

Potęga irytacji

Na początek pytanie: czy można recenzować recenzję? Czy można zachować pełnię krytycznego dystansu wobec autora, na którego tekstach człowiek się wychował? Na tekstach, które stanowiły i stanowią niedościgny wzorzec literackiej wirtuozerii i odbierającej możliwość repliki czystej złośliwości? Z całą pewnością nie. I nigdy nie podjęłabym się „recenzowania” teatralnych recenzji Antoniego Słonimskiego. Mogę tylko uklęknąć.

Jednak Słonimski nie pisał tylko o teatrze, miał oprócz niego jeszcze jedną miłość, taką trochę niepoważną, może zbyt nowoczesną, nie do końca uznaną przez ówczesnych krytyków – kino. I pisał o nim z pasją i z uczuciem. Lecz była to pasja godna neofity. Trzeba mu oddać sprawiedliwość, że nie miał specjalnie innego wyjścia, bo na początku zeszłego stulecia, kiedy kino w ciszy stawiało swoje pierwsze kroki, neofitami byli wszyscy. Jednak wśród wiernych fanów X Muzy niewielu było intelektualistów. Dominowały panny służące, oplakujące rzewnymi łzami losy *Trędowatej*. Ludzie wykształceni chodzili do kinematografu ukradkiem, jakby trochę zawstydzeni. Dzisiaj, kiedy nikt się już (mam nadzieję) nie zastanawia nad tym, czy kino jest sztuką, nie do końca to zawstydzenie rozumiemy i nie od razu zdajemy sobie w związku z tym sprawę z tego, że Słonimski był na polu recenzji filmowej pionierem. Kino zaś było dla niego polem doświadczalnym, gdzie znakomicie wyostrzyło się jego pióro, zanim zaczął pisać recenzję z poważnych i poważnie traktowanych spektakli teatralnych.

Czytając teksty Słonimskiego o kinie, recenzje filmów, których kopie w wielu przypadkach nie przetrwały wojny, mamy jedyną w swoim rodzaju okazję obcowania ze światem, który przeminął. Mamy możliwość poznania relacji „na gorąco”, pisanych tuż po wyjściu z premiery – filmoznawcy, zawodowi krytycy kina, napisaliby pewnie inaczej, nie zgodziliby się z wieloma osądami, ale z całą pewnością czytelnik nie znalazłby u nich takiego zaangażowania. „Film *Metropolis* ze względu na niezwykle koszt i nakład pracy również zasługuje na szersze omówienie. Dawno nie był demonstrowany tak głupi utwór, i jest rzeczą wręcz nieprawdopodobną, iż podobny scenariusz mógł znaleźć reżysera. Nie tłumaczy tej sprawy nawet fakt, że p. Lang jest mężem autorki scenariusza: mógł przecież rozwieść się z żoną, mógł ją nawet zastrzelić, wszystko byłoby lepsze od tego, co zrobił” (1). Dziś, kiedy *Metropolis* Fritza Langa oglądamy na kolanach, jako dzieło przełomowe, początek nowej ery w historii kina, taka wypowiedź skłania do zastanowienia. Dlaczego Słonimskiemu nie podobał się ten film? Czy przerastał jego percepcyjne możliwości? Może był zbyt nowatorski pod względem formy? Może nie należało tropić potknięć scenarzystki, ale dać się ponieść obrazom? Dla mnie recenzja z tego uznanego za arcydzieło obrazu jest ożywcza i wcale nie dowodzi, że Hegel miał rację twierdząc, że dla swojego kamerdynera nikt nie jest bohaterem, lecz wręcz odwrotnie: każe się zastanowić, może nawet jeszcze raz obejrzeć. Wyobraźmy sobie, że idziemy po prostu do kina i trafiamy na *Metropolis*!

Problem „niewyrobinienia” publiczności kinowej tuż po narodzinach X Muzy ma, jak każdy zresztą medal, dwie strony: z jednej, widzowie byli o wiele bardziej przejęci tym, co oglądali – opisany przez Edgara Morin w książce *Kino i wyobraźnia* mechanizm projekcji-identyfikacji działał bez zarzutu i z taką mocą, że oglądający zrywali się na równe nogi widząc pociąg braci Lumière wjeżdżający na stację, a po ochłonięciu z pierwszego szoku, prawie każdy był pewny, że to właśnie on jest na ekranie. Z drugiej zaś strony, niektórym, zwłaszcza tym bardziej obytym, pozbawionym pewnej „świeżości” doznań trudno było z nową sztuką obcować ze względu na wcześniej nabyte przyzwyczajenia. Dobrym przykładem będzie tu Tadeusz Boy Țeleński, o którym Słonimski w *Alfabecie wspomnień* pisze tak: „Boy nie rozumiał kina, nie umiał czytać filmu. W teatrze popatrzył sobie na scenę, a potem przymykał oczy i słuchał, bo świat był dla niego bardziej fonią niż wizją. Gdy tak zrobił parę razy na filmie, i to filmie niemy, niewiele rozumiał z tego, co działo się na ekranie. Postanowiliśmy kiedyś, że Boy musi zobaczyć Chaplina. Była to najsrozsza porażka Chaplinowska. Najdowcipniejszy człowiek w Polsce nie uśmiechnął się ani razu na filmie największego komika” (2). O pokolenie młodszy Słonimski miał z kinem zupełnie inne doświadczenia. Dość wspomnieć, że wraz z Witkacym i rzeźbiarzem Zamoyskim byli prekursorami w dziedzinie filmu dźwiękowego (3).

Co, poza szkołą stylu, jest ważne dla współczesnego czytelnika tych tekstów? Po pierwsze ich aktualność. Nie chodzi tu o konkretne tytuły, bo, jak już pisałam, są to często recenzje z filmów, które nie dotrwały do dzisiejszych czasów. Aktualność zachowały pewne uwagi krytyczne, które można by z powodzeniem odnieść do wielu współczesnych, zwłaszcza krajowych filmów. Opisy nieudolności reżyserów i aktorów,

niedostatki produkcji, złe scenariusze, fatalne dialogi i kiepskie zdjęcia – wszystko się zgadza. Z kilkoma chlubnymi wyjątkami, potwierdzającymi niestety regułę. Zwraca również Słonimski uwagę na ciężący na krytykach obowiązek piętnowania nieudolności, wytykania błędów i pływacz przed wszystkim w rodzimych produkcjach. Czytając, zastanawiałam się, jak zniósłby np. festiwal w Gdyni, dosyć dobitnie utwierdzający bardziej wymagających widzów w przekonaniu, że nic albo niewiele się w polskim filmie zmieniło i dalej jest on „daleki od wszelkiego arcyzmu i nie zbliża się nawet do banalnego, przeciętnego filmu” (4). Nie do odtworzenia są natomiast zachwyty autora nad dziełami, które – oprócz *Gabinetu doktora Caligari* – są dla dzisiejszego widza raczej mało czytelne. Mam tu na myśli zwłaszcza filmy nieme, traktowane dziś z przymrużeniem oka, jak pamiętki z bardzo odległej przeszłości. Wzrusza mnie jednak Słonimski tak chłopięco i naiwnie zakochany w Lilianie Gish, której „[...] postać wnosi do dzieła tego (*Dwóch sierot*, w reżyserii D. Griffitha) czar swoisty, który jest tajemnicą artystów, urok nie do naśladowania i liryzm wybiegający poza wszelkie normy gry dobrze obmyślanej” (5). Nie brakuje też pozytywnych recenzji z filmów amerykańskich. Jest wielkim fanem Chaplina i Wellsa. Jednak, jeżeli ktoś szuka czystej zjadliwości najwyższej próby, niech koniecznie przeczyta, co Antoni Słonimski napisał o polskim utworze pod tytułem *Przystanek tramwajowy*.

Jest w tych recenzjach także kawał historii – burzliwe Dwudziestolecie, narastanie niepokojów społecznych, antysemityzmu i nastrojów antyniemieckich, a później czasy powojenne i nowa propaganda. Wyższość tych tekstów nad każdym podręcznikiem bierze się chyba stąd, że historia pojawia się tu na marginesie, nie jest główną bohaterką, podlega rozliczaniu na bieżąco. Jest pokazana przez pryzmat cenzury, kiedy w latach trzydziestych do warszawskich kin trafiają filmy okaleczone, pozmieniane tak, by odpowiadały aktualnej linii propagandowej. We wrześniu 1930, w swoich *Kronikach Tygodniowych*, Słonimski pisał: „[...] Pocziwa Warszawa robi czasem wrażenie szpitala wariatów. W ostatnich czasach robi się u nas politykę antyniemiecką, i to robi się w sposób dość groteskowy. Nie wpuszcza się niemieckich filmów” (6). A kilka miesięcy później: „Kinem zajmuje się u nas, oprócz p. Wielopolskiej, młodzież obwiepolska. Modne jest hasło demolowania kin wyświetlających filmy produkcji niemieckiej. I tu, jak wszędzie, panuje fuszerka. Pp. korporanci powinni pójść na śliczny film *Pod dachami Paryża* i zdemolować połowę filmu, bo obraz ten jest w połowie produkcji francuskiej, a w połowie niemieckiej. Czy w ogóle istnieje film niemiecki, francuski czy amerykański?” (7). Z wielkim niesmakiem opisuje okaleczenie przez cenzurę filmu *Na Zachodzie bez zmian* Lewisa Milestone’a, będącego oczywiście ekranizacją słynnej powieści Remarque’a. Wyświetlania tego obrazu w Niemczech w 1931 roku zabroniono, a w Polsce film pocięto i poprzerabiano tak, by w żadnym razie nie ukazywał bezsensowności i okrucieństwa wojny. „Nie trzeba zrażać młodzieży, niech im się lepiej wydaje, że wojna to flirtik z kobitkami i wesołe kpioszki z koleżkami. Nasz barbarzyńca ma potworną odwagę sumienia, ale czy z pewnością wie, dla kogo i dla jakich celów ubarwia wojenkę we wszelkie uroki i nie chce dopuścić, aby w Polsce widziano, jak naprawdę wygląda wojna i czym jest dla wojującego narodu? [...] Mamy niemrawą cenzurę, niemrawą dyktaturę i popełniamy największy i najniebezpieczniejszy błąd, wlecemy się jak maruderzy za wszystkim, co dzieje się złego czy dobrego w Europie” (8).

Kolejnym problemem, poruszonym przez Słonimskiego przy okazji wiedzionych przez całe Dwudziestolecie sporów z cenzurą jest kwestia prawa autorskiego. Rozwiązania satysfakcjonujące z perspektywy interesów politycznych bardzo rzadko (a najpewniej w ogóle nigdy) bywają korzystne dla sztuki. W wypadku cenzury są wprowadzane bez porozumienia z autorem, który nie ma szansy obronić ani swego dzieła, ani nazwiska. Wyjątkowo tragiczna jest sytuacja, w której zniszczone zostaje dzieło twórcy wybitnego, np. Siergieja Eisensteina: „*Z Błękitnego expressu* zrobiono jakiś pomyłony, chaotyczny absurd. Jeżeli mimo wszystko film chwilami porывa nas dynamiką i wspaniałą plastyką świadczy to wiele o genialności reżysera. Oczarowani tymi strzępami, z wysiłkiem staraliśmy się w wyobraźni zrekonstruować prawdziwą akcję obrazu. Wychodzimy z kinematografu rozgorączkowani i obrażeni. Znowu nas oszukano, znowu byliśmy świadkami wandalizmu i cynicznego psucia pracy wielkiego artysty” (9).

Słonimski dobrze zdaje sobie sprawę, że ze wszystkich sztuk, to właśnie kino jest najbliższe rzeczywistości. I że wynika z tego wielka odpowiedzialność. Wierność ta jest bowiem łatwa do zmanipulowania – właśnie tu można oszukać, pokazać fikcję, jako prawdę, a z rzeczy drugoplanowych uczynić centrum wszechświata. Ma świadomość, że dosłowność filmowego zapisu wymaga odpowiedzialności, bo potomkowie w taki właśnie świat uwierzą. „Kino jest niebezpiecznym świadkiem naszych szaleństw. Filmowe negatywy, zalutowane w puszkach, mogą stać się kiedyś kompromitującymi dokumentami. Nigdy jeszcze, w żadnej epoce, nie żyliśmy tak na widoku, i należałoby o tym pamiętać. Będą nas sądzili nie na podstawie fryzów na wazach czy pieśni napisanych heksametrem, ale oglądając czarno na białym w dosłownym tego słowa znaczeniu nasze życie codzienne i obyczaje. [...] Obiektyw

jest bardziej obiektywny od najsumienniejszego historyka" (10). W pewnym sensie rację miał Giorgio Agamben, pisząc, że przez swoją ostateczność i nieodwołalność fotografie kojarzą mu się z obrazami Sądu Ostatecznego. Jednak z drugiej strony, ta wiara w nieodwołalność obrazu wydaje się z dzisiejszej perspektywy bardzo archaiczna. Początek XX wieku przyniósł ugruntowanie wiary w dokumentującą moc obrazu, ale pod koniec tego samego stulecia ludzkość w obraz zwątpiła, bo okazało się, że niezwykle łatwo jest go modelować, przerabiać, kształtować. Jednorodną fotografię zastąpił kolaż, a jedną prawdę historyczną różnorodność i wielość. Ludzki umysł nie znosi zbyt dużej dawki rzeczywistości. Poza tym, nic nie płonie tak szybko jak filmowa klisza.

Ostatni przedwojenny tekst zamieszczony w zbiorze pochodzi z lutego 1939 roku i dotyczy konfliktu endeckiej aktywistki Jehanne Wielopolskiej (zwanej przez autora Gehenną) z Kazimierą Iłakowiczówną. Następnym „filmowym” tekst Słonimskiego ukazujący się w 1955. W tych powojennych recenzjach fascynująca jest perspektywa, z której autor patrzy na takich twórców, jak na przykład Andrzej Wajda, którego nazywa „krwawym młodzieńcem”. Pisząc o jego ekranizacji *Wesela* Wyspiańskiego nie szczędzi słów krytyki: „To, co Wyspiański musnął piórem, Wajda przywalił łopata i kosą” (11). Nie podobał mu się również *Ojciec chrzestny*, którego uznał za film pokazujący „mało nas interesujące zbrodnie gangsterów sycylijskich” (12). Nie odpowiada mu dosłowność, epatowanie przemocą i okrucieństwem.

Im dalej od „bioskopu” czy „iluzjonu”, tym lepiej widać, że kino jest dla Słonimskiego metaforą. Jest możliwością oderwania się od otaczającego, a może osaczającego świata. Jest jeszcze jednym sposobem wypowiedzenia słowa, jeszcze jednym sposobem nadawania formy. Tom kończy urwany fragment tekstu, którego nie zdążył spuentować – „Wyszedłem z kina przed zakończeniem seansu. Drzwi zapasowe wyprowadziły mnie na zaplecze budynku. Znalazłem się na ulicy, której nie umiałem rozpoznać. Wreszcie zorientowany w kierunku ruszyłem piechotą w kierunku domu. Co to za miasto?” Wyobraźmy sobie miasto, jak z *Labiryntu* Jana Lenicy, miasto posklejane z wszystkich miast zarejestrowanych na filmowej taśmie. Miasto, po którym przechadzają się żywe, piękne i milczące Glorie Swanson i Liliany Gish...

Przypisy:

- (1) A. Słonimski, *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917 – 1976*, Warszawa 2007, s. 152.
- (2) A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1989, s. 24.
- (3) Wiadomo było, że już na świecie są kina dźwiękowe, a u nas za parawanem pogrywała anonimowa panusia. Byliśmy z Guciem Zamoyskim wszyscy trzej lekko pod gazem. Poszliśmy do kina. Witkacy objął w filmie rolę kobiecą i wykrzyknął piskliwie: „Ryszardzie, czy stłamsisz mnie i porzucisz z dzieckiem?” – „Nigdy – odpowiedziałem basem – nie porzucę cię, póki nie zgnije najdrobniejszy korzonek mego drzewa ginekologicznego.” Prowadziliśmy dłuższą chwilę ten pełen napięcia dialog, gdy wreszcie zrobiła się awantura. Pani zza parawanu oświadczyła: „Albo ja, albo ci panowie.” Wyproszono nas z kina przy czynnej pomocy policjanta. Już przy wyjściu Witkacy nagle postawił sprawę na gruncie towarzyskim: „Pan się nam nie przedstawił.” Policjant stuknął obcasami i oznajmił, że nazywa się Pieniążek. Witkacy mruknął: „Witkiewicz”, Gucio dodał „Zamoyski”, a ja, żeby nie obniżyć lotu, przedstawiłem się: „Sienkiewicz”. Policjant był zgorzchniony i zasmucony: „To panowie mają u nas własne ulice, a nie potrafią się zachować w bioskopie.”, ibidem, s. 258.
- (4) A. Słonimski, *Romans...*, op. cit., s. 97.
- (5) Ibidem, s. 106.
- (6) Ibidem, s. 180.
- (7) Ibidem, s. 181.
- (8) Ibidem, s. 184.
- (9) Ibidem, s. 189.
- (10) Ibidem, s. 207.
- (11) Ibidem, s. 267.
- (12) Ibidem, s. 275.

Katarzyna Kasia

Post Scriptum: Nie bez znaczenia jest tu sam wybór tekstów, dokonany przez Małgorzatę i Marka Hendrykowskich, którzy niezwykle uważnie prześledzili wątek filmu we wszystkich tekstach Antoniego Słonimskiego. Dzięki ich pracy do rąk czytelników trafia zbiór kompletny, doskonale opracowany i opatrzony wnikliwym wstępem.

Antoni Słonimski, *Romans z X Muzą*. Teksty filmowe z lat 1917–1976. Wybór, wstęp i opracowanie naukowe: Małgorzata Hendrykowska i Marek Hendrykowski, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2007.

08.07.2008