



Studia
Filmoznawcze
30
Wrocław 2009

Łucja Demby

Uniwersytet Jagielloński

SŁONIMSKI: KRYTYK CZY TEORETYK?*

Recenzje Antoniego Słonimskiego przez długie lata kojarzyły mi się przede wszystkim ze spektaklem *Porucznik Przecinek*. „*Porucznik Przecinek* nie jest przecinkiem – pisał autor o przedstawieniu z Teatru Polskiego. – To raczej bezmyślnik. Wykrzyknik, jeśli chodzi o nudę, i znak zapytania, jeśli chodzi o powodzenie. Z punktu widzenia artystycznego sztuka jest poza nawiasem. Muzyka była cudzysłów. Dwukropkiem byli Brochwiczówna i Bodo. Oboje znaleźli się w kropce. Tempo przedstawienia było wielokropkek. Reżyser był łącznik. Całość średnik. Dla dyr. Szyfmana jest to znak przestankowy”¹.

Teatralne recenzje Słonimskiego, zebrane w książce *Gwałt na Melpomenie*, przeczytałam jeszcze w czasach szkolnych i ich specyficzny styl – błyskotliwy, inteligentny i złośliwy – urzekł mnie bez reszty. Słonimski znalazł wtedy we mnie czytelniczkę idealną, zapewniającą krytykowi największy sukces, jaki może on odnieść swoimi opiniotwórczymi tekstami: ufałam jego sądom bez zastrzeżeń. Ufałam nie tylko dlatego, że przemawiał do mnie dowcip i intelekt autora, ale także (z czego zdałam sobie sprawę dopiero po latach), ponieważ jego opinie na temat spektakli były całkowicie nieweryfikowalne. Uświadomiłam to sobie z całą mocą dopiero na studiach, kiedy po teatrologii, opierającej się na streszczeniach, recenzjach i próbach rekonstrukcji dawnych spektakli, rozpoczęłam edukację filmoznawczą i z przerażeniem studenta, któremu wiecznie brakuje czasu na lektury, odkryłam, że wszystkie (a przynajmniej prawie wszystkie) dawne filmy **istnieją** i trzeba je obejrzeć, a nie tylko o nich przeczytać. Nie mamy dzisiaj możliwości sprawdzenia, czy *Porucznik Przecinek* rzeczywiście był tak słabym spektaklem, czy po pro-

* Recenzje książki Antoniego Słonimskiego, *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917–1976*, wyd., wstęp i oprac. nauk. M. i M. Hendrykowsy, Biblioteka „WIEŹI”, Warszawa 2007.

¹ A. Słonimski, *Gwałt na Melpomenie*, Warszawa 1982, s. 257.

stu nie przypadł do gustu recenzentowi. Inaczej jest w przypadku filmu. Małgorzata i Marek Hendrykowsy, dokonując wyboru pism Antoniego Słonimskiego na temat kina, dali nam, współczesnym czytelnikom, a zwłaszcza filmoznawcom, możliwość takiej weryfikacji: wiele filmów, o których pisze autor, nadal można bez trudu obejrzeć. Jednocześnie przywrócili oni Słonimskiego krytyce filmowej, przypominając, że, wbrew utartym poglądom, to jego właśnie, a nie Karola Irzykowskiego, należy uznać za pierwszego polskiego przedstawiciela tej dziedziny. Obok *Gwałtu na Mel-pomenie* zaistniał dzięki temu *Romans z X Muzą*.

Słonimski pisał o kinie przede wszystkim w „Kurierze Polskim” – od roku 1920 był redaktorem tego poczytnego dziennika, w którym objął później dział kultury i sztuki. Jego związki ze sztuką filmową nie kończą się jednak na tym – autorzy opracowania w niezwykle wyczerpującym wstępie do książki przypominają także inne aspekty jego miłości do X Muzy (scenariusze, wiersze, powieści). Jako krytyk jest Słonimski postacią fascynującą z wielu powodów. Sam fakt, że recenzje filmowe pisze znany poeta, nadaje im szczególnego charakteru – zwłaszcza gdy poeta ten obdarzony jest nie tylko poczuciem liryzmu, ale również dowcipem i przysłowiowym „ostrym językiem”. Słonimski jest jednak także – co ciekawe – rówieśnikiem kina. Urodzony w roku 1895 poeta mógł więc pisać o kinie z perspektywy dziś już nam zupełnie niedostępnej, czyli tak, jak określił to kiedyś Erwin Panofsky w odniesieniu do samego siebie i swego pokolenia: sztuka ta rodziła się i rozwijała na jego oczach².

Słonimski jako krytyk jest też postacią kontrowersyjną; w sposób nieco przekorny przyznawał się zresztą do tego on sam. Komentując swoje recenzje teatralne, przywoływał opinię Witkacego, który twierdził, iż „Słonimski [...] bezwzględnie nie powinien, nie ma prawa (nie mając swego systemu) być teatralnym krytykiem, nawet pomimo tego, że w walce z lichotą, z miernotą ma czasem słuszość”³. Na gruncie piśmiennictwa filmowego jego oponentem był przede wszystkim Karol Irzykowski, który zarzucał mu brak obiektywizmu i profesjonalnych kompetencji krytyka. Oba zarzuty, choć dotyczą innych dziedzin sztuki, sprowadzają się w gruncie rzeczy do tego samego: zarówno wtedy, kiedy chwalił, jak i wówczas, gdy bezlitośnie wyśmiewał, Słonimski kierował się tylko i wyłącznie swoimi subiektywnymi odczuciami – i uważał, że jako krytyk ma do tego prawo. Trzeba zresztą przyznać, że subiektywne opinie autora są świadectwem jego niezwyklej intuicji i dobrego gustu w odniesieniu do rodzącej się przecież dopiero młodej sztuki. Potępiając kicz i miernotę (zwłaszcza w rodzimej kinematografii), Słonimski wyraźnie wskazuje na to, co zasługuje na uznanie: filmy Davida W. Griffitha, Charliego Chaplina, Friedricha W. Murnaua. Wnikliwie analizuje *Gabinet doktora Caligario* (1920, reż. R. Wiene) i jako pierwszy, przed Sergiejem Eisensteinem, wskazuje na pokrewieństwo narracyjne filmów Griffitha i powieści Charlesa Dickensa. Jego felietony na temat dojrzałych filmów Chaplina,

² Por. E. Panofsky, *Styl i medium w filmie*, przeł. J. Mach, [w:] *Estetyka i film*, pod red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 128.

³ A. Słonimski, dz. cyt., s. 5.

którego uważał za jedynego twórcę prawdziwych arcydzieł filmowych, mogą zainteresować również współczesnego czytelnika.

Obok tych rozważnych i dojrzałych ocen oraz prognoz dla kina w *Romansie z X Muzą* roi się jednak także od tekstów głęboko nacechowanych uczuciowo, czego efektem w wariacie negatywnym jest, inteligentna i dowcipna, ale jednak złośliwość; w wariacie pozytywnym – nieznośny dla współczesnego odbiorcy sentymentalizm. Przykładem pierwszej postawy może być miazdząca krytyka filmu *Tajemnica przystanku tramwajowego* (1922, reż. J. Kucharski), utrzymana w podobnej tonacji, co, cytowana na początku, recenzja spektaklu *Porucznik Przecinek*: „Treść obrazu to *Halka* z dodatkiem tramwaju; biedna dziewczyna, uwiedziona przez hrabiego, rzuca się **na przystanku** pod tramwaj.

Dlaczego ją mimo to tramwaj przejechał, jest to już «Tajemnicą Sfinksą». Poza tym jest tam jeszcze «mama», jak głosi napis: «żona po zrujnowanym literacie», która się modli stale w domu i na ulicy. Jeżeli ten zrujnowany literat pisał podobne scenariusze, nic dziwnego, że był zrujnowany, i wdowa ma rację, że się modli za niego”⁴.

Trudno uwierzyć, że spod tego samego pióra (w odniesieniu do gwiazdy filmów Griffitha, Lillian Gish, w której autor wyraźnie był zakochany) pochodzić może następujący opis: „Wzgardzona przez nielitościwe i okrutne życie, oddaje się Liliana falom spienionej rzeki i wśród huku pękających lodów, pośród złomów płynącej kry, kręcąc się w zawrotnych wirach, pędzi w nieuniknioną śmierć, w otchłań olbrzymiego wodospadu. I oto męska, rasowa energia prostego człowieka przewycięża całą grozę żywiołu i po męczącej gonitwie za śmiercią, widzimy omdlałą Lilianę w ramionach swego zbawcy. Chwila, gdy oboje przeskakują z pochylonej już nad spadkiem wody topniejącej kry i skacząc po uciekających spod nóg złomach lodowych powoli, och jak powoli, oddalają się od straszliwej przepaści – chwila ta jest tak rytmicznie zgodna z biciem zatrwożonego serca, iż mamy wrażenie, że tętno naszej krwi uderza zgodnie z rozpaczliwym łomotem ich serc”⁵.

Inne jeszcze oblicze krytyka ukazuje Słonimski wówczas, kiedy dość wąsko pojmowany estetyzm prowadzi go wyraźnie na manowce, każąc doszukiwać się dewiacji w filmach wybitnych bądź zagrożenia w programach rozrywkowych. Zapowiedzią tego jest już jego negatywna recenzja *Metropolis* (1926) Fritza Langa („dawno nie był demonstrowany tak głupi utwór”⁶), przede wszystkim jednak dostrzec to można, w późniejszym, powojennym już okresie, w wypowiedziach na temat twórczości Andrzeja Wajdy. Słonimski nie potrafi dostrzec urody *Wesela* (1972) ani precyzyjnej w każdym detalu kompozycji *Ziemi obiecanej* (1974). Adaptacja sztuki Wyspiańskiego – to, według niego, „wrzask i bełkot” oraz „rozśpiewana chała”; *Ziemia obiecana* nie podoba mu się z powodu „scen obleśnych i maniakałnego upodobania do okrucieństwa”: „Akty płciowe muszą się powta-

⁴ A. Słonimski, *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917–1976*, wyb., wstęp i oprac. nauk. M. i M. Hendrykowsy, Warszawa 2007, Biblioteka „WIEZI”, s. 78.

⁵ Tamże, s. 104–105.

⁶ Tamże, s. 152.

rzeć. Koła maszyny wciągają i miażdżą ciało ludzkie nie tylko raz jeden, ta masakra musi być powtórzona po raz drugi. A przecież czas już – pisze Słonimski o Wajdzie – aby wreszcie ten okrutny i utalentowany chłopiec wyrósł na prawdziwego dorosłego reżysera”⁷.

Z całą pewnością jest to najbardziej kontrowersyjna recenzja w całej książce i po jej lekturze nie dziwi już zniesmaczenie autora *Ojcem chrzestnym* (1972) Francisca Forda Coppoli – spowodowane znowu faktem, że film ten ukazuje przemoc. Pod tym względem poglądy Słonimskiego zdają się nie zmieniać przez kolejne dziesiątki lat, o czym wymownie świadczy dużo wcześniejsza, bo pochodząca z początku lat trzydziestych, recenzja filmu *Afryka mówi* (1931, reż. P.L. Hoefler): „W filmie tym jest scena pożarcia jednego z Murzynów przez lwa. Albo jest to trik, w takim razie wysoce niesmaczny, albo zdjęcie jest prawdziwe, i wtedy mamy do czynienia z barbarzyństwem, na które jest tylko jedna odpowiedź: zdemolować lokal kina i gęby operatorów”⁸. Najbardziej zabawna wśród opinii kontrowersyjnych wydaje się jednak wypowiedź Słonimskiego na temat *Pory na Telesfora* i *Zwierzyńca*, może dlatego, że te sympatyczne i najzupełniej niewinne programy uprzyjemniały mi, w dość ubogim wówczas repertuarze telewizyjnym, moje własne dzieciństwo. „Maszkary są wstrętne i mówią głupie rzeczy, wdzierając się obleśnie”⁹ – ubolewa autor, kiedy komentuje fakt, iż telewizja pokazuje smoka Telesfora zamiast Disneyowskich myszek i kotków. I dodaje: „Dział *Zwierzyńiec* obfituje w obrazy ssaków, płazów i ryb przyłapanych na wzajemnym pożeraniu się albo na kopulacji”¹⁰.

Słonimski ciągle zaskakuje czytelnika swymi opiniami, z całą jednak pewnością nie pozwala mu się nudzić.

Małgorzata i Marek Hendrykowsy jeden z rozdziałów wstępu opatrzyli tytułem *Recenzent czy krytyk?*, podkreślając, że felietony Słonimskiego były pierwszym w Polsce przejawem krytyki filmowej, godnej tego miana. Przy lekturze zawartych w książce tekstów siłą rzeczy nasuwa się jednak na myśl także inne ważne pytanie: „krytyk czy teoretyk?”.

Autorzy opracowania parokrotnie podkreślają, że wielką zasługą Słonimskiego było traktowanie przez niego kina, od samego początku, jako fenomenu współczesnej kultury. Jego felietony przeniknięte są duchem *stricte* teoretycznym, a skojarzenie uogólnionej refleksji nad kinem z „ostentacyjną subiektywizacją krytycznego sądu”¹¹ upodabnia je momentami do eseistycznego stylu francuskiej teorii filmu. Najbardziej zadziwiającym przykładem tego pokrewieństwa duchowego jest fragment niedokończonoego felietonu *Oczarowania*, kończącego cały tom: „Wyszedłem z kina przed zakończeniem seansu. Drzwi zapasowe wyprowadziły mnie na zaplecze budynku. Znalazłem się na ulicy, której nie umiałem rozpoznać. Wreszcie zorientowany w kie-

⁷ Tamże, s. 276.

⁸ Tamże, s. 191.

⁹ Tamże, s. 285.

¹⁰ Tamże.

¹¹ M. i M. Hendrykowsy, *Znawca kina*, [w:] A. Słonimski, *Romans...*, s. 17.

runku ruszyłem piechotą do domu. Co to za miasto? Zszedłem z ekranu filmu amerykańskiego, szedłem ulicami przedmieścia metropolii. Było dość daleko, więc starczyło czasu na rozmyślanie. Wszystko było zwyczajne. Wieżowce i kolory światel ulicznych, sznury samochodów i autobusów, młodzi ubrani w dżinsy, długonodzy i długowłosi trzymający wpół dziewczyny do nich podobne. Zwyczajne w każdym większym mieście Europy, ale nie moje. Dopiero w Alejach Ujazdowskich, w cieńniu pachnących już lip, depcząc płyty kamienne chodnika zryte kulami w powstaniu warszawskim, odnalazłem się jak ktoś, kto zbudzony w podróży, w pokoju hotelowym, wreszcie odnajduje okna na właściwej ścianie, przebiega pamięcią wszystkich ostatnich wydarzeń paru ostatnich dni, aby zorientować się, gdzie się obudził¹².

Opis to bardzo polski i warszawski, umiejscowiony w konkretnym „tu i teraz”, a jednak budzi wiele skojarzeń. Hendrykowsy odnajdują w nim – nie bez racji – przecucie filmów Ingmara Bergmana, Woody’ego Allena i Wojciecha Marczewskiego. Zadziwiające jest jednak także jego podobieństwo do opisów „wyjścia z kina”, jakie odnaleźć można w tekstach teoretycznych. Obok słynnego artykułu Rolanda Barthes’a z roku 1975, noszącego właśnie tytuł *Wychodząc z kina*¹³, trzeba tu przede wszystkim przywołać zakończenie książki Jean-Louisa Schefera *L’Homme ordinaire du cinéma*, traktującej zresztą, tak jak felieton Słonimskiego, o tym, co w kinie jest „zwyczajne/niezwyczajne” i o związanych z tym fenomenach pamięci: „Wyszliśmy wtedy na zewnątrz przez szeroko otwarte drzwi, przez zalany światłem hall, w tę noc, której nie unieruchamiała żadne światło. [...] Było bardzo cicho i nie padał już deszcz. Gwiazdy świeciły, a w mojej głowie trwał ciągły turkot; wszyscy trwali w milczeniu. Czułem, że ktoś dotknął mojego ramienia, było gorąco, gdzieś za mną zapalono papierosy [...]”.

Jeden z nas, by nie czynić hałasu, szedł przez trawę, na skraju drogi, i słyszałem, jak gałęzie biczowały jego buty, jak deptał trawę. [...].

I byliśmy tam – z tym hałasem niegdysiejszych butów i lekkimi śmiechami rozmowy, idąc cicho i ściskając dłonie, po raz pierwszy, zawieszeni w tej nocy¹⁴.

Skojarzeń z teorią filmu, zarówno tą klasyczną, jak i bliższą nam czasowo, można tu odnaleźć znacznie więcej. Kiedy się czyta anegdoty o Tadeuszu Boyu-Żeleńskim, który „odznacza się wielką żywotnością umysłu, ale gdy znajdzie się w kinie, traci całą swą bystrość”¹⁵, przypominają się refleksje Rudolfa Arnheima nad – trochę niezrozumiałymi dla współczesnego widza – problemami percepcyjnymi odbiorców wczesnego kina. „Dopiero byłem w Sydney, już jestem w Bostonie”¹⁶ – pisze Arnheim, charakteryzując specyfikę, opartego na montażu, języka filmu. W „prawdziwym życiu” jest natomiast inaczej: „Mogę wyjść z pokoju, ale nie mogę nagle zna-

¹² Tamże, s. 286–287.

¹³ Por. R. Barthes, *Wychodząc z kina*, przeł. Ł. Demby, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, pod red. W. Godzica, Kraków 1993.

¹⁴ J.-L. Schefer, *L’Homme ordinaire du cinéma*, Paris 1980, s. 227–228.

¹⁵ Tamże, s. 240.

¹⁶ R. Arnheim, *Film jako sztuka*, W. Wertenstein, Warszawa 1961, s. 20.

leźć się na ulicy. Muszę przejść przez drzwi, zejść po schodach. [...]. W życiu nie ma skoków w czasie lub przestrzeni”¹⁷. Dla porównania: „Gdy na ekranie jest pokój biurowy i w chwilę potem widzimy pokład okrętu, [Boy-Żeleński – przyp. Ł.D.] pyta, jak pijane dziecko we mgle – «No dobrze, ale skąd się w biurze wziął ten okręt?»”¹⁸.

Zapał i stanowczość, z jakimi Słonimski przekonuje czytelnika, że film jest sztuką autonomiczną, czyli po pierwsze sztuką *sensu stricto*, a nie rozrywką jarmarczną, po drugie zaś – niezależną od teatru, pozwala włączyć jego rozważania w dominujący do II wojny światowej nurt teorii kina. W duchu epoki sytuuje się także fascynacja autora zdolnością kina do nieśmiertelniania rzeczywistości („Film uczy nas wiary w nieśmiertelność”¹⁹). Jednak odnaleźć tu można także spostrzeżenia o charakterze zdecydowanie prekursorskim, jak na czasy, w których były formułowane. „Jestem w kinematografii zwolennikiem Freuda – przyznaje Słonimski w roku 1924, wyprzedzając o całe półwiecze Christiana Metza i psychoanalityczną teorię kina. – Sądzę bowiem, że filmy, które się nam podobają, są jak sny, które przynoszą po cichutku nocą to wszystko, czego nam brak w życiu”²⁰. Znakomity jest też jego felieton *Publiczność w kinie* (1937), napisany wprawdzie w duchu raczej satyrycznym niż teoretycznym, ale także zwiastujący przyszłe czasy, kiedy to widz właśnie stanie się przedmiotem badań teorii filmu.

Antoni Słonimski nie ogranicza się jednak do dywagacji czysto teoretycznych; jego refleksja nad kinem ma często charakter postulatywny. Pojawia się więc w jego pismach, znowu prekursorski na początku lat trzydziestych, problem praw autorskich i nadużyć cenzury, projekt „kina retrospektywnego”, w którym można by oglądać arcydzieła sprzed lat, a nie tylko bieżący repertuar; Słonimski dostrzega także ideologiczną i propagandową siłę kina („W czasie plebiscytów na Śląsku Cieszyńskim i na Górnym Śląsku odpowiedni film wewnątrz kraju i w miarę możliwości na terenach plebiscytowych mógłby oddać Polsce nieocenione usługi”²¹). Ten postulatywno-interwencyjny charakter felietonów Słonimskiego najbardziej wyraziście rysuje się jednak wówczas, kiedy staje on w obronie sztuki filmowej przed władzami miasta, nakładającymi zbyt wysokie podatki na kina. W cyklu artykułów, odnoszących się do tego przymusowego „antraktu”, spowodowanego zamknięciem kin, autor rozpaczliwie walczy z „prymitywnym brakiem sprawiedliwości w prześladowaniu kina na równi z domami rozpusty”²², argumentując, iż film jest sztuką porównywalną z teatrem, a nawet od niej wyższą, bo wyrażającą ducha nowych czasów. Ale prócz argumentów teoretycznych i dziennikarskiej pasji, jaką przeniknięte są te felietony, ujawnia się w nich także charakterystyczna cecha pisarstwa Słonimskiego: poczucie humoru i literacka wyobraźnia. „Mówią, że w ciemnych

¹⁷ Tamże.

¹⁸ A. Słonimski, *Romans...*, s. 240.

¹⁹ Tamże, s. 85.

²⁰ Tamże, s. 132.

²¹ Tamże, s. 52.

²² Tamże, s. 114.

salach «Palace» i «Stylowego» – pisze autor o zamkniętych kinach warszawskich – zagnieździły się bandy kinomanów czekających na puszczenie filmu. Ludzie ci żyją w ciemności, obrastają sierścią i stają się albinosami”²³.

Krytyk i teoretyk filmu – to dwa różne oblicza Antoniego Słonimskiego, piszącego o X Muzie. Ale dominuje nad nimi trzecie, najważniejsze, to, które w twórczości Skamandryty wysuwa się na plan pierwszy, niezależnie od tego, czy pisze on o kinie czy o teatrze, prozą czy wierszem. Oblicza recenzenta i teoretyka są bowiem w istocie maskami skrywającymi twarz poety i artysty, dla którego ważniejsza od krytyki jest twórcza kreacja i autokreacja (nie da się bowiem zaprzeczyć, że kreowanie własnego autorskiego wizerunku zdaje się dla Słonimskiego co najmniej równie istotne, jak przedmiot jego recenzji). Mógł się złościć na niego Karol Irzykowski, zarzucając mu, nie bez słuszności, brak obiektywnego systemu wartościowania, ale czyż brak ten u artysty, kierującego się intuicją i subiektywnym odczuciem rzeczywistości, nie jest rzeczą naturalną? Spostrzeżenia formułowane przez autora, zarówno krytyczne, jak i te, które można by określić mianem teoretycznych, są bez wątpienia dziełem pisarza, obdarzonego nie tylko błyskotliwą inteligencją, ale także – talentem literackim. Dlatego rozważania teoretyczne Słonimskiego przyoblekają się niejednokrotnie w kształt poetycki („Przeciętny mieszkaniec miasta ma oczy pełne kina i fotografii”²⁴), czasem nawet wprost przybierając formę wierszy bądź też prowokując do skojarzeń z twórczością poety. „Widok zapłakanej, mokrej od łez Lilianny odświeża nas emocjonalnie – pisze Słonimski o roli Lillian Gish w *Męczennicy miłości*²⁵ D.W. Griffitha – przywraca znaczenie pierwotne słów, któreśmy zagubili, i pryska na nas rosą poranka, w którego świetle barwy odzyskują swoje prawdziwe natężenie, zmaczone 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 Lilianny”²⁶.

Najbardziej poruszające, bo będące efektem autentycznego przeżycia uczuciowego – miłości do kina – są jednak zamieszczone w książce wiersze, które dotyczą tematyki filmowej:

„I dusza, co wrażeń łaknie,
Tak jakoś czyni się smutna,

²³ Tamże, s. 121.

²⁴ Tamże, s. 220.

²⁵ Słonimski posługuje się tytułem *Niewolnica miłości*, który dzisiaj kojarzyć nam się może raczej z filmem Nikity Michałkowa z roku 1975.

²⁶ A. Słonimski, *Romans...*, s. 97.

Jak jest bezbarwnym szmat płótna,
Kiedy już filmu zabraknie”²⁷

– pisał poeta w wierszu *Kino*, umieszczonym na początku książki.

Przyznaję, że po latach wolę takiego właśnie Słonimskiego niż prześmiewcę *Porucznika Przecinka*, fascynację od złośliwości i kreację artysty od autokreacji krytyka. Nie podważa to jednak w niczym walorów całej książki. Zarówno trud badawczy autorów opracowania, jak i niebanalny styl uprawiania krytyki przez samego Słonimskiego zasługują na słowa uznania, zwłaszcza dzisiaj, gdy nieczęsto napotkać można recenzentów obdarzonych wyraziście zarysowaną, niebanalną osobowością. *Romans z X Muzą* jest też fascynującym świadectwem czasów dwudziestolecia międzywojennego, zmian w ówczesnej mentalności społecznej, zarówno w odniesieniu do kina, jak i realiów samej epoki. Czytając dzisiaj, w tekstach Słonimskiego z lat trzydziestych, wzmianki o stosunkach polsko-niemieckich, o problemach żydowskich czy o rozwijającym się ruchu komunistycznym, czujemy ciężar gatunkowy tych słów, niedostrzegalny zapewne dla jego współczesnych, którzy nie wiedzieli jeszcze, czym będzie II wojna światowa. Warto jednak tę książkę przeczytać nie tylko z ciekawości historycznej, ale także dlatego, że inspiruje ona czytelnika do refleksji nad tym, jaka właściwie powinna być krytyka (filmowa bądź teatralna), bez względu na to, czy zgodzi się on z poglądami autora, czy też wzbudzą one jego sprzeciw. Mówiąc krócej: jest to książka, która prowokuje do myślenia. Czegoż więc można wymagać od tekstu krytycznego?

Romans z X Muzą zasługuje na to, by znaleźć się w biblioteczkę każdego znawcy i miłośnika filmu.

SŁONIMSKI: A CRITIC OR THEORETICIAN?

ANTONI SŁONIMSKI, *ROMANS Z X MUZĄ*. TEKSTY FILMOWE Z LAT 1917–1976 [AN AFFAIR WITH THE TENTH MUSE. FILM WRITINGS FROM 1917–1976]

Summary

The book *Romans z X Muzą* is a collection of film reviews written by the well known poet and critic, Antoni Słonimski. In the opinion of Małgorzata and Marek Hendrykowski, who have made the selection of Słonimski's writings and discussed them in the extensive academic preface, he should be considered the first Polish film critic.

In her article, Łucja Demby analyses various aspects of Słonimski's links with the cinema, stresses the perceptiveness of his judgements and points to the controversial nature of some of his ideas.

The author brings attention to the fact that Słonimski was not only a critic but also a film theoretician.

Translated by Joanna Nadolna

²⁷ Tamże, s. 47.