

U źródeł polskiej krytyki filmowej: Antoni Słonimski*

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *U źródeł polskiej krytyki filmowej: Antoni Słonimski* [At the source of Polish film criticism: Antoni Słonimski]. „Przestrzenie Teorii” 5, Poznań 2005, Adam Mickiewicz University Press, pp. 171-185. ISBN 83-232-1605-3. ISSN 1644-6763.

The subject of this study is an almost completely forgotten chapter of the early literary work of Antoni Słonimski, which is his precursory activity on the ground of Polish film criticism of the years 1922-1923 in the columns of the all-Polish daily *Kurier Polski*. He had his own column there titled “Kinematograph” (Cinematograph). His essays on the cinema were written in the form of light feuilletons. Referring to the current repertoire of Warsaw cinemas, A. Słonimski tried as much as he could to go beyond the current premieres. He interested in a wider perspective which allows to describe cinema as a phenomenon of contemporary culture.

*Nie ufajcie ludziom, którym wszystko
się podoba, tym, którym nic się nie
podoba, a także tym, którym wszystko
zdaje się obojętne.*

Johann Wolfgang Goethe

Znawca kina

Na pytanie, kogo uznać za pierwszego w Polsce krytyka filmowego, większość historyków polskiego kina odpowie krótko: Karol Irzykowski – wskazując z pełnym przekonaniem na autora *Dziesiątej muzy*. I będzie to odpowiedź nietrafna. Pierwszym polskim krytykiem filmowym z prawdziwego zdarzenia był bowiem nie Irzykowski, lecz ponad wszelką wątpliwość: Antoni Słonimski. Co ciekawsze, świadomość tego faktu miał również sam Karol Irzykowski, nazywając na kartach *Dziesiątej muzy* swego o wiele młodszego kolegę „znawcą kina”¹.

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

* Artykuł niniejszy powstał w ramach projektu badawczego KBN nr HO1E 27 033.

¹ K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924, s. 137.

mym początku lat dwudziestych w Warszawie. Właśnie wtedy młody i świetnie zapowiadający się poeta, o którym głośno już było od pewnego czasu w kręgach literackich i artystycznych stolicy, otrzymał od redaktora „Kuriera Polskiego” Ignacego Rosnera niecodzienną propozycję wejścia w skład kolegium redakcyjnego, a z czasem także objęcia działu kultury i sztuki w poczytnym ogólnopolskim dzienniku.

Mimo młodego wieku był już Słonimski w Warszawie postacią znaną i popularną w kręgach artystycznej awangardy. Z wykształcenia malarz, praktykujący poeta – prawdziwy artysta w roli dziennikarza – kandydata ze wszech miar nieprzypadkowa. Przypomnijmy, że kształcił się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, w młodości zajmował się rysunkiem, grafiką i malarstwem (nawiasem mówiąc, nieprawdą jest, że poza Warszawą studiował również w Monachium). Pierwszy wiersz początkujący, osiemnastoletni poeta opublikował w roku 1913 na łamach pisma „Złoty Róg”, jednak za swój właściwy debiut poetycki uważał trzy sonety (*Michał Anioł*, *Botticelli* i *Leonardo*) ogłoszone w roku 1918 na łamach „Kuriera Warszawskiego”. Malarz, rysownik, poeta, prozaik... Horacjańska formuła bliskich powinowactw malarstwa i poezji *ut pictura poesis* i w ogóle idea korespondencji sztuk – stanowiły zawsze jedną z ważnych inspiracji w twórczości Antoniego Słonimskiego.

Jako krytyk artystyczny rozpoczął swą działalność dziennikarską od recenzji plastycznych, po czym zajął się (od 1922) filmem. Był już wówczas uznanym poetą, autorem zbiorów poetyckich: *Sonety* (1918) i *Harmonia* (1919), i *Parada* (1920), powieści *Teatr w więzieniu* (1922) oraz poematu *Czarna wiosna*. Od roku 1920 Słonimski znalazł się w zespole redakcyjnym ogólnopolskiego dziennika „Kurier Polski”. Z czasem zaczął redagować dział „Sztuka”, pełniąc funkcję kierownika działu literackiego i jednocześnie systematycznie recenzując repertuar kin warszawskich w rubryce „Kinematograf”. Pod koniec 1923 na łamach tegoż „Kuriera Polskiego” zaczęła się ukazywać w odcinkach jego powieść *Torpeda czasu*.

Jak przystało na wytrawnego redaktora poczytnego stołecznego dziennika, Ignacy Rosner nie tylko patrzył dalekowzrocznie, ale i dobrze orientował się w skutkach podjętej przez siebie decyzji. Czas pokazał, że naczelny „Kuriera Polskiego” nader owocnie zainwestował własne dziennikarskie nadzieje w utalentowanego literata i publicystę. Myślę, że dokonany przez Rosnera wybór młodego, liczącego sobie w tamtym momencie zaledwie 26 lat Słonimskiego na redaktora działu artystycznego był wyborem niezwykle trafnym. Uważne zapoznanie się z publikacjami na tematy literackie, plastyczne, muzyczne, teatralne i na temat sztuki w ogóle zamieszczanymi w tamtym okresie na łamach „Kuriera Polskiego” potwierdza tę opinię w całej rozciągłości.

Podobnie ma się sprawa z tematyką filmową, której nie zabrakło na łamach tej gazety – i to w jakże znakomitym wydaniu. Dość powiedzieć, że już we wrześniu 1921 roku ukazało się w niej, opublikowane w dwu kolejnych odcinkach tydzień po tygodniu obszernie polskie tłumaczenie obszernych fragmentów tyle co wydanej w Paryżu rozprawy naszego rodaka Jeana Epsteina *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence* (Éditions de la sirene, Paris 1921)². Autorem przekładu (*nota bene* sygnowanego w gazecie z błędem literowym J.L. w inicjale nazwiska) był Jarosław Iwaszkiewicz.

Pozostawmy na boku rozliczne zasługi Słonimskiego w roli redaktora działu artystycznego „Kuriera Polskiego”. Aby je docenić, wystarczyłoby tylko wymienić nazwiska tych, których zdołał przyciągnąć do gazety za czasów swego redaktorowania. A była to plejada znakomości, między innymi: Karol Stromenger, Bruno Winawer, Emil Breiter, Władysław Zawistowski, Roman Jaworski, Tadeusz Zieliński, Wiłam Horzyca, Juliusz Kaden-Bandrowski, Mieczysław Sterling i Magdalena Samozwaniec. Nie to jednak stanowi w tym momencie przedmiot naszego zainteresowania. Interesuje nas Słonimski – krytyk filmowy.

Recenzent czy krytyk?

Co tydzień mam na tym miejscu dzielić się z czytelnikami „Kuriera” wrażeniami, których dostarcza mi ekran kinematografu. Muszę się przyznać, iż wrażenia te odgrywają poważną rolę w moim życiu. Nie bez pewnego wzruszenia przystępuję do tej cotygodniowej spowiedzi. Jest to temat tak piękny i obfity, który porusza najintymniejsze moje upodobania i przeżycia, – lękam się więc, czy pióro nadażyć potrafi za szybko wijącą się taśmą, a najbardziej wyszukane porównanie czy nie zblednie, przy potężnej grze światel filmowej latarni³

² J. Epstein, *Kino i sztuka współczesna*; oraz *Kino i sztuka II*, przeł. J.L. (Jarosław Iwaszkiewicz). „Kurier Polski” 1921, nr 254 i 261. Warto w tym miejscu dodać, iż w grudniu 1921 „Kurier Polski” (1921, nr 346) opublikował również artykuł Maksymiliana Ottena: *Jak zostać artystą kinematograficznym?*, anonując zeszty I „Biblioteki Wiedzy Kinematograficznej” pod red. F. Zyndrama-Muchy.

³ A. Słonimski, *Kinematograf*, „Kurier Polski” 1922, nr 286. „Charakterystyczne, że gdy Słonimski objął jesienią 1922 roku felieton filmowy w «Kurierze Polskim», redakcja wykorzystywała to w autoreklamowych notach pojawiających się na łamach tego dziennika. «Kurier Polski» specjalną uwagę poświęca kinematografowi odgrywającemu tak wybitną rolę w sztuce współczesnej. Codzienny przegląd nowych filmów w kinach warszawskich (rubryka «Na ekranie») oraz tygodniowy (co sobota) felieton Antoniego Słonimskiego – składają się na wybitnie interesującą całość” („Kurier Polski” 1922, nr 338) – zauważa słusznie Piotr Pietrzych w książce: *Młodzieńcza twórczość Antoniego Słonimskiego*, Kielce 1997, s. 221.

– tak zaczyna się poprzedzony specjalnymi redakcyjnymi anonsami inauguracyjny felieton filmowy Antoniego Słonimskiego, który pod nagłówkiem „Kinematograf” ukazał się w połowie października 1922.

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

Zaledwie niewielka część tych tekstów omawiających aktualny repertuar kin unikała pułapek, jakie niesie z sobą widoczny brak starania autora o niezawisłość krytycznego sądu. Recenzji filmowych z prawdziwego zdarzenia jeszcze wtedy u nas nie pisano. Przełom w tej dziedzinie dopiero miał nastąpić. Jako krytyk filmowy Antoni Słonimski ostentacyjnie zrywa z anonimowością. Nie koniec na tym, od pierwszego do ostatniego felietonu mocno eksponuje własną osobę, podkreślając subiektywny, indywidualny, autorski charakter głoszonych przez siebie opinii.

Drukowane na łamach „Kuriera Polskiego” sądy i krytycznofilmowe wyroki feruje Słonimski na własny rachunek. Nie publikuje zresztą ani klasycznych krytyk, ani też omówień recenzenckich danego filmu. Z gatunkowego punktu widzenia, cykl „Kinematograf” składa się z serii esejów utrzymanych w lekkiej felietonowej formie. W każdym z nich autor przywołuje nie jeden, lecz zazwyczaj kilka wybranych tytułów filmowych rozmaitej wartości, budując między nimi różnego rodzaju pomosty: tematyczne, warsztatowe, estetyczne itp. Odwołując się do bieżącego repertuaru kin warszawskich, o ile możliwe, stara się wyjść poza krąg aktualnych nowości. Raz po raz wspólnie z czytelnikami omiata wzrokiem nie tylko czas terażniejszy, ale również bliższą i dalszą przeszłość kinematografii. Interesuje go szersza perspektywa pozwalająca opisywać kino jako fenomen współczesnej kultury.

Spojrzenie Słonimskiego na film nie było spojrzeniem zwykłego recenzenta. W jego pisaniu o filmie i kinie od samego początku daje o sobie znać przekonanie o niezwykłości fenomenu kinematografu, a wraz z nim znamienność, wyróżniająca go spośród innych, postawa otwartości na to,

co młoda dziedzina z sobą niesie. Jako wynalazek cywilizacji i element kultury współczesnej kino fascynuje młodego poetę uniwersalną obecnością w życiu człowieka. Oto, co w nowo utworzonej specjalnie dla niego rubryce filmowej pt. „Kinematograf” pisał na ten temat w 1922 roku:

Kto wie zresztą, może cały świat jest wielkim kinematografem, i wszystkich nas przeświecła promień, który ciska projekcje naszych wzruszeń i myśli na ekran nieskończoności, gdzie czyniąc śmieszne nasze sprawy, jesteśmy miernymi aktorami w wielkiej komedii, której nie znamy początku ani końca⁴.

Słonimski krytyk filmowy spotyka się w tym punkcie ze Słonimskim pisarzem, a konsekwencje tego spotkania okazują się owocne dla nich obu.

Kino jako przedmiot refleksji autotematycznej

Badacze twórczości Słonimskiego nie zwrócili dotąd należytej uwagi na intrygującą koincydencję autorskich zainteresowań, jaka istnieje między jego działalnością krytycznofilmową z lat 1922-1923 a debiutancką powieścią *Teatr w więzieniu*, która nakładem wydawnictwa Ignis ukazała się drukiem w Warszawie w roku 1922. Tymczasem obie te dziedziny pisarskiej aktywności bardzo wiele z sobą łączy. Oto bowiem młody autor – w dwóch niejako postaciach i w dwóch odmiennych gatunkach twórczości literackiej – prowadzi tu i tam pasjonujący dyskurs o kinie i o sztuce.

Leżąc na łóżku w ciemnym pokoju, czekał aż zacznie syczeć projektor kinematograficzny. Wtedy na tle nocy i szarych murów świeciło mu, jak droga mleczna, pasmo światła z ruchomymi widzialnymi smugami cienia i blasku. Smugi te przechodziły tuż przed jego oknem i, wychyliwszy się bardzo, mógłby wmieszać kontur swej szlachetnej głowy w nieznaną mu akcję dramatu czy komedii⁵.

Bohater powieści *Teatr w więzieniu* Anatol Zorn jest młodym artystą. Artystą jednak nie, jak można by wnioskować na podstawie samego tytułu powieści, sztuki teatru, lecz malarzem poszukującym własnej drogi artystycznej. Bohater powieści Słonimskiego pracuje we Włoszech przy realizacji filmów, co czyni go kimś profesjonalnie zaangażowanym w kino. Nie koniec na tym. Jako konstrukcja literacka wyższego rzędu Anatol Zorn pełni w *Teatrze w więzieniu* funkcję *alter ego* autora. Ujmując rzecz najbardziej lapidarnie: Zorn przypomina i ewokuje Słonimskiego. Sporo wskazuje na to, że pisarz wykreował postać swego bohatera w pewnym stopniu na własny obraz i podobieństwo, wyposażając ją

⁴ A. Słonimski, *Kinematograf*, „Kurier Polski” 1922, nr 330.

⁵ Tenże, *Teatr w więzieniu. Powieść*, Warszawa 1922, s. 130.

nie tylko w imię przywodzące na myśl jego własne (w zdrobniałej formie Tolek), ale przede wszystkim w zespół własnych poglądów i ówczesnych swoich zapatrywań na sztukę, w tym również sztukę filmową.

Zarówno powieściowy narrator, jak i bohater *Teatru w więzieniu*, artysta malarz i zarazem domorosły filozof sztuki Zorn wielokrotnie wypowiadają się na temat kina, a także na temat związków i ukrytych powinowactw pomiędzy poszczególnymi dziedzinami sztuki. Kwestie, jakie wygłaszają na kartach powieści, nie są przypadkowe. Przeciwnie, są one na tyle charakterystyczne, że w niejednym przypominają analogiczne stanowisko, które prezentował autor w felietonach z cyklu „Kinematograf”. Kino jest w nich zresztą domeną centralną i uprzywilejowaną. Zmontowane w pewnym ciągu, wypowiedzi te układają się łącznie w coś na kształt minitraktatu estetycznego dotyczącego specyficznych właściwości nowej dziedziny.

Myslałem już niejednokrotnie o tym, że wiemy o życiu tyleż, co o treści tego filmu, gdy patrzymy na ruchomy i pełen zmian snop świetlny projektora. Wmieścić się w to – to sprawa poważnej odpowiedzialności⁶.

O znaczeniu plastyki w filmie wiedziały już zresztą najlepsze wytwórnie, gdzie malarz stojąc przy wizjerze aparatu, rządził wszechwładnie. Aparat fotograficzny usuwał nieistotne trudności techniczne, jakie ma zwykle malarz przy odtwarzaniu natury. Dzięki zaś kombinowaniu szkieł, pozwalał na wszelkie umyślne deformacje i indywidualne interpretowanie świata⁷.

Sposób pracy nawet jest podobny [...] gdyż i tu chodzi o szlachetne zakomponowanie płótna danego formatu: z pomocą zaś licznych prób dochodzimy, jak przy rysowaniu, do jedyne go ostatecznego wyrazu, który utrwalamy⁸.

Anatol uważał, iż kino nie stanowi konkurencji dla teatru, raczej zaś dla malarstwa. Wynalazek ten, czysto techniczny, odegrał taką samą rolę, a może nawet donioślejszą, niż wynalazek farb olejnych, który oderwał właściwie malarstwo od naturalnego podłoża, architektury, i stworzył malarstwo niezależne od otoczenia i samo sobie wystarczające. Kinematograf zaś daje w rękę malarzowi broń stokroć wspanialszą: ruch⁹.

Teatr, malarstwo, psychologia projekcji, znaczenie plastyki w filmie, kompozycja kadru, funkcja mimetyczna ruchomego obrazu odtwarzającego naturę, ruch, rytm... Czegoś podobnego na temat kina nie było dotąd w języku polskim. Przywołane wyżej cytaty świadczą o głębszym zainteresowaniu Słonimskiego kinematografem i sztuką filmową. W jego rozważaniach na ten temat dochodzi do głosu rzadki w tamtych czasach

⁶ Tamże, s. 131-132.

⁷ Tamże, s. 144-145.

⁸ Tamże, s. 145.

⁹ Tamże, s. 149-150.

element refleksji autotematycznej. Ten rodzaj świadomości, którą autor *Teatru w więzieniu* rozpiął pomiędzy narratora powieści a jej głównego bohatera, wyprzedza swoją epokę i znakomicie świadczy o ambicjach poznawczych „fanatyka kina”, za jakiego sam się uważał.

Tyle 27-letni autor debiutanckiej powieści. Tonacja zamieszczonych w niej rozważań na temat kina jest absolutnie serio, co w przypadku obdarzonego niezrównanym poczuciem humoru pisarza i publicysty, jakim był Antoni Słonimski, może nieco zaskakiwać. Słyszał on przecież z ciętego dowcipu, bon motów i szyderczych żartów, których nie brakuje również w filmowych felietonach z cyklu „Kinematograf”. W przypadku „Kurierza Polskiego” należy jeszcze koniecznie wspomnieć o tym, że właśnie na łamach tej gazety ukazywały się co roku primaaprilisowe żarty i znakomite parodie, których był autorem (w pojedynkę lub w duecie z Julianem Tuwimem).

Kino przedrzeźnione

„Fanatyk kina”, za jakiego uważał się Słonimski, był jednocześnie jego wybrednym smakoszem i wytrawnym konsumentem. Kimś nad wyraz wyczulonym na wszelkiego rodzaju intelektualne nadużycia retoryki, jaką operowało ówczesne kino. Tak na ekranie, jak i poza nim. Postawa taka w pełni daje o sobie znać właśnie w parodiach, które okazjonalnie publikował w „Kurierze Polskim”. Sięgnijmy po wybrane przykłady:

„Kino Palace

Chmielna 6

Pocz. o godz. 5 rano

Dramat komiczny w 72 aktach

„Żona, która nie zdradziła męża..”.

Niebywała wstawa

Wejście tylko za kartkami

Parodystyczny anons takiej treści ukazał się w formie ogłoszenia prasowego w Dodatku Nadzwyczajnym „Kurierza Polskiego”, Warszawa, 1 kwietnia 1924 roku:

„Kino Metampsychoza

Dziś premiera!

Wielki, najdroższy, najukochańszy, jedyny, złoto moje, życie moje, najmilszy, titipulka, śliczny, niebywały film monumentalny”

W drugim z cytowanych ogłoszeń, zamieszczonym w tym samym numerze Dodatku Nadzwyczajnego „Kurierza Polskiego”, Warszawa, 1 kwiet-

nia 1924 – autor doprowadza do absurdu emfaticzny styl reklam kinowych drukowanych w ówczesnej prasie, znęcając się nad grandilokwencją stosowanych w nich bez umiaru epitetów.

Na ekranie

Amerikanin Jack wychodzi na połów ryb. Aktor grający Jacka spotyka go u wodopoju. Nawiązuje się rozmowa. Jack mówi po turecku jako mężczyzna – aktor, który go odtwarza, nie rozumie go i zabawnie przedrzeźnia po szkocku. Zniecierpliwione ryby depeszują po nowych pielęgniarzy. Teściowa Jacka wynajmuje gałązki przejezdnej żonie i nazywa ją rybą. Wdzięczna Peddy jako ryba nie może nie zarzucić na szyję obłaskawionego kopacza natrętnych gości. Następuje akt trzeci, czyli akt dzieci. Jack nowonarodzone dziecko odsyła z powrotem i każe zawstydzonej matce cofnąć, twierdząc, że nie odpowiada mu ono jako zbyt słabe fizycznie. Matka cofa dziecko i rodzi nowe. Zjawia się wyżej wspomniany Arab i przeprosza rybę. Jack i aktor grający Jacka całują się, przy czym zmiennie wykrzykują szkockie pieśni. Bardzo dobrym pomysłem było robienie zdjęć metodą Rentgena. Moglibyśmy bowiem śledzić wszystkie zmiany zachodzące w organizmie Kazubka.

Tu mamy do czynienia z kolejną parodią z Dodatku Nadzwyczajnego „Kurieria Polskiego”, 1 kwietnia 1924 – tym razem wyśmiewającą nonsensowne prymitywne streszczenia również prymitywnych i absurdalnych fabuł oferowane ówczesnym kinomanom w postaci tzw. libretta.

Nie tylko jako krytyk filmowy Słonimski nie znosił w sztuce rzeczy ponad miarę wydziwionych. Przywiązywał zawsze należną wagę do logiki konstrukcji i myślowej przejrzystości wszelkiego typu utworów artystycznych, czy chodziło o wiersz, czy też o fikcyjną rzeczywistość na ekranie bądź na scenie. Bliska mu była klarowność autorskiego przesłania, z której bynajmniej nie zwalniał fikcji literackiej, scenicznej, ekranowej itp. Fantazja i wyobraźnia pisarza czy reżysera nie kłóciły się w jego pojęciu z emocjonalną i intelektualną jasnością dzieła. Uważał, iż zarówno w poszczególnych jego elementach, jak i na poziomie całego utworu fikcja powinna być utworem czytelnym dla odbiorcy. Cytowana wyżej parodia kinowego libretta świadczy o tym, że kino, jakie cenił, miało być bliskie dyscyplinie artystycznej twórców takich, jak D.W. Griffith czy G.H. Wells.

Reżyser jako autor

Uderzającą cechą poglądów młodego Słonimskiego na sztukę filmową jest prekursorska na tamte czasy świadomość, z jaką eksponuje on już wtedy znaczenie reżyserii i wagę twórczego udziału reżysera w fil-

mie. W szczególnym stopniu dotyczy to rozważań poświęconych osiągnięciom reżyserskim: Friedricha Wilhelma Murnaua, Abła Gance'a, a zwłaszcza Davida Warka Griffitha, którego *Dwie sieroty* stanowią dla Słonimskiego niedościgły przykład kinowego arcydzieła, wielokrotnie przezeń wskazywany i dyskutowany.

Oprócz znanstwa krytyk filmowy dysponuje jeszcze arsenałem innych środków krytycznej perswazji. Do szczególnie subtelnych należy wrażliwość i trudna do wyrażenia intuicja krytyczna, dyktująca niekiedy autorowi bardzo osobiste refleksje, które przenika głęboko emocjonalny odbiór danego filmu. Oto próbka takiego niemylnego wrażenia, jakiemu zafascynowany Słonimski uległ w związku z kreacją Lillian Gish:

Widok zapłakanej, mokrej od łez Lilliany odświeża nas emocjonalnie, przywraca znaczenie pierwotne słów, któreśmy zagubili i pryska na nas rosą poranka, w którego świetle barwy odzyskują swoje prawdziwe natężenie, zmęczone przez noc przytłumiającą.

„I tak się stało,
Że bez tak pachniał jak bez,
I słowo pachnieć pachniało,
I łzy były pełne łez”.

Cytuję ten własny wiersz, zbudził się bowiem w mej pamięci na widok łez Lilliany. Prawdziwy artyzm istotnie przywraca dostojność i życie pustym łzom, które duch opuścił. Lilliana Gish swoją małą postacią wypełnia dziś wielkie, puste miejsce, w którym było kiedyś serce świata¹⁰.

O pierwszorzędnym istotnym znaczeniu reżyserii filmowej pisał Słonimski w roku 1922 następująco:

Nie rozumieją u nas znaczenia reżysera w kinematografie; nie chcą uwierzyć, że musi być to człowiek obdarzony fantazją wzrokową, który ma rozwinięty zmysł plastyczny [...]. Scenariusz jest banalny i przeciętny, nie rażą w nim grubsze nonsensy, ale o całej niskości i tandencie filmu decyduje reżyseria i wykonanie¹¹.

W czasach, kiedy nie było jeszcze wielkich filmów Eisensteina, Pudowkina, Dreyera, Renoira czy Johna Forda, Słonimski stawiał na talent reżysera i nieodzowność roboty artystycznej, jaką musi on włożyć w powstanie filmu, jeśli ten ma się okazać coś wart jako dzieło sztuki. Warto zauważyć, iż przywołany tu – dzisiaj poniekąd oczywisty – sposób rozu-

¹⁰ Tenże, *Kinematograf*, „Kurier Polski” 1922, nr 355.

¹¹ Tamże, nr 351. Siedem lat później autor powróci raz jeszcze do tych rozważań, pisząc na kartach *Mętnych łbów*: „Ludzie nie uświadamiają sobie, jak potężną, niezastąpioną rzeczą jest reżyseria. Widzą sztuki w teatrze, śmieją się, że są złe i źle wyreżyserowane. W kinie podziwiają reżyserię, ale mało kto zdaje sobie sprawę z tego, czym jest i do czego dąży reżyseria” (*Mętne łby*, Warszawa 1929, cyt. s. 182).

owania co do reżyserii dzieła filmowego należy jeszcze w tamtej epoce rozwoju kinematografii do rzadkości. Wpływnie zresztą inspirująco także na innych. Wyraźne echa koncepcji Słonimskiego odezwały się wkrótce (1924) w *Dziesiątej muzyce* Karola Irzykowskiego, która to rozprawa podobnie mocno akcentuje pierwszorzędnie istotną rolę reżysera jako naczelnego twórcy dzieła filmowego.

Młody krytyk już w roku 1922 miał w tej materii własne, dobrze uargumentowane zdanie i nie ulegał modnej wówczas, lansowanej przez niemieckich krytyków i teoretyków filmowych (Herbert Jhering, Walter Bloem), koncepcji tzw. „Autorenfilmu”, w myśl której głównym twórcą filmu miałby być nie reżyser, lecz scenarzysta – „poeta filmu”, twórca oryginalnej idei dzieła, z wyraźną ostentacją nazywany przez nich „autorem” filmu. Nie ulega żadnej wątpliwości, że felietonista „Kuriera Polskiego” ma na ten temat pogląd całkiem odmienny i nieporównanie wyżej od scenarzysty stawia zasługi twórcze reżysera filmu.

Lektura tekstów krytycznych Słonimskiego przekonuje, iż zajmował on w tej kwestii wyraźnie sformułowane, całkiem odmienne stanowisko, oparte zapewne na osobistej znajomości praktyki teatralnej, uważając, że – podobnie jak dramaturg – scenarzysta filmowy jest co najwyżej projektantem dzieła, które swój finalny ekranowy kształt przybierze dopiero w efekcie realizacji. Realizacją filmu zaś kieruje nie autor scenariusza, lecz właśnie reżyser. Stąd inna trafna uwaga krytyka dotycząca podrzędnej roli scenariusza wobec sztuki jego reżyserii:

W przeprowadzeniu najbliższego nawet scenariusza musi być utrzymana celowość każdej sceny, inaczej czynią się z filmu strzępy pokrajane, urywane, nielogiczne fragmenty¹².

Słonimski wobec krajowej produkcji

Najstarszą z ogłoszonych drukiem refleksji Antoniego Słonimskiego na temat krajowej produkcji filmowej odnalazłem w roku 1920. W maju tego roku publicysta działu „Sztuka” postulował na łamach dziennika „Kurier Polski” (1920, nr 137), aby wykorzystał film i kinematograf w akcji plebiscytowej na Górnym Śląsku i Śląsku Cieszyńskim¹³. Brzmi to jak obywatelski apel o odkrycie przez rodzimych filmowców rzeczywistych możliwości, zadań i szans, jakie stoją przed naszą produkcją fil-

¹² A. Słonimski, *Kinematograf*, „Kurier Polski” 1922, nr 351.

¹³ Wspomina o tym Piotr Pietrzyk w książce: *Młodzieńcza twórczość Antoniego Słonimskiego*, Kielce 1997, s. 173.

ową. Ale tak w istocie było i Słonimski niezliczoną ilość razy atakował w następnych latach rodzime kino właśnie za marnowanie szans, brak ambicji i kompletną amatorszczyznę produkcji pozostającej lata świetlne za kinem światowym.

W cyklu „Kinematograf” próżno by szukać pochwał dla polskich filmów. Sporo w nich za to uszczypliwych uwag i złośliwości pod adresem naszych scenarzystów, reżyserów i producentów filmowych. Zdawać by się mogło, iż w swoich nader ostrych opiniach krytyk idzie pod prąd ogólniejszej tendencji, jaką w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości było wyrozumiałe traktowanie tego wszystkiego, co świadczyło o odradzającej się u nas przedsiębiorczości we wszystkich dziedzinach. Ale takie podejście nie leżało w naturze Słonimskiego, który pisał na ten temat następująco:

Dużo się mówi u nas o popieraniu przemysłu krajowego i zdawałoby się, iż należy być względny w ocenie pierwszych poczyną filmowych. Otóż pozwolę sobie zauważyć, iż wprost przeciwnie, dopóki tych kardynalnych błędów nie będzie się piętnowało, nie wyjdziemy z błędnego koła nieudolności¹⁴.

Filmy krajowe nazywa Słonimski w jednym z felietonów „Zarazą”, nawiązując do konkretnego tytułu na ekranach. Jeszcze bardziej szydercza chłosta dostaje się innej z ówczesnych krajowych produkcji. O filmie *Tajemnica przystanku tramwajowego* krytyk napisał: „Jest to przystanek, na którym zaiste nie warto by przystanąć, gdyby nie należało się po nim przejechać”¹⁵.

Takich ostrych i gorzkich tekstów o rozmaitych wybrykach i „wycieczkach” polskiej kinematografii napisze jeszcze Słonimski sporo. Jak widać, mamy tu do czynienia z ustanowieniem swoistego paradygmatu, który na wiele następnych dziesięcioleci zapanuje w polskiej krytyce filmowej, a dotyczyć będzie sposobu pisania o rodzimej produkcji. Rzecz by można, iż z każdym z tych filmów załatwia Słonimski osobisty porachunek krytyczny. Szydercze wycieczki felietonisty „Kinematografu” pod adresem różnych *Zaraz* i *Tajemnic przystanku tramwajowego* znamionuje ostentacyjna surowość krytycznego sądu. Surowość, która przejęta zostanie zarówno przez Irzykowskiego i Zahorską, jak i przez krytyków następnych generacji.

¹⁴ A. Słonimski, *Kinematograf*, „Kurier Polski” 1922, nr 314.

¹⁵ Tamże, nr 314. O wspomnianej „Zarazie”: „Film *Zaraza* nazywa się niejako symbolicznie; podobnej zarazy nie widuje się już na ekranach europejskich” („Kurier Polski” 1922, nr 301). Retorykę krytyk teatralnych Słonimskiego poddaje analizie A. Krajewska w artykule: *Antoniego Słonimskiego zachowania krytyczne*, w tomie zbiorowym: *Szkice o krytyce teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1981, s. 101-117.

Kino jako sztuka

Nie kto inny, jak właśnie Antoni Słonimski jest tym krytykiem filmowym, który pierwszy w Polsce określa jednoznacznie, co jest, a co nie jest, sztuką filmową. Ma przy tym pełną świadomość, niezwykle rzadką w tamtych czasach u piszących o filmie, iż dzieło filmowe wartość swą czerpie nie z literatury, teatru czy malarstwa, lecz z własnych – dalece autonomicznych – środków wyrazu. To jednak nie znaczy wcale, że sztuka filmowa, poszukując swoistych form, wyrażając się w specyficznym tworzywie i rozwijając świadomość własnej odrębności artystycznej, ma się sztucznie separować od innych dziedzin sztuki. W swych refleksjach nad filmem i sztuką filmową potrafi być Słonimski interdyscyplinarny jak mało kto, uruchamiając jednocześnie wrażliwość filmową, malarską i poetycką. Píše więc między innymi:

Nie rozumieją u nas, iż współpraca malarza w filmie decyduje często o jego wartości, że każde zdjęcie powinno być komponowane, tak samo jak się komponuje obraz na płótnie, i że tempo obrazu jest jego rytmem istotnym, stanowiącym o jego pięknie, jak rytm w wierszu¹⁶.

Wybory aksjologiczne dokonywane przez Antoniego Słonimskiego zdumiewają po latach nieomylną trafnością gustu. Jako krytyk filmowy potrafił być nad wyraz złośliwym zoilem, bezlitośnie ścinającym kosą ironii przeróżne chwasty z filmowej łączki. Z drugiej jednak strony bezbłędnie dostrzegał i wydobywał z myślą o swoich czytelnikach to, co w kinie prawdziwie wartościowe. Zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku: *chapeau bas!* Litościwie pomińmy w tym miejscu nazwiska wychłostanych nieszczęśników. Na liście jego faworytów – wyławianych po prostu z bieżącego repertuaru warszawskich kin – znajdują się sami wielcy, których nazwiska za kilkadziesiąt lat stanowić będą kanon światowej sztuki filmowej.

Oprócz wymienionych już wcześniej wybitnych artystów kina: Murnaua, Wienego, Gance'a i Griffitha, Słonimski podziwia szczególnie Charliego Chaplina (rzecz znamienna, przede wszystkim dostrzega w nim niezrównanego komika, a nie reżysera):

Ten bóg humoru amerykańskiego – pisze krytyk – jest najpopularniejszą dziś postacią na świecie. [...] Stokroć lepiej prezentuje wiek, w którym żyjemy, od poetów urbanistów i piewców elektryczności. W komizmie Chaplina jest jazz-band, shimmy, kołysanie się ramion marynarzy, nonsens czysty jak powietrze Atlantyku, potężny humor Marka Twaina i drażniąca niezdarność opowiadań Jerome K. Jerome¹⁷.

¹⁶ A. Słonimski, *Kinematograf*, „Kurier Polski” 1922, nr 351.

¹⁷ Tamże, nr 307.

Nasuwa się myśl, że w tamtym czasie Słonimski ocenia Chaplina tyleż zasłużenie (przede wszystkim jako wielkiego aktora), co poniekąd na kredyt. Trzeba mieć świadomość, że jego podziw opiera się w roku 1922-1923 jedynie na dość wyrywkowej znajomości pewnej liczby Chaplinowskich jedno- i dwuaktówek. Na początku lat dwudziestych Charlie-tramp jest już kimś znanym widowni na całym świecie. Pełnometrażowe arcydzieła, wśród nich: *Gorączka złota*, *Cyrk*, *Światła wielkiego miasta* i *Dzisiejsze czasy* – pojawiają się dopiero za kilka czy kilkanaście lat.

Mistrzostwo w sztuce filmowej kojarzy się krytykowi przede wszystkim z warsztatem. Nie tylko warsztatem reżyserskim. To samo dotyczy oceny poszczególnych aktorek i aktorów filmowych. Kino tamtej doby znało już pojęcie gwiazdy ekranu. Ale Słonimski stawia w swych ocenach wyłącznie na klasę aktorskiego kunsztu. Podziwia więc kreacje Paula Wegenera i Wenera Kraussa, ale nade wszystko wspinała, dziś niesłusznie prawie całkiem zapomnianą, wielkość niemej sztuki filmowej, jaką była Lillian Gish.

Pozostaje nam jeszcze odpowiedzieć na pytanie: co sprawiło, że przy końcu roku 1923 rubryka „Kinematograf” przestała ukazywać się na łamach „Kurierza Polskiego”.

Przymusowy antrakt

Ze swoimi czytelnikami-kinomanami Słonimski jednoczy się i brata na – wspólnej obu stronom okołofilmowego dyskursu – płaszczyźnie codziennej przyjemności, jakiej dostarcza ludziom chodzenie do kina i oglądanie filmów. Trzeba w tym miejscu dodać, iż felietony z późniejszego okresu, pisane zimą i wiosną 1923 roku, krytyk publikował w czasach dla warszawskich kin nad wyraz dramatycznych. W tamtym bowiem czasie, w wyniku wojny podatkowej między właścicielami kinematografów a stołecznym magistratem, kina warszawskie zostały zamknięte. Poeta zajął w tej sprawie jednoznaczne stanowisko, biorąc w obronę nie tylko parudziesięciu kiniarzy, ale i tysiące widzów, i szydę atakując radnych Warszawy za katastrofalnie wysokie podatki nałożone na kina. W kończącym istnienie rubryki tryptyku zatytułowanym *Antrakt*, *Antrakt Drugi* i *Jeszcze jeden antrakt* Słonimski zajmował się głównie skutkami tego skandalicznego postanowienia. Pisał między innymi:

Magistrat w swoim czasie zakwalifikował kino do kategorii najniższej rozrywki na równi z cyrkiem i kabaretem. Obecnie kinematograf został zepchnięty jeszcze

niżej, gdyż cyrk płaci zaledwie 50% podatku, podczas gdy kino płaci 100%, plus 100 marek od każdego biletu [...].

Kino prześladuje się na równi z domami rozpusty¹⁸.

Nic dodać, nic ująć. Może z wyjątkiem tego, że atakując w bezpardonowy sposób szeregi stołecznych rajców za ich ewidentną bezdusność wobec tworzącej się właśnie w odrodzonej Polsce kultury filmowej, krytyk ujawnia przy okazji psychologiczny mechanizm niechęci pewnych kręgów społecznych do kina. Oto jego opinia wyrażona *expressis verbis* w tej sprawie:

Ze stosunku magistratu warszawskiego do kinoteatrów wynika, iż rozumie on całą doniosłość kina, jako czegoś bezwzględnie szkodliwego. Trudno sobie wytłumaczyć inaczej nieprawdopodobne wprost opodatkowanie, które, oczywiście, odbija się na kieszeni widzów¹⁹.

Argumenty Słonimskiego konsekwentnie odwołują się do wyższego dobra, jakim jest rodząca się kultura filmowa. Ani przez moment nie traci on jednak z pola widzenia ekonomii. I nic dziwnego: cło na taśmy filmowe w Polsce umieszczało ich import w najwyższej kategorii przedmiotów zbytku („biżuteria, perfumy, jedwabne pończochy” itp.). Rabunkowa gospodarka magistracka wobec kin w całym kraju sprawiła, że ich liczba stopniała z 806 w roku 1920 do zaledwie 420 w 1923, a frekwencja w roku 1923 zmniejszyła się o 20%.

Broniąc kinematografów, poeta bronił samej przyjemności codziennego chodzenia do nich i oglądania filmów. Odwiedzanie kin stanowiło dlań jeden z rytuałów życia w stolicy. W wierszu *Lato w mieście* pisał:

Pomiędzy felietonem a pójściem do kina,
W drodze między kawiarnią i znowu teatrem.

Cykl „Kinematograf”, publikowany na łamach „Kurier Polskiego” przez ponad pięć miesięcy, umarł śmiercią naturalną wiosną 1923 z powodu wyjazdu Słonimskiego w podróż do Egiptu i Palestyny²⁰. Redakcja pożegnała go następującym krótkim tekstem: „Stały nasz bard kinematografu już kilkanaście dni temu wyjechał do Egiptu, rozgorzyczony, że zamknięte kina więżą jego zakochane w ekranie pióro”²¹. Tuż przed wyjazdem autor zdążył jeszcze wykonać piękną finfę na pożegnanie, zamieszczając przewrotne ogłoszenie kinowe²². Ale choć pisarz nie podjął

¹⁸ Tamże, „Kurier Polski” 1923, nr 33.

¹⁹ Tamże, „Kurier Polski” 1923, nr 5.

²⁰ Z podróży tej Antoni Słonimski pisał od połowy kwietnia 1923, relacje dla „Kuriera Telegraficznego i Informacyjnego”.

²¹ „Kurier Polski” 1923, nr 109.

²² Tamże, nr 89.

już po powrocie z tej wyprawy pisania dalszego ciągu, bynajmniej nie pozostał się z okazjonalnym uprawianiem krytyki filmowej, sporadycznie pisząc o filmie przy różnych okazjach i drukując swoje felietony i recenzje filmowe przede wszystkim na łamach „Wiadomości Literackich” (od 1924). To jednak temat na całkiem inne opowiadanie.