wymagającego emocjonalnie „żywego” odbioru, stoi za tak konsekwentnie nieakademickim charakterem działalności krytycznej Sobolewskiego. Druga przesłanka łączy się tu z nabytą przez autora *Kina...* niechęcią wobec wszelkich represyjnych dyskursów⁷ i z twierdzeniem, że pisanie akademickie nie pozwala na tak autoteliczną i autonomiczną formę wypowiedzi, do jakiej przyzwyczał nas krytyk. Jak ważną kwestią jest dla Sobolewskiego indywidualizm, czy raczej swoista samozwrotność treści wyrażonych w tekście, trafnie pokazuje „manifest” *Pisanie o filmie*, opublikowany na 30-lecie miesięcznika „Kino” w cyklu *Na trzydziestolecie — krytycy o krytyce* (nie znalazł się on w wyborze). Autor podkreśla w nim, iż praca recenzenta każdorazowo wymaga od niego ekspozycji krytycznego „ja”:

Pisząc o filmie, piszemy o sobie — nie wprost. Mówiąc, że krytyka jest autokreacją, mam na myśli inny aspekt „pisania o filmie” niż ten, który wiąże się z narzuceniem czytelnikowi prywatności piszącego. Rekonstruując w słowach film, stwarzamy i pomnażamy siebie. Aby móc pisać o filmie, trzeba najpierw siebie wymyślić. Wychodzimy z siebie, aby bardziej być sobą. Ten paradoks odbioru sztuki uchwycił Marcel Proust. Miał na myśli literaturę, nie cenił kina, ale prawo, które sformułował w „Czasie odnalezionym”, znakomicie da się odnieść do kontaktów z filmem. Mówi ono, że zarówno odbiór, jak tworzenie, są uczestnictwem w tym samym procesie. „Każdy czytelnik, kiedy czyta, jest czytelnikiem samego siebie — swoim własnym”. [...] Sztuka nie istnieje więc zamiast życia: ona pozwala odkryć jego prawdziwy sens. Kontaktując się ze sztuką lub tworząc ją, wychodzimy poza siebie, aby rozpoznać siebie w obcej osobie; swój świat w innym świecie⁸.

Sobolewski w spóźnionym „tekście programowym”, za jaki uznać można zacytowany artykuł, stawia tezy kluczowe dla zrozumienia przyjętego przez niego modelu krytyki, które konsekwentnie rozwija i realizuje w późniejszych tekstach. Pierw-

⁶ T. Sobolewski, *op. cit.*, s. 13.

⁷ *Ibidem*, s. 12–13.

⁸ T. Sobolewski, *Pisanie o filmie*, „Kino” 1996, nr 2, s. 4.

szą z nich, czerpiącą z tradycji modernistycznej, byłaby idea równouprawnienia krytyka-twórcy, którego działalność eksplikacyjna jest równoważna, a przynajmniej tak samo ryzykowna, jak tworzenie dzieła sztuki⁹. Działalność krytyczna, w rozumieniu Sobolewskiego związana z autentycznym doznaniem, nie zaś z wykalkulowaną argumentacją, byłaby tu rodzajem twórczości, bezpośrednio połączonej z osobistym przeżyciem, eksponującej prywatne idee i wrażenia. Mowa krytyczna informuje w tym ujęciu o osobie krytyka, jest wymierzona w niego samego, odbijając jak w lustrze jego własne pragnienia i oczekiwania. Hermeneutyczne „spotkanie z dziełem”, otwartość na nie i nieinwazyjny sposób odczytania prowadzą nie tylko do krytycznej eksplikacji, ale przede wszystkim — w przyjętym przez Sobolewskiego modelu — do poznania własnego „ja” i przekroczenia go w pewną uniwersalną wspólnotę artystycznego sensu lub prawdy.

Wiąże się z tym druga teza, dotycząca z gruntu awangardowej idei zacierania granicy między życiem a sztuką. Pozornie spreparowana, „sztuczna” rzeczywistość okazuje się tajnym przejściem, skrótem umożliwiającym zrozumienie własnego istnienia i zorientowanie się w danych zewnętrznie warunkach egzystencji. Jak pisze w innym miejscu autor: „Kino w swych najszlachetniejszych przejawach jest samym kontaktem, zniesieniem dystansu, przewyciężeniem obcości i lęku”¹⁰. Ideałem jest momentalny stan, w którym zacierają się granice, a sztuka staje się po prostu życiem. Sobolewski obrazuje to w jednym ze swoich felietonów w taki choćby sposób:

Był wieczór, padał deszcz. Szedłem pod arkadami, brzegiem placu Concorde. Oglądałem się na przechodniów przemykających pod parasolami i w pewnym momencie zacząłem w nich rozpoznawać niezujących reżyserów filmowych. [...] Osiągnęli stan spokoju — ich film stopił się wreszcie z rzeczywistością, sam się wyświeślał. A oni stali się anonimowymi przechodniami. [...] Był tam Kieślowski, Fellini, Welles, ktoś jeszcze?¹¹

Mimo pewnego podobieństwa widzimy tu jednak awangardowe marzenie *à rebours*. Dla teoretyków artystycznej rewolucji sztuka pełnić miała funkcję krytyczną wobec burżuazyjnego społeczeństwa, a jej powtórny mariaż z życiem odbywałby się na gruncie przemiany tegoż życia¹². Sobolewski prezentuje zaś połączenie sztuki i życia w sposób niezwykle zachowawczy, w swego rodzaju konserwatywnej utopii. Kanoniczni reżyserzy „zstępują” w naszą codzienność, dzięki czemu zbawiona zostaje zarówno idea sztuki, jak i życia (na paryskim placu Zgody, który sam z siebie jest już znaczący). Powidok, dzięki któremu „film stapia się z rzeczywisto-

⁹ Na taką — modernistyczną z gruntu postawę — wskazywałoby powoływanie się w powyższym cytacie na kanonicznego twórcę wysokiego modernizmu, Marcela Prousta, a także szacunek wobec krytycznoliterackiego manifestu Oscara Wilde’a, wielokrotnie przywoływanego w innych tekstach. Zob. T. Sobolewski, *Kino...*, s. 13–15, 337–338.

¹⁰ *Ibidem*, s. 297.

¹¹ *Ibidem*, s. 338.

¹² P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. Kita-Huber, Kraków 2006, s. 44–68, 131–162.

ścią”, choć przybiera formę epifanii, neutralizuje tak naprawdę nowoczesną postać sztuki jako działalności krytycznej. To raczej sposób na oswojenie własnej obcości w podróży i wyszukana apoteoza artystycznego kanonu.

W omawianym wcześniej manifeście — co byłoby tu kolejnym twierdzeniem — Sobolewski odżegnuje się również od sprywatyzowania wypowiedzi krytycznej. Autokreacja miałaby być wejrzeniem w siebie i autokonstrukcją w oparciu o film, nie zaś sytuacją, o której Andrzej Falkiewicz napisał kiedyś trafnie i poetycko, że jest ona „odtańczeniem własnego tekstu w imieniu autora dzieła”¹³. Mielibyśmy tu do czynienia z pozytywną figurą pośrednika między dziełem a jego odbiorcą, pośrednika szczególnego rodzaju, przekazującego materiał wcześniej przetworzony przez własną wrażliwość.

Pozostaje postawić pytanie, jak omówione w skrócie założenia Sobolewskiego przekładają się na rzeczywiste teksty krytyczne? Dwa wybory pisarstwa krytyczno-filmowego jego autorstwa — wspomniane *Kino...* i wcześniejszy o dziesięciolecie *Za duży blask*¹⁴, nie ułatwiają stawiania diagnozy, prezentując odmienne sposoby realizacji przyjętych założeń.

Za duży blask to książka w (nieoczekiwanie) spójny sposób łącząca formy tak od siebie różne, jak eseistyczne eksplikacje filmów, gazetowe recenzje, omówienia, rozmowy i sylwetki twórców. Publikacja ta stanowi swoisty przekrój pracy krytyka, obejmujący swym zakresem wiele lat jego działalności, będąc jednocześnie zapisem czasów i okoliczności, w jakich teksty powstawały. Jest to rodzaj subiektywnego przewodnika, spisane z perspektywy „wrażliwego profesjonalisty” — zawodowego krytyka, tęskniącego za odbiorem filmu z perspektywy kinomana-amatora. Sobolewski rzadko odwołuje się tu do zawodowych kompetencji, które odróżniłyby go od możliwości odmiennych od możliwości odbioru przeciętnego widza. Zamiast drobiazgowej analizy warsztatu filmowca czy posługiwania się akademickimi terminami, autor niezmiennie polega na własnej intuicji. Wybór zdaje się kierowany do tych czytelników, którzy chcieliby dzielić z autorem jego pasję do kina. Sobolewski, nie popadając w ton mentorski, ocala w *Za dużym blasku* to, co według jego kryteriów należy chronić przed agresywnym natłokiem i ilościowym bezmiarem mniej wartościowych produkcji. Ale czy za takim wyborem stoją wyłącznie własne kryteria autora?

Sama kwestia dokonania wyboru tekstów do tomu doprasza się o obszerniejszy komentarz. Autor we wstępie, który miał tę selekcję niejako uzasadnić, przedstawia się jako krytyk „wszystkożerny”, zwolennik demokratycznej koncepcji kina, przeciwdziałający się polaryzacji widowni:

¹³ „Wielkość i nędza krytyki polega na tym, że krytyk może przywdziać własne pióra i odtańczyć tekst (taniec) własny. Własny, ale tańczony w imieniu autora. Jego barwnym upierzeniem jest zespół swoitych (choć nie zawsze konsekwentnie stosowanych) reguł interpretacyjnych. Jego tańcem jest metoda” (A. Falkiewicz, *Polski kosmos. 10 esejów przy Gombrowiczu*, Wrocław 1996, s. 226).

¹⁴ T. Sobolewski, *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Kraków 2004.

Dziś jest wiele oddzielnych, nieprzenikających się obiegów. Widownia jest z jednej strony zglajchszaltowana, z drugiej — rozwarstwiona. Myślę, że warto przeciwstawiać się tej tendencji w imię wspólnoty ludzkich przeżyć oraz wierności sobie. Nie stawiamy nowych granic, nie dajmy się zamknąć w ramach obowiązujących medialnych formatów. Nie pogłębiajmy podziału na „elitarny” i „popularny”, w którym sami nie umiemy się zmieścić¹⁵.

Teksty, które znalazły się w wyborze, nie oddają jednak egalitarnych założeń zawartych we wstępie. Autor opisuje głównie „szlachetną odmianę” kina, prezentując sylwetki najwybitniejszych twórców o ugruntowanej pozycji, takich jak: Ken Loach, Jim Jarmusch, Ingmar Bergman, Andriej Tarkowski, Michael Haneke, Federico Fellini, Miloš Forman (by wymienić tylko niektórych). A są to przecież twórcy panteonowi, „z najwyższej półki”, bez względu na różniące ich poetyki.

Czas weryfikuje wiarę w zapewnienia krytyka. W 2010 roku w jednym z wywiadów Sobolewski przyjął zgoła odmienną koncepcję selektywnego odbioru sztuki: „Trzeba brać na siebie odpowiedzialność za wybór, stawać się panem sytuacji, być elitą, tworzyć wokół siebie elity”¹⁶. Opinia ta potwierdza wątpliwości związane z wyborem tekstów składających się na *Za duży blask*, przedstawiających ich autora raczej jako strażnika kanonu niż wnikliwego obserwatora bieżącej twórczości. Próżno szukać w indeksie nazwisk mniej znanych, wyborów ryzykownych. Autor wciela się tu w rolę przewodnika, przeprowadzając czytelnika po filmowym labiryncie drogą wybrukowaną i bezpieczną. Jeśli pojawiają się nazwiska nowe — jak chociażby Przemysława Wojcieszka — to są one wcześniej legitymizowane uznaniem szerszego grona krytyków i pewnie funkcjonujące w społecznym obiegu. Założenia zawarte we wstępie należy wobec tego uznać za krótkotrwały manifest, okolicznościowe życzenie. Z chaosu zmultiplikowanych możliwości wyboru Sobolewski oświetla przede wszystkim to, co dawno już okrzepło w formie monografii, historii kina i „serii mistrzowskich”.

Za duży blask, choć nie wywołał większego poruszenia w świecie krytycznym, wyraźnie odznaczał się na tle ówczesnie obowiązujących dykcji, często przesadnie rozpolitykowanych i roszczeniowych, w przeważającej większości zaostrzających styl wypowiedzi jako radykalną odpowiedź na postępujące skomercjalizowanie kina i obniżanie poziomu produkcji¹⁷. Głos Sobolewskiego wyróżniał się na tym tle. *Za duży blask* wskazywał na zjawiska wartościowe i oryginalne, przede wszystkim jednak odpowiadające na osobiste pytania i niepokoje autora. Diagnoza kina przedstawia się tu niezmiennie pozytywnie. Odbiór danego dzieła jest dla Sobolewskiego niczym spotkanie z drugą osobą; krytyk wchodzi z nim w niecodzienny rodzaj dialogu, który umożliwia mu głęboki kontakt z życiem, zapośredniczony

¹⁵ *Ibidem*, s. 5–6.

¹⁶ *Dobry odbiorca*. Z Tadeuszem Sobolewskim rozmawia Karolina Gierdys-Majkut, <http://www.kinoterapia.pl/2010/10/04/dobry-odbiorca/> (dostęp: 20 listopada 2013).

¹⁷ Zob. np. W. Godzic, *Przyjemność kina i akademicka wieża z kości słoniowej*, „Kino” 1992, nr 6, s. 28–31; J. Socha, *Obcy vs. Predator*, „Kino” 2007, nr 5, s. 52–56.

przez kino. Krytyczną postawę Sobolewskiego trafnie diagnozował swego czasu Jakub Socha:

Sobolewski uprawia bowiem krytykę niekonfrontacyjną, diametralnie różną od pisarstwa Kłopotowskiego. Najlepszym jej świadectwem jest *Za duży blask*, będący wyborem jego tekstów. Książka została zbudowana na prywatności, niekiedy przechodzącej w konfesję. Jego pisanie nie ma ambicji panowania nad czytelnikami, pozbawione obrazoburstwa i szyderczego tonu, skoncentrowane raczej na rozpoznaniu własnych idei niż na narzucaniu ich komukolwiek — jest pochwałą indywidualizmu¹⁸.

„Ja” autora, choć wyraźnie sygnalizowane w wybranych tekstach, nie dominuje nad całością i trudno byłoby wskazać przykłady czystego egotyzmu. Zdrowa proporcja została zachowana. Sobolewski, pisząc o filmie, tworzy swoisty podgatunek twórczości okołofilmowej, nie zrywając jednak kontaktu z czytelnikiem. Pozostaje pośrednikiem. O tym, co się dzieje, gdy idea ta ulega niekontrolowanemu nadużyciu, zaświadcza najnowsza krytycznofilmowa publikacja autora — *Kino...*

Zakres czasowy felietonów pokrywa się tu z wyborem wcześniejszym (1991–2012), zmienia się jednak wyraźnie forma, a co za tym idzie, również styl wypowiedzi. Felieton wymusza swoiste rozprężenie, teksty nie są więc klasycznymi recenzjami, a autor wykorzystuje różne gatunki: esej, dziennik, reportaż, nieustannie mieszając je z sobą. Co jest charakterystyczne dla tego tomu, zatarcie ulega w nim ściśle filmowa specyfikacja tekstów. Przypomina on raczej kolaż języków, zarówno z dziedziny filmu, literatury, teatru, jak i informacji publicystycznych o sytuacji w kraju i na świecie. Więcej jest miejsca na swobodne dywagacje, które w tok narracji okołofilmowej włączają kwestie związane z towarzysko-grupowymi anegdotami środowiskowymi. Wyraźnie wyczuwalny jest też postulat pisania własnej intelektualnej biografii i pragnienie włączenia w nią elementów biografii całego pokolenia¹⁹.

Tom podzielony został na siedem koncepcyjnych rozdziałów: *Zmyślona Polska, Spotkania z mistrzami, Herezje, Nowy świat, My, nienormalni, Życie i gra. Pogranicze sztuk i Filmy z podróży*. Podział tematyczny zastępuje tu chronologiczny układ tekstów, choć ich „tematyczność”, ze względu na silnie eksponowany podmiot autora, wydaje się w gruncie rzeczy mocno dyskusyjna, znacznie mniej wiarygodna niż w przypadku poprzedniego wyboru. Buntowniczy zabieg dowolnego przetasowania właściwie nie miałby wpływu na odbiór lektury. Unieważnienie chronologii w tomie *Kino...* jest zabiegiem wzmacniającym dwie cechy, tak charakterystyczne dla twórczości Sobolewskiego. Potęguje to wrażenie przygodności czy też okolicznościowości jego krytyki, która niekiedy przestaje być reakcją na „fakt filmowy”, staje się zaś rodzajem zabawy, igraniem eksplikowanym sensem. Autora interesuje

¹⁸ J. Socha, *op. cit.*, s. 54.

¹⁹ Nie jest to pierwszy taki przypadek w dorobku Sobolewskiego. Warto przywołać w tym miejscu *Dziecko Peerele. Esej. Dziennik* (Warszawa 2000), w którym oprócz własnego dziennika, pisanego w latach 1977–1989, Sobolewski przedrukował również eseje i artykuły o pisarzach i filmowcach polskich, którzy mieli największy wpływ na jego generację.

to, co poszczególne, konkretnie, bezpośrednio doświadczane. Dobrym przykładem tej swoiście rozumianej incydentalności, trawestacji bieżących doświadczeń na język kina, byłby jeden z felietonów, zatytułowany *Mike Leigh. Wszystko albo nic*²⁰. Autor wychodzi w nim od opisu wyrzucania pustych baniaków po wodzie, które z kolei przywołały mu faustowską ideę przemijania, by przejść do wzmianki o tytułowym dziele i skończyć na wyliczeniu czterech faz smutku, wyróżnianych przez znawców zen:

Zimą 2003, która długo nie chciała zamienić się w wiosnę, wynosiłem do śmietnika plastikowe bańki po wodzie, na której parzymy herbatę. Nie byłoby w tym zdarzeniu nic nadzwyczajnego, gdyby nie to, że po drodze do śmietnika uświadomiłem sobie nieodwracalność zużywania wody, wynoszenia baniek. W tych pustych bańkach zobaczyłem nagle bieg rzeczy, dosłuchałem się końca i nicości²¹.

Ale ze wspomnianego chronologicznego rozproszenia tekstów wynika jeszcze jedna rzecz: „ja” ich autora odbierane jest nie tylko jako wyraziste, lecz przede wszystkim niezmiennie, „długodystansowe”, mocno zakorzenione w modernistycznym postulatcie silnego podmiotu. „Sobolewski” wydaje się tu niezmiennym konstruktem, gwarantem własnej dykcji krytycznej. Nawet uczestnicząc w opisanym w jednym z felietonów balu „Końca wieku”, powie: „nie zdążyłem sobie wymyślić przebrania”²², pozostając zawsze ten sam, wierny własnym przekonaniom, niezależnie od zmieniających się czasów. Jest to świadomy sposób kreacji autorskiej osoby w całym zbiorze krytycznym. Nawet przy ciągłych kilkuletnich przeskokach trudno jest zaobserwować, w jaki sposób ewoluował podmiot tych tekstów.

Zabieg ten jest tym bardziej konieczny, że *Kino...* to tom inny od poprzedzającego go *Za dużego blasku*, który — mimo rozbieżności gatunkowych znajdujących się w nim tekstów — tworzył spójną wypowiedź na temat sztuki filmowej. Ocena tekstów zawartych w drugim wyborze jest zadaniem nietrywialnym, gdyż mimo usilnych zabiegów wiążących, odbiór zaburza rozpiętość skali, na której manifestuje się obecność samego podmiotu krytyka. Raz jest on dyskretny, wycofany, jak w błyskotliwej analizie twórczości Romana Polańskiego²³ czy niepublikowanym wcześniej znakomitym szkicu o Wojciechu Jerzym Hasie²⁴, innym razem nadrzędny, niemal przytłaczający — jak w reportażowo-Stasiukowym tekście *Indie. Cukier na dłoni*²⁵ czy *Film z XIII wieku*²⁶. Dzieje się tak często kosztem omawianego filmu,

²⁰ T. Sobolewski, *Kino...*, s. 144–146.

²¹ Tekst ten jest według Jakuba Sochy reprezentatywny dla wycucia, z jakim Sobolewski wprowadza swoje „ja” w tekst. Pozostawmy to bez komentarza. J. Socha, *Książka Tadeusza Sobolewskiego o filmach — recenzja*, <http://wyborcza.pl/1,75475,13787799.html> (dostęp: 20 listopada 2013).

²² T. Sobolewski, *Kino...*, s. 245.

²³ *Ibidem*, s. 152–160.

²⁴ *Ibidem*, s. 136–143.

²⁵ *Ibidem*, s. 361–363.

²⁶ *Ibidem*, s. 199–202.

który okazuje się jedynie pretekstem do odautorskiej wypowiedzi. Tekstów *stricte* filmowych jest tu proporcjonalnie mniej niż w *Za dużym blasku* i co ciekawe, ukazały się one przede wszystkim na łamach „Gazety Wyborczej”. W „Kinie” wypowiedź Sobolewskiego jest daleko bardziej sprywatyzowana.

Tym, co łączy i organizuje wybrane teksty, nie jest, jak to miało miejsce w poprzednim wyborze, charakterystyczny, w miarę spójny styl krytyka-widza, pośredniczącego w odbiorze. W *Kinie...* poza podmiotem krytycznym i jego sposobem pisania mamy do czynienia z inną, nadrzędną instancją wpisaną w tekst, czy mówiąc dosadniej: projektowaną na niego. Wspólnym mianownikiem byłby tu sam Sobolewski — a raczej wykreowana przezeń figura „Tadeusza Sobolewskiego”, w której przegląda się autor zawartych w zbiorze tekstów. Tym samym, oceniając *Kino...*, mierzylibyśmy się raczej z pewnym konstruktem krytycznym niż z samymi tekstami czy bezpośrednio — osobą krytyka.

„To nie narcyzm kazał mi, pisząc o filmie, mieszać go z analizą własnego przeżycia — przestrzega we wstępie do *Kina...* autor — domagała się tego sama natura kina”²⁷. A skoro temat narcyzmu czy też „nie-narcyzmu” został wywołany przez niego samego, warto pójść wskazanym tropem. Dorota Kozicka, w swojej monografii *Krytyczne (nie)porządki*²⁸, trafnie opisuje narcystyczną koncepcję podmiotu w tekście krytycznym (krytycznoliterackim co prawda, lecz znajdującym pełne przełożenie na krytykę filmową). Badaczka przenosi diagnozy kulturowych i socjologicznych badań dotyczących narcyzmu na grunt krytyki, opisując ten rodzaj postawy narcystycznej, który charakteryzuje się nie stereotypowym samolubstwem, lecz zastąpieniem ekspresji własnego „ja” wysokorozwiniętym, kompensacyjnym obrazem „ja”:

istnieje fundamentalna różnica między osobistą sygnaturą krytyka próbującego z jednej strony przekonać do swoich poglądów na temat literatury, zaś z drugiej — przeniknąć i zrozumieć utwór literacki, intencje twórcze czy oczekiwania odbiorców literatury, a postawą narcystyczną, w której tekst pełni rolę lustra odbijającego pożądanie i pragnienia samego krytyka²⁹.

Analogicznie: istnieje różnica między realizacją krytycznych postulatów w obu wyborach. Można obserwować przejście od krytyka-widza do krytyka narcystycznego. *Kino...* stanowiłoby — jako całość — odejście od hermeneutycznej próby zrozumienia siebie poprzez dzieło i przejście w stronę spotkania z własną, wykreowaną personą. Tekst krytyczny należałoby tu traktować już nie jako lustro umożliwiające samopoznanie, co znalazło realizację w *Za dużym blasku*, lecz projektor wyświetlający wyobrażenia o sobie samym. Byłaby to negatywna realizacja wcześniej przyjętych założeń pośredniczenia, prowadząca do zerwania więzi z czytelnikiem przez budowanie nazbyt wydumanej, obcej mu z gruntu figury.

²⁷ *Ibidem*, s. 12.

²⁸ D. Kozicka, *Krytyczne (nie)porządki. Studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce*, Kraków 2012, s. 63–81.

²⁹ *Ibidem*, s. 67.

Pozostaje odnieść się do postawionych na początku pytań: jaką granicę „horyzontu kina” zarysowuje nam Sobolewski. Zaznaczmy, że nie chodzi tu o krytykę autora *Za dużego blasku*, lecz o kontekst czy raczej napięcie powstające ze sprzężenia jego felietonów zebranych w *Kinie...* oraz charakteru serii naukowej „Horyzonty kina”. Gdyby potraktować to, co dzieje się w najnowszym tomie Sobolewskiego, jako metonimię działań krytyka filmowego, z pewnością książka ta zarysowywałaby pewien nowy „horyzont pisanie o filmie”. Za licznymi autobiograficznymi maskami, towarzyskimi anegdotami, powoływaniem się na autentyczne doświadczenie oraz pragnieniem połączenia życia i sztuki kryłaby się w gruncie rzeczy opaczna radykalizacja hermeneutycznych postulatów, prowadząca do rozejścia się badacza, dzieła i odbiorcy. Gadamerowska „fuzja horyzontów”³⁰ okazuje się w takim świetle poszukiwaniem sensu, który istnieje już przed przystąpieniem do interpretacji, zostaje bowiem wyprojektowany z samych presupozycji i wyobrażeń podmiotu. Tym, co podtrzymuje utopię rozmowy i tłumacza dzieła jako pośrednika sensów, byłby autorytet, miejsce zajmowane przez interpretatora w przestrzeni społecznej. Sobolewski swój autorytet buduje nie przez wskazywanie na instytucjonalną pozycję (nie bardzo odpowiada mu rola „krytyka-nestora”), lecz przez wzmacnianie do granic tolerancji własnego autorskiego podmiotu, przez postępującą kreację siebie na tłumacza dzieł, dysponenta reguł oraz bohatera tekstów w jednym. Byłby to — nawiązując do metafory Falkiewicza, a jeszcze dalej do Nietzschego — taniec, ale na pustej scenie.

Wydaje się, że najwięcej na takim działaniu cierpi samo kino, które traci wierne go widza, pasjonata-amatora, z wnikliwym „błyskiem” potrafiącego rozświetlać i porównywać dzieła. W takim kontekście poetyka „felietonów wybranych” Sobolewskiego jawiłaby się jako negatywny horyzont pisanie o filmie, horyzont, który zamiast rozmowy proponuje raczej autobiograficzny eskapizm. Ale — zaznaczmy raz jeszcze — nie jest to horyzont ostateczny, zamykający możliwości literackie i naukowe autora *Kina...*, który cały czas pozostaje przecież recenzentem „Gazety Wyborczej”, na bieżąco komentującym produkcję filmową. Być może zupełnie innym obrazem zaowocowałaby próba odczytania ostatniego tomu Sobolewskiego jako przygodnego notatnika krytycznego albo kontynuacji dziennika *Dziecko Peerehu*. Ale jego miejsce i rola w ramach serii „Horyzontów kina” byłyby wtedy jeszcze bardziej problematyczne.

³⁰ Zob. H.-G. Gadamer, *Cóż to jest prawda?*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, [w:] *idem, Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, Warszawa 1979.

THE OTHER HORIZON? ON TADEUSZ SOBOLEWSKI'S BOOK *KINO SWOIMI SŁOWAMI*

Summary

The article is an attempt to look at the work of Tadeusz Sobolewski as a film critic in the context of his collected newspaper features in *Kino swoimi słowami*. Comparing earlier published texts (from the book *Za duży blask*) with these from the new book, the author describes the change of perspective with which Sobolewski looks at the cinema in these two volumes. Showing the style of Sobolewski's writings, the article identifies the differences between the objectives of critical program (similar to hermeneutics) and the practical consequences, resulting from the selection of texts in the book. It also poses the question, what horizon opens up before cinema critics in connection with publishing Sobolewski's texts from *Kino swoimi słowami* in a strictly scientific series *Horyzonty kina* (*The Horizons of Cinema*).

Translated by Aleksandra Idczak