

Stefania Zahorska's Camera Lens

Małgorzata Hendrykowska

ORCID: 0000-0001-8009-8447

In 1934, when Stefania Zahorska published her text “What the novel owes film”, film – including the first experiments – had been around for less than 40 years. It took seven years for films to start using (or rather experimenting with) sound, with more or less success. There already existed some great silent cinema masterpieces (*Intolerance*, 1916; *The Last Laugh*, 1924; *Battleship Potemkin*, 1925; *The Passion of Joan of Arc*, 1928), including films by Charlie Chaplin, Friedrich Wilhelm Murnau, Siergiej Eisenstein. Sound cinema had also already achieved some successes, including the films of Fritz Lang, René Clair, and Josef von Sternberg – the list could be even longer. Nonetheless, film is mostly seen as a form of (more or less sophisticated) entertainment, which in the eyes of its opponents would never deserve to be considered “proper art”, like music, theater, or literature. On the other hand, there are also those who call film “the tenth muse”¹. At the same time, well-established forms of art with centuries-long

¹ Karol Irzykowski, *Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina* [The tenth muse: cinema's aesthetic issues] (Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924).

traditions are of interest to film. Literature provided film with its “first injection of content and sense”, as Zahorska writes. Since the very beginning, the cinematographer also employed theatrical plays, transferring them to the film tape. The same practice was continued by the silent film, unsure of its own identity, registering in great detail shows imported straight from Broadway.

Filmmakers all around the world draw abundantly from literature, especially novels. Sometimes it is the source of creative solutions, like in the case of the 1916 *Intolerance*, whose creator D.W. Griffith repeatedly stressed that the film's narration was inspired by the structure of Charles Dickens's novels. However, for film, novels are typically a source of attractive anecdotes, dramatic structure, a means of “elevating” film by basing the plot on a well-known author or literary prototype, or a way of gaining popularity by referring to commonly known and (depending on the cultural knowledge) appreciated literary characters. Thus, characters from Zola, Dumas, Mickiewicz, Żeromski, or Sienkiewicz can appear onscreen along with those with origins in cheap, sensational literary works, like *Fantomas*, *Juvex*, *Arsen Lupin* and *Zigomar*.

Aversion to such a marriage between film and literature came not only from film's skeptics. After the Great War, avant-garde groups looking for a new, original language for film, deemed literature a threat and a burden to film. Yet, onscreen avant-garde is no mass production, and such productions shamelessly continued to employ literature, presenting it as – to quote Zahorska again – “twisted as if in a fun-house mirror, thick like a drunkard's face; delicate and sophisticated thoughts turned into cords, into straw wisps”.

Thus, it should not be surprising that there was a common belief that film and the cinema prey on literature, making it incredibly shallow, reducing it to sensational and romance motifs. This was caused not only by the wish to attract the biggest possible audiences, but also by still very imperfect means of narration, a lack of skill in transferring deeper motifs to the screen, bad acting (inaccurately dubbed “theatrical” – nobody taught actors how to act on screen), or, more broadly speaking, imperfect film technique. Generally, almost any onscreen literary adaptation was met with severe criticism.

But suddenly a new, academically accomplished player appeared, an associate professor at the Free Polish University and film critic at “*Wiadomości Literackie*”, who stated that although many of those accusations were accurate, the novel was beginning to owe something to film, as well. This was a daring idea in 1934 in Poland. So, who was the author of “What the novel owes film”?

Stefania Zahorska was born on 25 April 1889 in Kraków², as Ernestyna Stefania Lesser, the youngest of four sisters in a middle-class family of assimilated Jews. She studied in Kraków and Berlin, and had passed her high school exams (in Hungarian!) while living with her older

² In the light of controversies surrounding the date of Zahorska's birth it should be mentioned that the correct date was identified by Anna Pilch, on the basis of documentary evidence: Anna Pilch, *Symbolika form i kolorów: o krytyce artystycznej Stefanii Zahorskiej* [Symbolism of forms and colors: on Stefania Zahorska's artistic criticism] (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004).

sister in Budapest. Later, in the 1930s, she would become a sworn translator from Hungarian. She had unusually broad interests. She studied medicine and chemistry, and in 1919 graduated from Jagiellonian University with a degree in art history. She received top grades for her thesis on the early Renaissance in Poland (published in 1921), in which she made a highly interesting claim that the Italian Renaissance came to Poland via Hungary³. This was a classic example of Zahorska's original way of thinking, which would become the main feature distinguishing her reflections on culture.

She began writing articles in 1919 for magazines, mostly devoted to art history; however, in the same year she also wrote a text which showed her interest in Freud, to whom she would refer many times in later years⁴. Most of her papers written in 1919–1929 are on the visual arts. Among other things, she wrote two popular monographs on Jan Matejko and Eugeniusz Żak, published as a part of a series of artistic monographs by Gebethner and Wolff⁵. In 1921 she moved to Warsaw, where she got a job as an assistant professor of history of art at the Polish Free University. She was an art history lecturer in Warsaw, as well as in the university's Łódź division.

The scope of her interests, like the scope of her other activities, was indeed impressive, and included the visual arts, psychology, sociology, philosophy, history, literature, and the theory of art, as well as teaching and education, which she treated very seriously. She gave free Sunday lectures on Wyspiański, Matejko, Cézanne, Stanisław Witkiewicz in Collegium Publicum, as well as numerous guest lectures. She was also a lecturer at I Miejska Szkoła Rękodzielnicza [an urban handicrafts school] – a job she truly enjoyed – where she taught future milliners, tailors, lacemakers, and corsetiers how to look at a piece of art, and how to perceive color, space, and functionality. This was genuinely noble work at the grass roots level. According to surviving evidence, she was a phenomenal teacher, and kept in touch with some of her students even after the war. Her many essays, reviews, and articles show her passion for teaching, for example, her use of such language as “let us go back to...”, “as we remember”. It can also be seen in the academic form “to recapitulate”. And perhaps “What the novel owes film” was originally in fact a lecture...?

She started to write about film in the mid-1920s, and she remained faithful to it until the outbreak of World War II, as well as after she emigrated from Poland – although she wrote on film far less often then. She always perceived it as an autonomous art form; she was open to experiments and original ways of using “moving pictures”, but she also saw it as a significant ingredient of Polish popular culture, one which had a great impact on contemporary people.

³ Stefania Zahorska, *O pierwszych śladach odrodzenia w Polsce* [On the first traces of rebirth in Poland], vol. 2 (Kraków: Prace Komisji Historii Sztuki PAU, 1921).

⁴ Stefania Zahorska, “Twórczość i świadomość” [Creativity and awareness], *Wianki*, No 3 (1919): 13–14.

⁵ Stefania Zahorska and Jan Matejko, *Jan Matejko* (Warszawa: Gebethner & Wolff, 1925); Stefania Zahorska, *Eugeniusz Żak* (Warszawa: Gebethner & Wolff, 1927).

A text she wrote in August of 1927, and published in September in “Wiadomości Literackie”, which was a broader reflection on the contemporary German film culture, should be considered her “film writing debut”⁶. Although it was her first text on film, it is clear that she must have been interested in the topic for a long time. In the text, she reveals most of her future (academic) interests, hopes, prejudices, and even idiosyncrasies. The latter was connected to the conviction that the randomness of the people connected with the “film business”, who sought only quick profits, “the curse of trade calculation” killed film and any courage to experiment.

Zahorska’s interests, and probably also her ambitions, went well beyond essay writing, publicism, or criticism. In September 1927 she presented an essay during the Second Polish Philosophical Congress entitled “Formal issues in film”⁷ on the aesthetics panel, alongside Władysław Tatarkiewicz, Stanisław Ossowski, Edward Stamm, and Jan M. Szuman. This is one of the most important academic texts on film published in Poland in the interwar period, and was later developed into a full-fledged subject of academic research. With some caution, one could claim that Zahorska (like Karol Irzykowski) was a precursor in terms of reflection on film in terms of semiotic categories. Nonetheless, there is no doubt that she was the first to introduce film to the academic environment. Interestingly, Zahorska – a well-educated art historian – decided to introduce film to the academic humanities via philosophy rather than art-related disciplines. Perhaps she decided that looking at film from the perspective of art history would limit it, close it within the interpretative field of a moving picture, whereas she saw this phenomenon as deserving of more attention.

In 1928 she tried to release her own social, literary, and artistic weekly, “Wiek XX” [20th century], publishing authors such as Tadeusz Peiper, Stanisław Ignacy Witkiewicz, and Władysław Strzemiński, as well as Ilja Erenburg’s articles about artistic life in the USSR. Zahorska wrote extensively about the visual arts, including exhibitions, artistic schools, and film. In “Wiek XX” she published one of her most important critical texts on silent film, “Film in mothballs”, which was her deepest, most inquisitive analysis of the weaknesses of Polish cinema⁸.

Zahorska wrote extensively and quickly. She published her texts in a variety of magazines – both those aimed at intellectuals and at readers of Sunday cultural inserts. She was very good at adjusting her writing to her readership. In the early 1930s she became a film critic for “Wiadomości Literackie”, where up until the outbreak of World War II she published over 500 film reviews. As a film critic, she could be ruthless, and even cruel in the face of incompetence, “profiteering”, and patriotic kitsch, and her reviews were not forgotten, even many

⁶ Stefania Zahorska, “Z ruchu filmowego w Niemczech” [On the German film movement], *Wiadomości Literackie* 195, No 39 (1927); The text has also been published by Anna Nasiłowska in Stefania Zahorska, *Wybór pism: Reportaże, publicystyka, eseje* [A selection of texts: reportages, publicism, essays] (Warszawa: IBL PAN, 2010).

⁷ Stefania Zahorska, “Zagadnienia formalne filmu” [Film’s formal issues], *Przegląd Filozoficzny XXXI*, No 1–2 (1928): 192–99; For an extended discussion of that text see Pilch, *Symbolika form i kolorów* [Symbolism of forms and colors], especially p. 128–137.

⁸ Stefania Zahorska, “Film w naftalinie” [Film in mothballs], *Wiek XX*, No. 3 (1928): 4.

years later. She was open to many possibilities, and accepted the appearance of sound film with curiosity.

She was distinguished in popularizing masterpieces of Soviet cinema, which was poorly known in interwar Poland (or rather almost completely unknown). In the latter half of 1934 she went to the USSR, where she participated in Eisenstein's, Pudowkin's, and Kuleszow's seminars at the GIK (Gerasimov Institute of Cinematography) and learned about the most important artistic disputes among the Soviet cinema's elites. She loved the local atmosphere of "everyone's equal work", the enthusiasm, and work "without bluff, a specific film applesauce". One of the effects of that trip was a series of excellent reportages published in "Wiadomości Literackie"⁹, not only about the Russian film milieu, but also about everyday life there. Zahorska did not hide anything nor cover anything up (to the extent of what she actually saw). It turned out that she also had a great talent for this genre, as evidenced by both the-above mentioned texts, as well as those from Germany.

Let us pause in 1934. Between her stay in Germany and the trip to Russia she wrote "What the novel owes film". In other words, a film enthusiast, fascinated with Eisenstein, Pudowkin, Wiertow, and Ruttmann pointed the sensitive camera lens towards literature. It was a completely original idea considering that in some groups the opinion that film was secondary to literature was prevalent for the next several decades. As an open-minded person, Zahorska focused on how film could potentially benefit literature, rather than on the cliché statement that "film preys on literature" (of which she was perfectly aware)¹⁰.

Several Polish novels were at the center of her interest: *Żółty krzyż* [Yellow cross] by Andrzej Strug, *Czarne skrzydła* [Black wings] by Juliusz Kaden Bandrowski, *The Street of Crocodiles* by Bruno Schultz, *Zazdrość i medycyna* [Jealousy and medicine] (a novel) and "Skandal w Wesołych Bagniskach" [Scandal in Wesołe Bagniska] (a short story) by Michał Choromański. Using such examples, she demonstrated how film inspirations influenced a given work of literature, a transformation of the fleeting, intangible, abstract into visible, sensual pictures. How a film picture transformed literary spacetime.

When she wrote about the novel's varied, multi-layer character, the simultaneity of phenomena, the intertwining of different layers of reality, combining unrelated phenomena, which Zahorska treats as evidence of film's "infecting" the novel, she also reveals her greatest passion in terms of film – editing. Montage, which is key to film as a form of art, and which is the basis of the deepest, the most potent metaphors in late silent cinema. Using the example of *The Street of Crocodiles*, Zahorska argues that there is no doubt that film played a role in the shaping of contemporary literary metaphor, which became more sensual, dynamic, plastic, and concrete; it became a moving metaphor.

⁹ See Stefania Zahorska, *Wybór pism: Reportaże, publicystyka, eseje* (Warszawa: IBL PAN, 2010).

¹⁰For an extended discussion see Małgorzata Hendrykowska, "O szczególnych powinowactwach literatury i kina w refleksji Stefanii Zahorskiej" [On the special relationships between literature and the cinema], *Przestrzenie Teorii*, No 32 (2019): 167–79; and Anna Pilch, *Symbolika form i kolorów*, 39–40.

Are we convinced by all of Zahorska's ideas and examples? Doubtlessly one could argue with some of them. So what makes this relatively short 1934 text so significant? Zahorska successfully convinces the reader that the relations between film and literature can be described outside of the traditional domain of pure adaptation, in terms of metapoetics, lexical aesthetics, and the moving picture. She points out how one can go beyond the discourse on the similarities between an onscreen adaptation and its prototype, and that the relation between the two is not unidirectional: from literature to film. In Poland, hers was an important and precursory voice in terms of perceiving deeper relations between literature and film.

Zahorska focused on contemporary literature. Just a few years later two other, previously unknown texts would be published, written in 1908 and 1911, in which the "cinematicity" of literature was clear. The first one was a one-act play by Karol Irzykowski, *Sprzedane samobójstwo* [Sold suicide] (1908)¹¹, in which inspiration by film is demonstrated in the topic, and *Widziadła* [Phantasms] by Bolesław Prus (1911)¹², a novella which is also a ready-made screenplay, a testament of "film-like thinking". More such examples can be found in works by Reymont, Żeromski, Belmont, etc; however, none has described the phenomenon quite like Zahorska. In her opinion, film significantly impacted the novel, which found a place for itself within it and internalized film's means of expression, sensualism, temporal ellipticity, spatial construction, simultaneous narration, dynamics, and the specificity of description resulting from the unmatched possibilities of the camera lens. "Modern literature looks at the world through a magnifying glass, from close-up; it has become analytical and sensual", as Zahorska observes. Even if those tendencies appeared by themselves and were not transplanted from film, "film's role in maintaining them and shaping the imagination of young authors and readers is doubtless. Infection with a concrete, sensual way of looking at the world stems from the screen, attunes and sets people's imagination, directly or indirectly shaping the written picture".

In her considerations regarding film inspirations which were important for literature, Stefania Zahorska is neither a nouveau-riche nor dogmatic person. She is not trying to convince us that the dynamics and sensualism of film dominated literature. Although she does not specifically write about this, I believe she is completely aware of it. In 1934 the cinema was commonplace. Everyone went to the cinema. Thus, at that time, there was a certain collective imagination about the world, characterized by a dynamic, "trembling" and "jerky" sensualism, by variety and multidimensionality, which affected the construction of the novel, drama, film, photographic press coverage, and the poetics of the poster. Writers, in spite of their individual differences, remained in the same circuit, cultural rhythm, moving in the same iconic space, in the same orbit, in a world that consisted only of props and scenes. Was it even possible to be deaf to the world of the moving pictures?

¹¹Karol Irzykowski, "Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo. Dramat w 1 akcie" [A man in front of a lens – a sold suicide], *Pion*, No 24–25 (1938).

¹²Zygmunt Szwejkowski, "Nowela Prusa 'Widziadła'" [Prus's novella 'Phantasms'], *Pion*, No 15 (1936).

This was Stefania Zahorska's situation in 1934. She was 45. There were still many important things ahead of her: hundreds of excellent film reviews, articles on history of art and contemporary art, essays on literature and reviews, her own plays, novels, and short stories, written in Poland and in exile. In 1939 she first fled to Paris, and then to London, she worked in exile, uncompromising in her fight against evil. Her life ended in a rather sudden and unexpected death; forgotten, in a foreign land.

She was characterized by an unusual, deep and profound intelligence. To my mind, she was the most acute, inquisitive, and incisive film critic of the interwar period. She was a sophisticated woman in the best meaning of the word, brave and independent, open, fluent in several languages, travelling, known for her elegance and manner, who was friends with the intellectual elites (and not just Polish).

Stefania Zahorska died in London on 5 April 1961, at the age of 72. In Poland, her death went unnoticed. Her versatile works were only appreciated again at the turn of the 20th century¹³.

What the novel owes film¹⁴

Stefania Zahorska

Film came to viewers' eyes in all its primitive wildness. It ran onscreen accompanied by gunshots, broken plates, demolished backstages, speckled with flour and cream thrown in the face; it introduced such deep issues as chases on pillows and struggles with one's own shoes or nose as its innate themes and problems.

¹³Danuta Karcz was the first to write about Zahorska's film criticism: "Stefanii Zahorskiej walka o treść" [Stefania Zahorska's fight for content]. "Kwartalnik Filmowy" 1962 No 1-2, p. 47-92. Maja Elżbieta Cybulska published some important archival materials in her London book "Potwierdzone istnienie. Archiwum Stefanii Zahorskiej" [Confirmed existence. Stefania Zahorska's archive]. London 1988. More works appeared later: Stefania Zahorska, *Szkice o literaturze i sztuce* [Sketches on literature and art], edited by Paweł Kądziała, Warszawa 1995, Stefania Zahorska, "Przychodź do mnie". Listy do Leonii Jabłonkówny [Come to me. Letters to Leonia Jabłonkówna]. Edited and introduction by Maja Elżbieta Cybulska. London 1998; Anna Pilch, *Symbolika form i kolorów. O krytyce artystycznej Stefanii Zahorskiej* [Symbolism of forms and colors. On Stefania Zahorska's artistic criticism]. Kraków 2004. Stefania Zahorska, *Wybór pism. Reportaże, publicystyka, eseje* [Stefania Zahorska, A selection of texts. Reportages, publicism, essays] selection, introduction, and edition by Anna Nasiłowska, Warszawa 2010. Anna Nasiłowska, *Interdyscyplinarny umysł Stefanii Zahorskiej* [Stefania Zahorska's interdisciplinary mind], "Kwartalnik Historii Nauki i Techniki" 2012, No 3-4. More recently scholars have been focusing also on the literary output of Zahorska. See for example Tomasz Mizerkiewicz, *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności* [On the other side of texts. Polish literature and the modern culture of presence]. Poznań 2013, especially the chapter: "Ruch powstający w innym" [Movement originating in the other]. *Modernizowanie psychoanalizy w emigracyjnych powieściach Stefanii Zahorskiej* [Modernized psychoanalyses in Stefania Zahorska's exile novels]. Jakub Osiński, *Biedni emigranci patrzą na getto. O Smoczaj 13 Stefanii Zahorskiej* [Poor emigrant are looking at the ghetto. On Smoczaj 13 and Stefania Zahorska]. "Teksty Drugie" 2018 No 3, p. 399-417.

¹⁴The text was originally printed in "Kurier Literacko-Naukowy" 1934 No 29 (it was a weekly extra to the popular Cracow "Ilustrowany Kurier Codzienny"). The text was also published in Anna Nasiłowska (W.) *Stefania Zahorska, Wybór pism. Reportaże, publicystyka, eseje. Wybór, wstęp i opracowanie Anna Nasiłowska*. Warszawa 2010, p.285-290.

When audiences were no longer impressed merely with the movement of onscreen pictures, with the very fact that they can see a dog wagging its tail – it turned out that the cultural level of film needed to be substantially raised to make it digestible. And who was supposed to do this, to undertake this hard educational effort? Literature, of course. It entered film's life twice: the first time, at the very beginning, giving it the first injection of content and sense, when the silent film was adapting great historical novels, such as *Quo vadis*¹⁵ and *The Last Days of Pompeii*¹⁶, when similarly to late-19th-century naturalistic novels, film stories about fallen girls were made, or when a more concise and logical structure of film police dramas were taken from detective romances.

And then, for the second time, almost yesterday, literature entered film's life: this happened when film started to talk, or rather mumble, when it turned out that it had nothing to say by itself, and thus needed to borrow language and words. Who from? Literature, of course. First from the theater, then from the novel. From masterpieces of world literature, from *The Song of the Nibelungs*¹⁷ to the latest romances. When it comes to Polish literature, very few managed to escape the naïve and wild greed of film – not even Mickiewicz, Sienkiewicz, or Żeromski¹⁸, or many others. Literature paid a high price for these borrowings and transformations. Its face appeared on the screen twisted as if in a fun-house mirror, thick like a drunkard's face; its thoughts, delicate and sophisticated, turned into cords, into straw wisps. Indeed, literature has paid and is still paying a high price for its educational work on film.

However, we all know this. There is no need to talk about this anymore. Well-educated gentlemen have already beefed on film, its thoughtlessness, its preying on literature. Who knows, they may have hurt film, they may have overlooked some of its valuable properties. Those, which – regardless of the incredible stupidity of screenplays and staging – nonetheless introduce a distinct tone in the perception of the world, a new and peculiar attitude to reality – so new that they are inaccessible to other forms of art. Yes indeed: there are also such fields, in which the uncouth savage, film, is leading. In which it is able to fascinate even literature, though it is far smarter than film. In which film's suggestion effuses almost hypnotizingly and so strongly that it eats into every page of a book. Yes, doubtlessly film does influence literature, and not just the theater – even novel. This stupid, savage, barbaric, uncouth film.

¹⁵In the times of the silent cinema Sienkiewicz's *Quo vadis* was adapted several times, for example in a short film produced by Pathé, directed by Lucien Nonguet (1901) and in a film entitled *In the times of the first Christians (Au temps des premiers Chrestiens)* directed by André Calmette (1909). In the case of those earliest films we are talking about references to the literary prototype rather than adaptations. The feature-length Italian *Quo vadis?* directed by Enrico Guazzoni and released by Cines (1913) and the German-Italian *Quo vadis?* directed by George Jacoby and Gabriell D'Annunzio, with Emil Jannings as Neron (1924).

¹⁶An Italian silent film produced by "Ambrosio Film", directed by Arturo Ambrosio and Luigi Maggi (1908)

¹⁷*The Song of the Nibelungs*, directed by Fritz Lang. Screenplay by Thea von Harbou based on the Old Germanic 8th century poem *Nibelungenfied*. Camera Carl Hoffmann. Starring Margatethe Schön, Paul Richter, Theodor Loos i in. Prod. UFA, Niemcy (1924).

¹⁸Zahorska refers here to the numerous adaptations of, among others, Sienkiewicz: *Bartek Zwycięzca* [Bartek the winner] (1923), *Janko Muzykant* (1930), Żeromski: *Dzieje grzechu* [The story of sin] (1911), (1933), *Uroda życia* [Beauty of life] (1921), *Rok 1863* [The year 1863] based on *Wierna rzeka* [Constant river] (1922), *Przedwiośnie* [Early spring] (1928) and Mickiewicz: *Czaty* [In wait] (1920), *Pan Tadeusz* [Mr Tadeusz] (1928).

However, a funny *qui pro quo* takes places here, as if a complete mix up of paternity, an unclear marital status or descent. For in discussing film's influence on literature one should focus especially on the approach to time; the question of the simultaneity of several plot-lines; the problem of the condensing long phenomena into a short period of time; the issue of a screen's breathlessness, in which pieces of car wheels, of horse legs, flashes of light in car windows and ruffled strings of horse hair replace the demonstrated gallop of horses and a car being driven. Or let us take the opposite phenomenon – slow motion, in which every movement is broken down to slow, individual pieces, and tells us what impetus and running consist of, what an object's movement consists of, what the object itself consists of. And yet those concepts, remarkably characteristic of film and organically connected with technology, first came to life in poets, the so-called imaginists and futurists, at the turn of the 19th and 20th centuries – and they were dedicated to literature. Film accidentally became their heir and executor – the fantastic ideas of futurist writers were unexpectedly realized in film. Is it not funny when a legitimate son turns out to be the spitting image of some other woman?

Time, so expandable and prone to cuts in film, has been treated as a conventional value, a scheme in literature. The author obviously did not tell their protagonists' life story hour by hour, taking some shortcuts and leaps, marked with "many years had passed". Events that happened simultaneously were presented chronologically, one after another, like in the theater. For example, a young girl is dancing at a ball, and after the second act we can see her fiancé, who is dying. We do not immediately grasp that this is happening simultaneously, that he dies precisely when she is having fun. The same scene looks different in the cinema: simultaneity is almost directly served to the viewer. We can see the smiling mouth and fading eyes almost next to each other. Two strings of phenomena, sometimes an even higher number of plotlines are happening in front of our eyes, on the same piece of film tape. A dancing girl, a dying fiancé, an indifferent street, a restless mother.

This multi-track and multi-layer character of phenomena, this mutual intertwining of various surfaces of a film's reality has doubtlessly inspired literature. Today's novel technique frequently employs the technique of combining seemingly completely unrelated phenomena. A writer leaps from one event to another, seeking only the unity of time. A famous French novelist, Jules Romains, begins his multi-volume novel on October 6th, early in the morning¹⁹. He is looking, as if through a camera lens, inside Parisian apartments, he goes from one house to another, projecting on pages (as if on a screen) a variety of events taking place in different parts of the city at the same time. The American Dos Passos²⁰ employs a similar technique in his novels, and it is also becoming increasingly more common in Polish literature. In the prewar novels by Andrzej Strug, especially in his last trilogy, *Żółty krzyż*²¹, different layers of reality are intertwined, dream and reality, the truth of life,

¹⁹A 27-volume roman-fleuve by Jules Romain (1885-1972) *Men of Good Will* (1932-1947). Polish edition of volumes.1-4 (1933-1939).

²⁰Dos Passos (1896-1970) American novelist and journalist; author of 42 novels, including the U.S.A. trilogy *The 42nd Parallel* (1930), *1919* (1932), *The Big Money* (1936).

²¹Andrzej Strug, *Żółty krzyż* (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1933).

the impression of a fantasy. In the novel *Zazdrość i medycyna*²² or the short story *Skandal w Wesołych Bagniskach*²³, both by the young Choromański, who has been honored by the Polish Academy of literature, one can sense a greedy wish to express this worrying simultaneity of phenomena – the author frequently returns to the initial moment, similarly to what happens in the cinema.

In a slowed picture, which the writer shows to the reader, each quality of the described pictures are exaggerated, becoming individual, isolated, sensual, tangible. You can almost see every pore of the skin, almost touch each roughness of the surface, smell and taste each object. In the past, it was enough to describe a beautiful protagonist by simply stating that “her skin was like velvet”. Today the young Ważyk describes a young lady’s beauty routine as follows: “She revealed an inhumanely transformed face, shining with oil like a buttered bun”. Kaden Bandrowski writes in his *Czarne skrzydła*: “He saw a large piece of skin on a woman’s back spread on a blue sofa. Red, shiny hands were weltering in it, kneading it like dough”²⁴.

In the past, a writer would describe a neglected garden as, say, “full of lush vegetation” – and that would be it. Today general characteristics – as a notion – is changing into a defined description, unique, full of inimitable details, so clear as if it was a film. The young Bruno Schulz describes a part of a garden: “There those goggly burdoch goggled like jades sitting, taking up space, half-eaten by their own mad skirts”. Or: “The air (...) cut with lightning of shiny horseflies, furious sun, it was cracking like invisible rattles (...)”²⁵.

Modern literature looks at the world through a magnifying glass, from close-up, it has become analytical and sensual. Perhaps these tendencies have appeared in it by themselves, and were not transplanted from film. Nonetheless, film’s role in maintaining them and shaping the imagination of young authors and readers is doubtless. Infection with the concrete, sensual way of looking at the world stems from the screen, attunes and sets people’s imagination, directly or indirectly shapes the written picture.

Let us look at how literary metaphors have changed. In the past, people wrote about “sheets white as snow” or that “he buried himself in the sheets like in hay”. How static, motionless and general those thin metaphors seem compared the one in Schultz: “... he was falling into whitish clouds, strands and piles of cool feathers (...) and the sheets around him were growing, swelling, and souring – they were growing over him with masses of heavy, white dough”.

This type of metaphor is not only extravagant sensualism, but also an example of dynamics, of a metaphor on the move. One picture turns into another, flows in front of the viewer-reader’s eyes, changes with words like pictures in the cinema.

²²Michał Choromański, *Zazdrość i medycyna* (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1933).

²³Michał Choromański, “Skandal w Wesołych Bagniskach” – novel printed in instalments in “Gazeta Polska” (1934).

²⁴Juliusz Kaden-Bandrowski, *Czarne skrzydła* (Katowice, 1928).

²⁵Quotes from *The Street of Crocodiles*, Tow. Rój. Warszawa 1933 (1934), passages from a short story *Sierpień* [August].

There is one more type of novel that has been heavily affected by film: a novel whose action is made mostly of the accretion of facts, in which events are running through the pages as quickly as the tricks of a runaway villain in a film police drama. In such a novel the author approaches their protagonists as if from the outside, showing them in motion, at work, characterizing them through actions and situations. For example, this is how the young Gojawiczyńska's *Ziemia Elżbiety* [Elizabeth's land]²⁶ is written. But this kind of film's influence on literature requires a more personal and extensive discussion. Let us recapitulate. Let us state that we did not organize a race nor a comparison of achievements. Why would we? It would mean a great unpleasantness for the young urchin – film. Let us agree now and without paltering that it is no match for its grand and serious mentor – literature. However, let us allow it to get its own back in at least one small category. Let us admit that film shapes the sense of concreteness, that it transforms intangible, abstract terms and notions into visible pictures, plastic, tangible shapes. It makes sensualism permeate imagination.

Let us also admit that film has made our world more dynamic, that it has moved it from its foundations. It also deals with time masterfully and ruthlessly, by arbitrarily cutting, lengthening, and repositioning phenomena. Here film is a reformer. And here even the dignified written word gives in to it.

translated by Paulina Zagórska

²⁶See Pola Gojawiczyńska, *Ziemia Elżbiety* [Elizabeth's land] (Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze "Rój", 1934).

References

- Choromański, Michał. *Skandal w wesołych bagniskach*. Warszawa: PIW, 1993.
- . *Zazdrość i medycyna*. Warszawa: Gebethner & Wolff, 1933.
- Cybulska, Maja Elżbieta. *Potwierdzone istnienie: archiwum Stefanii Zahorskiej*. Londyn: Polska Fundacja Kulturalna, 1988.
- Gojawczyńska, Pola. *Ziemia Elżbiety*. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze "Rój", 1934.
- Hendrykowska, Małgorzata. "O szczególnych powinowactwach literatury i kina w refleksji Stefanii Zahorskiej". *Przestrzenie Teorii*, no. 32 (2019): 167–79.
- Irzykowski, Karol. "Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo. Dramat w 1 akcie". *Pion*, no. 24–25 (1938).
- . *Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina*. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924.
- Kaden-Bandrowski, Juliusz. *Czarne skrzydła*. Katowice, 1928.
- Karcz, Danuta. "Stefanii Zahorskiej walka o treść". *Kwartalnik Filmowy*, no. 1–2 (1962): 47–92.
- Mizerkiewicz, Tomasz. *Po tamtej stronie tekstów: literatura polska a nowoczesna kultura obecności*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.
- Nasiłowska, Anna. "Interdyscyplinarny umysł Stefanii Zahorskiej". *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*, no. 3–4 (2012).
- Osiński, Jakub. "Biedni emigranci patrzą na getto. O 'Smoczey 13' Stefanii Zahorskiej". *Teksty Drugie*, no. 3 (2018): 399–417.
- Pilch, Anna. *Symbolika form i kolorów: o krytyce artystycznej Stefanii Zahorskiej*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004.
- Strug, Andrzej. *Żółty krzyż*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1933.
- Szweykowski, Zygmunt. "Nowela Prusa 'Widziadła'". *Pion*, no. 15 (1936).
- Zahorska, Stefania. *Eugenjusz Żak*. Warszawa: Gebethner & Wolff, 1927.
- . "Film w naftalinie". *Wiek XX*, no. 3 (1928): 4.
- . *O pierwszych śladach odrodzenia w Polsce*. vol. 2. Kraków: Prace Komisji Historii Sztuki PAU, 1921.
- . *Szkice o literaturze i sztuce*. Zredagowane przez Paweł Kądziała. Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, 1995.
- . "Twórczość i świadomość". *Wianki*, no. 3 (1919): 13–14.
- . *Wybór pism: Reportaże, publicystyka, eseje*. Zredagowane przez Anna Nasiłowska. Warszawa: IBL PAN, 2010.
- . "Z ruchu filmowego w Niemczech". *Wiadomości Literackie* 195, no. 39 (1927).
- . "Zagadnienia formalne filmu". *Przegląd Filozoficzny XXXI*, no. 1–2 (1928): 192–99.
- Zahorska, Stefania, i Jan Matejko. *Jan Matejko*. Warszawa: Gebethner & Wolff, 1925.
- Zahorska, Stefania, i Adam Pragier. "Przychodź do mnie": listy Stefanii Zahorskiej do Leonii Jabłonkówny i listy Adama Pragiera. Zredagowane przez Maja Elżbieta Cybulska. Londyn: Polska Fundacja Kulturalna, 1998.

KEYWORDS

film criticism

Stefania Zahorska

FILM

sensualism

novel

film inspirations in novels

ABSTRACT:

The vast and varied literary output of Stefania Zahorska (1889-1961) including, among others, articles on art history and theory, philosophy, psychology, history of culture, out of which reflections on film theory and criticism have the most prominent position. Zahorska was the most distinguished film critic of the Polish interwar period, due not only to her talent for writing and criticism, but also her erudition, education, and most importantly, independent judgment. While in the 1930s film was commonly seen as a parasite preying on literature, Zahorska in her essay “What literature owes film”, published in 1934 in *Kurier Literacko-Naukowy*, states that the novel was also slowly getting something from film. She focused on the contemporary Polish novel and the potential benefits which literature could gain from film. She convincingly demonstrated how film inspirations influenced literary concreteness, how – under film’s influence – the spatiotemporal model changed in literature. By analyzing novels “infected” with film, she pointed to its role in shaping contemporary literary metaphors. Her originality of thought stemmed from her breaking from popular discourse regarding the similarities between an adaptation and its source, and her indicating that the relation between film and literature is not simply unidirectional: from literature to film. It can be described beyond the traditional domain of adaptation, in terms of metapoetics and the aesthetics of word and moving pictures. In Poland hers was an important, pioneering voice in terms of how the relations between film and literature were seen.

film editing

spacetime

metapoetics

simultaneous narration

time and space ellipticity

NOTE ON THE AUTHOR:

Małgorzata Hendrykowska – film and popular culture historian. Professor at The Institute of Film, Media and Audiovisual Arts at AMU Poznań. Author and editor of books such as *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stulecia 1895-1914* [Tracing those shadows. Film in the Polish culture of 1895-1914] (1993); *W cieniu braci Lumière* [In the shadow of the Lumière brothers] (ed.) 1995); *Film w Poznaniu i Wielkopolsce* [Film in Poznań and Greater Poland] (with M. Hendrykowski, 1997); *Kronika kinematografii polskiej 1895-1997* [A chronicle of the Polish cinematography of 1895-2011] (first edition 1999; second edition (1895-2011), 2011); *Widziane po latach. Szkice o filmie polskim* [Seen after years. Sketches on the Polish film] (ed. 2000); *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989* [Keys to reality. Sketches and conversations on the Polish documentary film after 1989] (ed., 2005); *Smosarska* (2007), *La seconda guerra mondiale nel cinema polacco* (2009), *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania* [The Polish film, war and occupation. Themes, motifs, questions] (2011), *Hospital of the Transfiguration* (from the series *Cinema classics*, 2017). Author of a monograph *Historia polskiego filmu dokumentalnego 1896-1944* [History of the Polish documentary film] (2015) and the scientific editor of *Historii polskiego filmu dokumentalnego 1945-2014* (2015).

Obiektyw kamery Stefanii Zahorskiej

Małgorzata Hendrykowska

ORCID: 0000-0001-8009-8447

Gdy w roku 1934 Stefania Zahorska publikuje tekst *Co powieść zawdzięcza filmowi*, film – wliczając w to okres pierwszych eksperymentów – nie ma jeszcze czterdziestu lat. Dopiero od siedmiu lat, w sposób bardziej lub mniej udany, posługuje się (a właściwie ciągle jeszcze eksperymentuje) dźwiękiem. Ma już na swoim koncie wielkie arcydzieła epoki kina niemego (*Nietolerancję*, 1915; *Portiera z hotelu Atlantic*, 1924; *Pancernika Potiomkina*, 1925; *Męczeństwo Joanny d'Arc*, 1928), filmy Charliego Chaplina, Friedricha Wilhelma Murnaua, Siergieja Eisensteina oraz dźwiękowego – obrazy Fritza Langa, René Claira, Josefa von Sternberga – listę można by zapewne jeszcze wydłużać, ale w powszechnym odczuciu jest przede wszystkim rozrywką. Mniej lub bardziej wyszukaną, która jednak w oczach nieprzejednanych oponentów nigdy nie znajdzie miejsca na Olimpie „prawdziwej sztuki”. Takiej, jaką jest na przykład muzyka, teatr i literatura. Choć – przynajmniej – są i tacy, którzy dla ruchomych obrazów widzą miejsce wśród antycznych bogiń nauki i sztuki, nazywając film X muzą¹. Jednocześnie owe dostojne dziedziny sztuki, bogate w wielowiekową tradycję, znajdują się w orbicie zainteresowania ruchomych obrazów. To właśnie literatura, wkraczając na teren filmu, zaordynowała mu – jak pisze Zahorska – „pierwszy zastrzyk treści i sensu”. Od początku swego istnienia kinematograf sięgał też po przedstawienia teatralne, przenosząc jego fragmenty na taśmę filmową. Z tej praktyki nie zrezygnowało też, niepewne swej tożsamości, kino dźwiękowe, rejestrując w najdrobniejszych szczegółach widowiska importowane na ekran prosto z Broadwayu.

¹ Karol Irzykowski, *Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina* (Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924).

Filmowcy na całym świecie pełnymi garściami korzystają z literatury, z powieści właśnie. Niekiedy jest ona źródłem twórczych rozwiązań realizatorskich jak w przypadku *Nietolerancji* (1915), której twórca David Wark Griffith wielokrotnie podkreślał, że źródłem inspiracji w dziedzinie narracji filmowej była dla niego struktura powieściowa utworów Charlesa Dickensa. Najczęściej jednak powieść dla utworu filmowego ma być źródłem: atrakcyjnej anegdoty, struktury dramatycznej, formą „nobilitacji” filmu poprzez oparcie fabuły na znanym autorze lub pierwowzorze literackim, sposobem na uzyskanie popularności poprzez przywołanie powszechnie znanych i (w zależności od wtajemniczenia kulturowego) cenionych bohaterów literackich. W jednym ekranowym rzędzie stoją więc obok siebie bohaterowie utworów Zoli, Dumasa, Mickiewicza, Żeromskiego, Sienkiewicza oraz postaci rodem z taniej literatury sensacyjnej z Fantomasem, Juvexem, Arsène’em Lupinem i Zigomarem na czele.

Niechęć do tego mariażu filmu z literaturą płynęła nie tylko ze strony odbiorców kultury niechętnych X muzie. Po Wielkiej Wojnie środowiska awangardowe, szukając oryginalnego języka dla ruchomych obrazów, z całą powagą traktowały literaturę jako zagrożenie i obciążenie dla nowej sztuki. Tyle tylko, że awangarda na ekranie to nie masowa produkcja, a ta bez zażenowania sięgała po arcydzieła literatury światowej, przedstawiając je – tu znów zacytujmy Zahorską – „wykoślawione jak w krzywym zwierciadle, tak zgrubiałe jak twarz pijaka – jej myśli delikatne i misterne w ekranowych obrazach przekształciły się w postronki, w wiechcie słomy”.

Nie dziwi więc dość powszechne przekonanie, że film i kino żerują na literaturze, spływając ją do granic możliwości, sprowadzając do sensacyjno-romansowych wątków. Przyczyną takiego stanu rzeczy była nie tylko chęć zagarnięcia jak najszerszej publiczności, ale także bardzo niedoskonała jeszcze narracja, nieumiejętność przeniesienia na ekran bardziej pogłębionych wątków, fatalne aktorstwo całkiem niesłusznie nazywane „teatralnym” (nikt nie uczył aktorów gry przed kamerą filmową) czy też – najogólniej rzecz ujmując – niedoskonała technika filmowa. Niemal każda adaptacja utworu literackiego na ekranie spotykała się – ujmując rzecz w dużym uproszczeniu – z miażdżącą krytyką.

Aż tu nagle pojawia się poważna autorka, z dorobkiem (także naukowym) i tytułem docenta Wolnej Wszechnicy Polskiej, stała recenzentka filmowa „Wiadomości Literackich”, która stwierdza, że choć wiele z tych zarzutów jest prawdziwych, to jednak sama powieść także powoli zaczyna być dłużnikiem widowiska filmowego. To odważna myśl jak na rok 1934 w Polsce. Kim więc była autorka artykułu *Co powieść zawdzięcza filmowi?*.

Stefania Zahorska urodziła się 25 kwietnia 1889 roku w Krakowie² jako Ernestyna Stefania Lesser, najmłodsza z czterech sióstr w średniozamożnej zasymilowanej rodzinie żydowskiej. Uczyła się w Krakowie, Berlinie, a maturę zdała (w języku węgierskim!), mieszkając u swojej starszej siostry w Budapeszcie. Później, w latach trzydziestych, zostanie tłumaczem przysięgłym z języka węgierskiego. Była osobą o niezwykle rozległych zainteresowaniach.

² Wobec licznych kontrowersji z datą urodzenia Zahorskiej odnotujmy, że właściwą datę na podstawie odnalezionych dokumentów ustaliła Anna Pilch, Anna Pilch, *Symbolika form i kolorów: o krytyce artystycznej Stefanii Zahorskiej* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004).

Z wykształcenia – historykiem sztuki, ale wcześniej studiowała też medycynę i chemię. W 1919 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim obroniła celującą pracę doktorską (opublikowaną dwa lata później) o początkach renesansu w Polsce, z niezwykle interesującą tezą wskazującą na Węgry jako miejsce, poprzez które włoski renesans dotarł do Polski³. To klasyczny przykład całkowicie oryginalnego sposobu myślenia Zahorskiej, który będzie główną cechą jej refleksji nad najszerzej rozumianą kulturą.

Pierwsze prace publikowała w czasopiśmie w 1919 roku głównie z zakresu historii sztuki, ale w tym samym roku opublikowała tekst świadczący o jej zainteresowaniach Zygmuntem Freudem i freudyzmem, do którego w przyszłości wracać będzie wielokrotnie⁴. Większość jej publikacji powstałych w latach 1919–1929 dotyczy głównie sztuk plastycznych. Była m.in. autorką dwóch popularnych monografii o Janie Matejce i Eugeniuszu Żaku wydanych w serii monografii artystycznych nakładem Gebethnera i Wolffa⁵. W 1921 roku przeniosła się do Warszawy, gdzie została przyjęta na stanowisko docenta historii sztuki Wolnej Wszechnicy Polskiej. Wykładała historię sztuki w Warszawie i Łodzi, gdzie WWP miała swój oddział.

Zakres jej zainteresowań, podobnie jak rozmaite inne formy aktywności, był zaiste imponujący. Obejmował szeroko rozumiane sztuki plastyczne, psychologię, socjologię, filozofię, historię i teorię sztuki, literaturę, a także działalność oświatową, edukacyjną, którą traktowała niezwykle poważnie. Wygłaszała wykłady o Wyspiańskim, Matejce, Cézannie, Stanisławie Witkiewiczu w Collegium Publicum (bezpłatne wykłady niedzielne) oraz na zaproszenia różnych instytucji. Była także wykładowcą (i ta działalność dawała jej ogromną satysfakcję) I Miejskiej Szkoły Rękodzielniczej, w której przygotowywały się do zawodu przyszłe modystki, krawcowe, koronczarki, gorseciarki... Uczyła je, jak patrzeć na dzieło sztuki, jak postrzegać kolor, przestrzeń, funkcjonalność. Jest w tym refleks najszlachetniej rozumianej pracy u podstaw. Z zachowanych nielicznych wspomnień wynika, że była fenomenalnym dydaktykiem, a niektóre kontakty z dziewczętami ze szkoły rękodzielniczej przetrwały nawet lata wojny. Z jej licznych esejów, recenzji, tekstów publicystycznych przebija często pasja dydaktyka obecna w zwrotach: „Przypomnijmy sobie...”, „Jak pamiętamy...”. Znajdziemy ją także w przytoczonym poniżej tekście w akademickim zwrocie „Zreasumujmy”. A może *Co powieść zawdzięcza filmowi?* była pierwotnie odczytem, wykładem...?

Filmowi, o którym zaczęła pisać w połowie lat dwudziestych, pozostała wierna aż do wybuchu wojny, a także później, choć na emigracji o filmie pisała znacznie rzadziej. Film postrzegała zawsze jako autonomiczne dzieło sztuki, otwarta była na wszelkie eksperymenty i nietuzinkowe sposoby wykorzystania „ruchomego obrazu”, ale widziała także film jako istotny składnik kultury popularnej wywierający ogromny wpływ na współczesnego człowieka.

Za jej „filmowy debiut pisarski” uznać należy tekst napisany w sierpniu, a opublikowany we wrześniu 1927 roku w „Wiadomościach Literackich” będący szerszą refleksją na temat współ-

³ Stefania Zahorska, *O pierwszych śladach odrodzenia w Polsce*, t. 2 (Kraków: Prace Komisji Historii Sztuki PAU, 1921).

⁴ Stefania Zahorska, „Twórczość i świadomość”, *Wianki* nr 3 (1919): 13–14.

⁵ Stefania Zahorska i Jan Matejko, *Jan Matejko* (Warszawa: Gebethner & Wolff, 1925); Stefania Zahorska, *Eugeniusz Żak* (Warszawa: Gebethner & Wolff, 1927).

czesnej kultury filmowej w Niemczech⁶. Choć to jej pierwszy tekst o filmie, widać wyraźnie, że interesowała się nim od dawna. Odśloniła w nim większość swoich przyszłych zainteresowań, poszukiwań, nadziei, uprzedzeń, niechęci czy wręcz idiosynkrazji. Te ostatnie wiązały się z przekonaniem, że przypadkowość ludzi związanych z „biznesem filmowym”, nastawienie wyłącznie na szybki i łatwy zysk, „przekleństwo kalkulacji handlowej” zabijają film i wszelką odwagę eksperymentu.

Zainteresowania, a pewnie i ambicje Zahorskiej dalece wykraczały poza eseistykę, publicystykę czy działalność recenzencką. We wrześniu 1927 roku wygłosiła referat na II Polskim Kongresie Filozoficznym zatytułowany *Zagadnienia formalne filmu*⁷. Wystąpiła w sekcji estetyki obok Władysława Tatarkiewicza, Stanisława Ossowskiego, Edwarda Stamma, Jana M. Szumana. To jedna z najważniejszych rozpraw naukowych o filmie opublikowanych w Polsce w okresie przedwojennym. Rozprawa, która awansowała film do rangi pełnoprawnego przedmiotu badań naukowych. Z pewną dozą ostrożności można powiedzieć, że Zahorska (podobnie jak Karol Irzykowski) była prekursorką refleksji nad filmem rozpatrywanym w kategoriach semiotycznych. Nie ulega jednak wątpliwości, że pierwsza wprowadziła tematykę filmową do środowiska naukowego. Co ciekawe, Zahorska, doskonale wykształcony historyk sztuki, zdecydowała się wprowadzić problematykę filmową do naukowej humanistyki via filozofia, a nie poprzez dyscypliny artystyczne. Być może uznała, że spojrzenie na film z perspektywy historii sztuki będzie go ograniczać, zamykać w polu interpretacji uruchomionego obrazu, gdy tymczasem jest to zjawisko godne dużo głębszej uwagi.

W 1928 roku podjęła próbę wydawania własnego tygodnika społecznego, literackiego i artystycznego „Wiek XX”. Pisywali tu Tadeusz Peiper, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Władysław Strzemiński, drukowano m.in. Ilję Erenburga i artykuły o życiu artystycznym w ZSRR. Zahorska pisała tu dużo o plastyce, wystawach, szkolnictwie artystycznym, a także o filmie. To właśnie na łamach „Wieku XX” ukazał się jeden z najważniejszych tekstów krytycznych o polskim filmie niemym *Film w naftalinie* będący w okresie lat dwudziestych najgłębszą, najbardziej dociekliwą diagnozą słabości polskiego kina⁸.

Zahorska pisała dużo i szybko. Publikowała w bardzo różnych czasopismach – przeznaczonych dla intelektualistów i czytelników niedzielnych dodatków kulturalnych. Zawsze potrafiła doskonale utrafić w ton i rezonans zainteresowań potencjalnego odbiorcy. Na początku lat trzydziestych została główną recenzentką filmową „Wiadomości Literackich”, gdzie do wybuchu wojny opublikowała ponad 500 recenzji filmowych. Jako krytyk filmowy bywała bezlitosna, a niekiedy wręcz okrutna wobec nieudolności, geszefciarstwa, patriotycznego kiczu, co pamiętano jej jeszcze wiele lat później. Otwarta na wszelkie nowości z zacięciem przyjęła pojawienie się kina dźwiękowego.

⁶ Stefania Zahorska, „Z ruchu filmowego w Niemczech”, *Wiadomości Literackie* 195, nr 39 (1927). Tekst opublikowany także przez Annę Nasiłowską w: Stefania Zahorska, *Wybór pism. Reportaże, publicystyka, eseje* (Warszawa: IBL PAN, 2010).

⁷ Stefania Zahorska, „Zagadnienia formalne filmu”, *Przegląd Filozoficzny XXXI*, nr 1–2 (1928): 192–99. Zob. też szersze omówienia tej rozprawy w: Pilch, *Symbolika form i kolorów*, zwłaszcza s. 128–137.

⁸ Stefania Zahorska, „Film w naftalinie”, *Wiek XX* nr 3 (1928): 4.

Miała ogromne zasługi w upowszechnianiu arcydzieł kina radzieckiego, w międzywojennej Polsce mało znanego, a właściwie prawie nieznanego. W drugiej połowie 1934 roku wyjechała do Związku Radzieckiego, gdzie w GIK-u (Instytucie Sztuki Filmowej) brała udział w seminariach Eisensteina, Pudowkina, Kuleszowa, zetknęła się z najważniejszymi polemikami artystycznymi elity sowieckiego kina. W środowisku filmowym, w którym się znalazła na parę tygodni, była zachwycona atmosferą „równouprawnionej pracy wszystkich”, entuzjazmem i pracą „bez bluffu, specyficznej filmowej blagi”. Jednym z efektów tego pobytu był cykl wspinających reportaży opublikowanych na łamach „Wiadomości Literackich”⁹ nie tylko o środowisku filmowym, ale także o życiu codziennym w Rosji. Zahorska (na miarę tego, co zobaczyła) niczego nie ukryła, nie przypudrowała. Okazało się, że miała także ogromny talent reporterski, czego dowodzą, przywołane wcześniej, frapujące reportaże z Niemiec, ale i te z Rosji sowieckiej.

Zatrzymajmy się na roku 1934. Między pobytem w Niemczech a wyjazdem do Rosji pisze tekst *Co powieść zawdzięcza filmowi?*. Innymi słowy entuzjastka filmu, zafascynowana Eisensteinem, Pudowkinem, Wiertowem, Ruttmannem kieruje czuły obiektyw kamery w stronę literatury. Pomysł to całkowicie oryginalny zważywszy na fakt, że w pewnych środowiskach przez całe następne dziesięciolecia panować będzie opinia o przyliterackim charakterze filmu. Zahorska skupia swój wywód nie na dziesiątki razy powtarzanej mantrze o „pasożytnictwie filmu na literaturze”, wie o tym doskonale, ale jako osoba o otwartym umyśle, tym razem stara się znaleźć potencjalne zyski, jakie płyną dla literatury ze strony filmu¹⁰.

W centrum jej zainteresowania znajduje się kilka powieści. Z literatury polskiej: *Żółty krzyż* Andrzeja Struga, *Czarne skrzydła* Juliusza Kadena Bandrowskiego, *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza, powieść *Zazdrość i medycyna* i opowiadanie *Skandal w Wesołych Bagniskach* Michała Choromańskiego. Na kilku przykładach pokazuje, jak inspiracja filmowa wpłynęła na literacki konkret, zamianę tego, co ulotne, nieuchwytnie, abstrakcyjne na widzialne, sensualne obrazy. Jak obraz filmowy zmienił literacką czasoprzestrzeń.

Kiedy pisze o powieściowej wielotorowości, wielowarstwowości i równoczesności zjawisk, o przeplataniu się wzajemnym różnych płaszczyzn rzeczywistości, wiązaniu w całość zjawisk od siebie niezależnych, które traktuje jako ślad „zainfekowania” powieści filmem, odślania równocześnie swoją największą pasję filmową – montaż. Jest on kluczem do filmu jako sztuki i leżał u podstaw najgłębszych, najbardziej nośnych metafor klasyki kina późnoniemego. Bez wątpienia – pisze więc Zahorska, przywołując przykład *Sklepów cynamonowych* – film ma swój udział w kształtowaniu współczesnej metafory literackiej, która stała się bardziej sensualna, dynamiczna, plastyczna i konkretna; stała się metaforą w ruchu.

Czy przekonają nas wszystkie pomysły i przykłady Zahorskiej? Zapewne z niejednym można by polemizować. Na czym więc polega znaczenie tego skromnego objętościowo tekstu z 1934 roku? Otóż Zahorska skutecznie przekonuje czytelnika, że relacje pomiędzy filmem

⁹ Zob. Stefania Zahorska, *Wybór pism: Reportaże, publicystyka, eseje* (Warszawa: IBL PAN, 2010).

¹⁰ Szerzej o tym: Małgorzata Hendrykowska, „O szczególnych powinowactwach literatury i kina w refleksji Stefanii Zahorskiej”, *Przestrzenie Teorii* nr 32 (2019): 167–179; Tekst ten omawia również Anna Pilch. Pilch, *Symbolika form i kolorów: o krytyce artystycznej Stefanii Zahorskiej*, 39–40.

a literaturą można opisać poza tradycyjną domeną samej adaptacji, w kategoriach metapoetyki oraz estetyki słowa i ruchomego obrazu. Wskazuje, jak można przekroczyć dyskurs na temat podobieństw między ekranizacją a pierwowzorem oraz że relacja między obiema dziedzinami nie przebiega wyłącznie jednokierunkowo: od literatury w stronę filmu. W Polsce jest to ważny i prekursorski głos w sposobie widzenia głębszych relacji pomiędzy literaturą i filmem.

Swoje spostrzeżenia Zahorska zogniskowała wokół literatury jej współczesnej. Dosłownie kilka lat później opublikowane zostaną dwa nieznane dotąd teksty, napisane w 1908 i 1911 roku, w których wyraźnie widać „filmowość” literatury. Mowa o nigdy niewystawionej jednoaktówce Karola Irzykowskiego *Sprzedane samobójstwo* (1908)¹¹, w której inspiracja filmem przejawia się tylko za pośrednictwem tematu i o *Widziadłach* Bolesława Prusa (1911)¹², noweli, która jest gotowym scenariuszem filmowym, świadectwem „myślenia filmowego”. Takich przykładów znajdziemy znacznie więcej u Reymonta, Żeromskiego, Belmonta..., tyle że nikt zjawiska tego nie opisał tak jak Zahorska. Film, jej zdaniem, wywiera istotny wpływ na powieść, która odnajduje w nim i przyswaja oryginalną ekspresję, sensualizm przedstawień filmowych, eliptyczność konstrukcji czasu i przestrzeni, narrację symultaniczną, dynamikę, a także szczegółowość opisu wynikającą z niepowtarzalnych możliwości obiektywu kamery. „Literatura nowoczesna – pisze Zahorska – patrzy na świat przez szkła powiększające i z bliska, stała się analityczna i zmysłowa”. Jeśli nawet te tendencje nastąpiły w niej samoistnie i nie zostały przeszczepione z filmu „niewątpliwy jest udział filmu w ich podtrzymaniu, w kształtowaniu wyobraźni młodych pisarzy i czytelników. Zaraza konkretnego, sensualnego patrzenia na świat płynie z ekranu, nastroja i nastawia wyobraźnię ludzi bezpośrednio lub pośrednio kształtuje obraz pisany”.

W swych rozważaniach o ważnych dla powieści inspiracjach filmowych Stefania Zahorska nie jest ani nuworyszem, ani dogmatykiem. Nie usiłuje nas przekonać, że dynamika i sensualizm filmu zdominowały literaturę. Wprawdzie nie pisze o tym wprost, ale ma tego – jak sądzę – pełną świadomość. W roku 1934 kino było rzeczą powszechną. Wszyscy chodzili do kina. Istniała więc w tym momencie pewna wspólnota wyobrażeń świata, charakteryzująca się dynamiką, „drgającą” i „poszarpaną”, sensualizmem, różnorodnością, wieloaspektowością, w której mieściły się konstrukcja powieści, dramat, film, fotograficzny reportaż prasowy, poetyka plakatu... Pisarze, przy wszystkich niekiedy dzielących ich różnicach, pozostawali w kręgu tego samego obiegu, rytmu kulturowego, poruszali się w tej samej przestrzeni ikonicznej, po tej samej orbicie, w świecie złożonym z tych samych rekwizytów i scen. Czy można było pozostać zupełnie głuchym na świat ruchomych obrazów?

Postawmy w tym miejscu kropkę i w roku 1934 zatrzymajmy czas dla Stefanii Zahorskiej. Ma 45 lat. Wiele rzeczy ważnych w jej życiu jeszcze przed nią: setki wspaniałych recenzji filmowych, artykułów o sztuce dawnej i współczesnej, esejów i recenzji o literaturze, autorstwo własnych dramatów, powieści, opowiadań, pisanych w Polsce i na emigracji. W roku

¹¹Karol Irzykowski, „Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo. Dramat w 1 akcie”, *Pion* nr 24–25 (1938).

¹²Zygmunt Szwejkowski, „Nowela Prusa *Widziadła*”, *Pion* nr 15 (1936).

1939 emigracja najpierw do Paryża potem do Londynu, działalność na wygnaniu, bezkompromisowość w walce ze złem... Dość nagła i nieoczekiwana śmierć; w zapomnieniu, na obcej ziemi.

Była kobietą obdarzoną niezwykłą, głęboką i przenikliwą inteligencją. W moim przekonaniu najbardziej wnikliwym, docieklwym i... złośliwym, ciętym krytykiem/krytyczką filmową w dwudziestoleciu międzywojennym. Kobieta w najlepszym tego słowa rozumieniu światową, odważną i niezależną, otwartą, znającą doskonale kilka języków, podróżującą po świecie, znaną z elegancji w stroju i sposobie bycia, do której przyjaciół należeli przedstawiciele nie tylko polskiej elity intelektualnej.

Stefania Zahorska zmarła w Londynie 5 kwietnia 1961 roku w wieku 72 lat. W Polsce jej odejście przeszło bez echa. Dopiero przełom XX i XXI stulecia przyniesie należną Stefani Zahorskiej refleksję nad jej wszechstronnym dorobkiem¹³.

Co powieść zawdzięcza filmowi?¹⁴

Stefania Zahorska

Film wystąpił przed oczy widzów w całej swej prymitywnej dzikości. Wybiegł na ekran przy akompaniamencie strzałów, rozbijanych talerzy, demolowanych kulis, upstrzony rozsypywaną mąką i rzucaną w twarz śmietaną; jako swoje przyrodzone tematy i problemy wniósł takie oto głębokie zagadnienia jak gonitwy na poduchach, walka z własnymi butami lub z własnym nosem.

¹³Pierwszą pracę poświęconą działalności krytyczno-filmowej Zahorskiej opublikowała Danuta Karcz, „Stefanii Zahorskiej walka o treść”, *Kwartalnik Filmowy* nr 1–2 (1962): 47–92. Ważniejsze materiały archiwalne dotyczące Zahorskiej udostępniła Maja Elżbieta Cybulska w wydanej w Londynie książce *Potwierdzone istnienie. Archiwum Stefanii Zahorskiej* (Londyn: Polska Fundacja Kulturalna, 1988). Kilka lat później w kolejności chronologicznej ukazały się: Stefania Zahorska, *Szkice o literaturze i sztuce*, oprac. Paweł Kądziała (Warszawa: „Twój Styl”, 1995); Stefania Zahorska, „Przychodź do mnie”. *Listy do Leonii Jabłonkówny*, oprac. i wstęp Maja Elżbieta Cybulska (Londyn: Polska Fundacja Kulturalna, 1998); Anna Pilch, *Symbolika form i kolorów. O krytyce artystycznej Stefanii Zahorskiej* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004); Stefania Zahorska, *Wybór pism. Reportaże, publicystyka, eseje, wybór, wstęp i oprac.* Anna Nasiłowska (Warszawa: Akademia Humanistyczna–Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2010); Anna Nasiłowska, „Interdyscyplinarny umysł Stefanii Zahorskiej”, *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki* nr 3–4 (2012). W ostatnich latach uwaga badaczy skupiła się także na literackim dorobku Stefanii Zahorskiej. Zob. m.in. Tomasz Mizerkiewicz, *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013), tu zwłaszcza rozdział: *Ruch powstający w innym. Modernizowanie psychoanalizy w emigracyjnych powieściach Stefanii Zahorskiej*. Jakub Osiński, „Biedni emigranci patrzą na getto. O *Smoczej 13* Stefanii Zahorskiej”, *Teksty Drugie* nr 3 (2018): 399–417.

¹⁴Może warto zacząć tu przypisy od 1 i potraktować tekst Zahorskiej jako oddzielny, ale należący do artykułu prof. Hendrykowskiej. Pierwodruk „Kurier Literacko-Naukowy” nr 29, 1934 (dodatek tygodniowy do popularnego, wychodzącego w Krakowie, „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”). Tekst ten udostępniła także Anna Nasiłowska. Znajduje się on w zbiorze: Stefania Zahorska, *Wybór pism. Reportaże, publicystyka, eseje*. Wybór, wstęp i opracowanie Anna Nasiłowska (Warszawa: Akademia Humanistyczna–Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2010), 285–290.

Kiedy ludzi przestała zachwycać sama ruchliwość obrazów na ekranie, sam fakt, że widzą psa machającego ogonem – okazało się, że trzeba o wiele metrów podnieść poziom kulturalny filmu, by w ogóle stał się strawny. I któż to miał zrobić, kto miał spełnić tę ciężką pracę wychowawczą? Oczywiście, zaprzątnięto do roboty literaturę. Wkroczyła w życie filmu dwukrotnie: raz na samym początku, dając mu pierwszy zastrzyk treści i sensu – kiedy to w niemych jeszcze wersjach filmowano wielkie powieści historyczne, jak *Quo vadis*¹⁵ i *Ostatnie dni Pompei*¹⁶, kiedy na wzór naturalistycznych powieści z końca XIX wieku klecono filmowe powieści o upadłych dziewczynach lub z detektywistycznych romansów brano bardziej już związaną i logiczną budowę policyjnych dramatów filmowych.

A potem, po raz drugi, niemalże wczoraj, literatura wkroczyła raz jeszcze w życie filmu: stało się to, gdy film zaczął gadać, a raczej bełkotać, kiedy okazało się, że sam nie ma nic do powiedzenia i musi skądś zapożyczyć języka i słów. Skąd? Oczywiście, że od literatury. W pierwszym rzędzie od teatru, a następnie od powieści. Po raz drugi przeciągnęły przez ekran arcydzieła literatury światowej, od *Nibelungów*¹⁷ począwszy, a na ostatnich napisanych romansach skończywszy. Z polskiej literatury mało kto uszedł naiwnej i dzikiej zachłanności filmu – nie uchronili się przed nią ani Mickiewicz, ani Sienkiewicz, ani Żeromski¹⁸, jak i wielu innych. Literatura drogo płaciła za te pożyczki i przeróbki. Oblicze jej ukazywało się na ekranie tak wykoślawione jak w krzywym zwierciadle, tak zgrubiałe jak twarz pijaka – jej myśli delikatne i misterne w ekranowych obrazach przekształciły się w postronki, w wiechcie słomy. Literatura zaiste drogo płaciła i płaci za pracę wychowawczą nad filmem.

Ale o tym wszyscy już wiemy. O tym nie trzeba już więcej mówić. Uczeni w piśmie panowie dość się już napsioczyli na film, na jego bezmyślność, na jego zerowanie na literaturze. Kto wie nawet, czy niejednokrotnie nie skrzywdzili filmu, czy nie przeoczyli pewnych jego cennych właściwości. Tych mianowicie, które niezależnie od rekordowej głupoty scenariuszy i inscenizacji wprowadzają jednak jakąś odrębną nutę w widzenie świata, są jednak nowym i swoistym ustosunkowaniem się do rzeczywistości – tak nowym, że niedostępnym dla innych sztuk. Tak jest – istnieją i takie dziedziny, w których nieokrzesany dzikus – film – przoduje. W których jest w stanie zafascynować nawet o tyle od siebie mędrszą literaturę. W których sugestia jego roztacza się niemal hipnotycznie i tak mocno, że wżera się po prostu w karty pisanych książek. Tak, film wywiera

¹⁵W czasach kina niemego powieść Sienkiewicza *Quo vadis* doczekała się kilku adaptacji m.in. w krótkim filmie wytwórni „Pathé” w reż. Luciena Nongueta (1901) i w filmie zatytułowanym *W czasach pierwszych chrześcijan* (*Au temps des premiers Chrestiens*) w reżyserii André Calmettes’a (1909). W przypadku tych najstarszych filmów były to bardziej odwołania do pierwowzoru literackiego niż adaptacje. Jeszcze w dobie kina niemego ogromną popularnością cieszyły się: pełnometrażowy włoski film *Quo vadis?* w reżyserii Enrico Guazzoniego wytwórni Cines (1913) i niemiecko-włoski film *Quo vadis?* w reż. Georga Jacoby i Gabriella D’Annunzia z Emilem Janningsem w roli Nerona (1924).

¹⁶*Ostatnie dni Pompei* włoski film niemy wytwórni „Ambrosio Film”, reż. Arturo Ambrosio i Luigi Maggi (1908).

¹⁷*Nibelungi* (*Die Nibelungen*), reż. Fritz Lang, scen. Thea von Harbou na motywach starogermańskiego eposu z XIII wieku *Nibelungenfied*. Zdj. Carl Hoffmann. Wyk.: Margatethe Schön, Paul Richter, Theodor Loos i in. Prod. UFA-Niemcy (1924).

¹⁸Zahorska odwołuje się tu do licznych adaptacji m.in. Sienkiewicza: *Bartek Zwycięzca* (1923), *Janko Muzykant* (1930), Żeromskiego: *Dzieje grzechu* (1911), (1933), *Uroda życia* (1921), *Rok 1863* na podstawie *Wiernej rzeki* (1922), *Przedwiośnie* (1928) i Mickiewicza *Czaty* (1920), *Pan Tadeusz* (1928).

niewątpliwy wpływ na literaturę i to nie tylko na teatr – nawet na powieść. Właśnie ten głupi, dziki, barbarzyński, nieokrzesany film.

Zachodzi tu jednak bardzo zabawne *qui pro quo*, jakby pewne pomieszanie ojcostwa, niewyraźna sytuacja ze stanem cywilnym, z pochodzeniem. Mówiąc mianowicie o wpływie filmu na literaturę trzeba przede wszystkim zająć się stosunkiem do czasu, sprawą owej równoczesności kilku akcji, sprawą zgęszczania długich zjawisk w krótkim czasie; sprawą owej zadyszki ekranowej, w której kawałki samochodowych kół, fragmenty nóg końskich, błyski świateł na szybach i roztrzęsione pasma grzyw zastępują demonstrowany bieg aut i koni. Albo też wziąć należy odwrotne zjawisko – zdjęcia zwolnione, w których każdy ruch rozkłada się na powolne, poszczególne pasma i daje nam wiedzę o tym, z czego składa się pęd i bieg, z czego składa się ruch przedmiotu, z czego składa się przedmiot sam. A przecież te wybitnie filmowe i najbardziej organicznie z techniką związane koncepcje zrodziły się w głowach poetów, tzw. imaginistów i futurystów, na przełomie XIX wieku – i przeznaczone były dla literatury. Film stał się niechcący ich spadkobiercą i realizatorem – fantastyczne pomysły pisarzy futurystycznych znalazły swe nieoczekiwane urzeczywistnienie w filmie. Czyż nie jest zabawna sytuacja, gdy prawy syn prawej matki okazuje się wykapanym dziecięciem innej rodzicielki?

Ów czas, w filmie tak rozciągliwy i podatny do skrótów, w powieści był dotąd traktowany jako pewna stała wartość umowna, jako schemat. Autor nie opowiadał oczywiście godziny za godziną z życia swojego bohatera, czynił skróty i przeskoki, markując je tylko powiedzeniem „minęło wiele lat”. Sprawy, które działy się równocześnie, umieszczano następczo, po sobie, podobnie jak w teatrze. Na przykład młoda dziewczyna tańczy na balu, a po upływie długiego aktu widzimy jej narzeczonego, który umiera. Nie od razu orientujemy się, że chodzi o równoczesność, że on umiera właśnie wtedy, kiedy ona się bawi. Inaczej wygląda taka scena w kinie: równoczesność jest dana widzowi niemal bezpośrednio. Niemal obok siebie widzimy jej roześmiane usta i jego gasnące oczy. Dwa szeregi zjawisk, niekiedy i większa liczba wątków, przesuwa się przed naszymi oczyma równocześnie, na jednym odcinku taśmy. Tańcząca dziewczyna, umierający narzeczoncy, obojętna ulica, niespokojna matka.

Tę wielotorowość, wielowarstwowość zjawisk, tym przeplataniem się wzajemnym różnych płaszczyzn rzeczywistości film zafascynował niewątpliwie literaturę. Dzisiejsza technika powieściowa bardzo często posługuje się procederem wiążącym w całość zjawiska na pozór nawet zupełnie od siebie niezależne. Pisarz przeskakuje od zdarzenia do zdarzenia, szukając tylko jedności w czasie. Francuski głośny powieściopisarz Jules Romains rozpoczyna swą wielotomową powieść z dniem 6 października, wczesną ranną godziną¹⁹. Podgląda niczym obiektyw, wnętrza paryskich mieszkań, idzie od domu do domu, rzucając na kartki książki, jak na ekran, różnorodność zdarzeń, które dzieją się w najrozmaitszych punktach miasta, o jednej i tej samej godzinie. Podobną technikę

¹⁹Mowa o cyklu powieściowym (roman-fleuve) Jules'a Romains (1885–1972) *Les Hommes de Bonne Volonté (Ludzie dobrej woli)* (1932–1947) obejmującym 27 tomów. Wyd. polskie t. 1–4 (1933–1939).

stosuje w swych powieściach Amerykanin Dos Passos²⁰, coraz częściej spotyka się ją i w naszej literaturze. W powieściach powojennych Andrzeja Struga, zwłaszcza zaś w jego ostatniej trylogii *Żółty krzyż*²¹, przeplatają się różne płaszczyzny rzeczywistości, jawa i sen, prawda życia i impresja marzenia. U młodego autora, laureata Akademii Literatury Choromańskiego w jego powieści *Zazdrość i medycyna*²² lub w opowiadaniu *Skandal w Wesolych Bagniskach*²³, czuje się zachłanną dążność do oddania owej niepokojącej równoczesności zjawisk – autor wielokrotnie nawraca do momentu początkowego, podobnie jak to się często dzieje w kinie.

W zdjęciu zwolnionym, które pisarz przesuwa przed oczyma swego czytelnika, wyolbrzymiają się wszystkie cechy opisywanych przedmiotów, stają się indywidualne, jednostkowe, jednorazowe, zmysłowe, namacalne. Widać niemal każdą porę skóry, wyczuć można niemal chropowatość każdej powierzchni, smak i zapach każdego przedmiotu. Dawniej wystarczało pisarzowi, jeśli o pięknej swej bohaterce powiedział: „Miała płęć aksamitną”. Dziś młody autor Ważyk opisuje zabiegi kosmetyczne pięknej damy: „Ukazała twarz odmieniona nieludzko, świecąca tłusto jak bułka nasmarowana masłem”. Kaden Bandrowski w *Czarnych skrzydłach* pisze: „Ujrzał znaczny wycinek białych kobiecych pleców, rozłożony na niebieskiej kanapie. Nurzały się w nich czerwone, połyskliwe ręce, mieszając jak ciasto”²⁴.

Dawniej pisarz charakteryzował jakiś zdziczały ogród jako, dajmy na to, „pełen bujnej roślinności” i na tym poprzestawał. Dzisiaj ogólnik charakteryzujący – określenie pojęciowe – zamienia się na opis określony, jednorazowy, pełen niepowtarzalnych szczegółów, tak wyraźnie widocznych jak na filmie. Młody autor Bruno Schulz opisuje kawałek ogrodu: „Tam te wyłupiaste pałuby łopuchów wybałuszyły się jak babska szeroko rozsiadłe, na wpół pożarte przez własne oszalałe spódnice”. Albo: „Powietrze [...], cięte błyskawicami lśniących much końskich, rozwścieczonych słońcem, trzeszczało jak od niewidzianych grzechotek [...]”²⁵.

Literatura nowoczesna patrzy na rzeczy przez powiększające szkła i z bliska, stała się analityczna i zmysłowa. Być może, że i te tendencje narodziły się w niej samoistnie i nie zostały przeszczepione z filmu. Ale niewątpliwym jest udział filmu w ich podtrzymaniu, w kształtowaniu wyobraźni młodych pisarzy i czytelników. Zaraza konkretnego, sensualnego patrzenia na świat płynie z ekranu, nastroja i nastawia wyobraźnię ludzi, bezpośrednio lub pośrednio kształtuje obraz pisany.

²⁰Dos Passos (1896–1970) amerykański powieściopisarz i dziennikarz; autor 42 powieści m.in. trylogii: *42 równoleżnik* (1930), *1919* (1932), *Ciężkie pieniądze* (1936).

²¹Andrzej Strug, *Żółty krzyż* (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1933).

²²Michał Choromański, *Zazdrość i medycyna* (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1933).

²³Michał Choromański, *Skandal w Wesolych Bagniskach* – powieść drukowana w odcinkach w „Gazecie Polskiej” (1934).

²⁴Juliusz Kaden-Bandrowski, *Czarne skrzydła* (Katowice: Wydawnictwo Literackie, 1928).

²⁵Przypis S. Zahorskiej: Cytaty na podstawie *Sklepów cynamonowych* (Warszawa: Tow. Rój, 1933 [właśc. 1934]), fragmenty pochodzą z opowiadania *Sierpień*.

Zobaczmy, jak się zmieniała na przykład metafora literacka. Mówiono ongiś: „pościel biała jak śnieg” lub „zakopał się w pościeli jak w sianie”. Jakżeż statyczna, nieruchoma i ogólnikowa wydaje nam się ta chudziutka metafora w porównaniu z taką oto u Schulza: „... zapadał się gdzieś między białawe chmury, pasma i zwały chłodnego pierza [...] a pościel rosła dookoła niego, puchła i nakisała – i zarastała go znowu zwałem ciężkiego, białawego ciasta”.

Ten typ metafory to już nie tylko wybujały sensualizm, ale to poza tym jakby metafora dynamiczna, metafora w ruchu. Jeden obraz jak gdyby przechodził w drugi, przepływał przed oczyma widza-czytelnika, zmieniał się wraz ze słowami jak obrazy w kinie.

Na jednym jeszcze typie powieści film położył wyraźne piętno: na powieści, której akcja utworzona jest przede wszystkim przez narastanie faktów, w której zdarzenia tak pędzą przez karty książki, jak w policyjnym dramacie filmowym tricky uciekającego złoczyńcy. W takiej powieści autor podchodzi do swojej postaci niejako od zewnątrz, pokazuje ją w ruchu, w pracy, charakteryzuje ją przez działanie, przez sytuacje. Tak napisana jest powieść młodej autorki Gojawiczyńskiej *Ziemia Elżbiety*²⁶. Ale ten rodzaj wpływu filmu na literaturę wymaga omówienia osobnego i obszerniejszego. Zreasumujmy. Stwierdźmy, że nie urządziliśmy wyścigu i porównania zasług. Bo i po cóż? Byłoby to tylko połączone z wielką przykrością dla młodego urwipołcia, jakim jest film. Zgódźmy się od razu i bez targu, że nie może on się mierzyć z wielką i poważną swoją mentorką – literaturą. Ale pozwólmy mu się odegrać przynajmniej na jednym małym odcinku. Przyznajmy, że film kształtuje zmysł konkretności, że zamienia nieuchwytnie, abstrakcyjne określenia i pojęcia na widzialne obrazy, plastyczne dotykalne kształty. Za jego sprawą sensualizm przenika wyobraźnię.

Przyznajmy też, że film zdynamizował nasz świat, ruszył go z posad. A przy tym władczo i bezwzględnie poczyna sobie z czasem: dowolnie skraca go, wydłuża, dowolnie przemieszcza zjawiska. W tych dziedzinach film jest istotnie reformatorem. I tu ulega mu nawet – dostojne słowo pisane.

²⁶Por. Pola Gojawiczyńska, *Ziemia Elżbiety* (Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, 1934).

Bibliografia

- Choromański, Michał. *Skandal w wesołych bagniskach*. Warszawa: PIW, 1993.
- . *Zazdrość i medycyna*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1933.
- Cybulska, Maja Elżbieta. *Potwierdzone istnienie: archiwum Stefanii Zahorskiej*. Londyn: Polska Fundacja Kulturalna, 1988.
- Gojawczyńska, Pola. *Ziemia Elżbiety*. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, 1934.
- Hendrykowska, Małgorzata. „O szczególnych powinowactwach literatury i kina w refleksji Stefanii Zahorskiej”. *Przestrzenie Teorii* nr 32 (2019): 167–79.
- Irzykowski, Karol. „Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo. Dramat w 1 akcie”. *Pion* nr 24–25 (1938).
- . *Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina*. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924.
- Kaden-Bandrowski, Juliusz. *Czarne skrzydła*. Katowice: Wydawnictwo Literackie, 1928.
- Karcz, Danuta. „Stefanii Zahorskiej walka o treść”. *Kwartalnik Filmowy* nr 1–2 (1962): 47–92.
- Mizerkiewicz, Tomasz. *Po tamtej stronie tekstów: literatura polska a nowoczesna kultura obecności*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.
- Nasiłowska, Anna. „Interdyscyplinarny umysł Stefanii Zahorskiej”. *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki* nr 3–4 (2012).
- Osiński, Jakub. „Biedni emigranci patrzą na getto. O *Smoczej 13* Stefanii Zahorskiej”. *Teksty Drugie* nr 3 (2018): 399–417.
- Pilch, Anna. *Symbolika form i kolorów: o krytyce artystycznej Stefanii Zahorskiej*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2004.
- Strug, Andrzej. *Żółty krzyż*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1933.
- Szweykowski, Zygmunt. „Nowela Prusa *Widziadła*”. *Pion* nr 15 (1936).
- Zahorska, Stefania. *Eugenjusz Żak*. Warszawa: Gebethner & Wolff, 1927.
- . „Film w naftalinie”. *Wiek XX* nr 3 (1928): 4.
- . *O pierwszych śladach odrodzenia w Polsce*, t. 2. Kraków: Prace Komisji Historii Sztuki PAU, 1921.
- . *Szkice o literaturze i sztuce*. Zredagowane przez Paweł Kądziała. Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, 1995.
- . „Twórczość i świadomość”. *Wianki* nr 3 (1919): 13–14.
- . *Wybór pism. Reportaże, publicystyka, eseje*. Zredagowane przez Anna Nasiłowska. Warszawa: IBL PAN, 2010.
- . „Z ruchu filmowego w Niemczech”. *Wiadomości Literackie* 195, nr 39 (1927).
- . „Zagadnienia formalne filmu”. *Przegląd Filozoficzny XXXI*, nr 1–2 (1928): 192–99.
- Zahorska, Stefania i Jan Matejko. *Jan Matejko*. Warszawa: Gebethner & Wolff, 1925.
- Zahorska, Stefania i Adam Pragier. *„Przychodź do mnie”: listy Stefanii Zahorskiej do Leonii Jabłonkówny i listy Adama Pragiera*. Zredagowane przez Maja Elżbieta Cybulska. Londyn: Polska Fundacja Kulturalna, 1998.

SŁOWA KLUCZOWE:

krytyka filmowa

Stefania Zahorska

FILM

sensulizm

powieść

filmowa adaptacja literatury

ABSTRAKT:

W obszernym i różnorodnym dorobku Stefanii Zahorskiej (1889–1961) obejmującym m.in. publikacje z zakresu historii i teorii sztuki, filozofii, psychologii, historii kultury, istotne miejsce zajmuje refleksja teoretyczno- i krytycznofilmowa. Stefania Zahorska była najwybitniejszym krytykiem filmowym dwudziestolecia międzywojennego. Decydował o tym nie tylko jej talent pisarski, krytyczny, ale erudycja, rozległe wykształcenie, a przede wszystkim niezależność sądów. Gdy w latach trzydziestych dość powszechnie traktowano film jako hubę żerującą na organizmie literatury, Zahorska w artykule *Co powieść zawdzięcza filmowi* opublikowanym w 1934 roku na łamach „Kuriera Literacko-Naukowego”, stwierdza, że także powieść powoli zaczyna być dłużnikiem widowiska filmowego. Autorka skupia swoją uwagę na polskiej powieści współczesnej i na potencjalnych zyskach, jakie dla literatury płyną ze strony filmu. Przekonująco pokazuje, w jaki sposób inspiracja filmowa wpłynęła na literacki konkret, jak pod wpływem filmu zmienił się model czasoprzestrzeni w literaturze. Analizując „zainfekowanie” powieści filmem, wskazuje na jego udział w kształtowaniu współczesnej metafory literackiej. Oryginalność jej spojrzenia polega na przełamaniu popularnego dyskursu na temat podobieństw między ekranizacją a pierwowzorem oraz wskazaniu, że relacja między obiema dziedzinami nie przebiega wyłącznie jednokierunkowo: od literatury w stronę filmu. Można ją opisać poza tradycyjną domeną samej adaptacji, w kategoriach metapoetyki oraz estetyki słowa i ruchomego obrazu. W Polsce to ważny i prekursorski głos w sposobie widzenia głębszych relacji pomiędzy filmem a literaturą.

montaż*czasoprzestrzeń***metapoetyka**

FILMOWA INSPIRACJA POWIEŚCI

*eliptyczność czasu i przestrzeni***narracja symultaniczna****NOTA O AUTORCE:**

Małgorzata Hendrykowska – historyk filmu i kultury popularnej. Profesor zwyczajny w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Opublikowała m.in. książki: *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stulecia 1895–1914* (1993); *W cieniu braci Lumière* (red., 1995); *Film w Poznaniu i Wielkopolsce* (wspólnie z M. Hendrykowskim, 1997); *Kronika kinematografii polskiej 1895–2011* (2011); *Widziane po latach. Szkice o filmie polskim* (red., 2000); *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989* (red., 2005); *Smosarska* (2007), *La seconda guerra mondiale nel cinema polacco* (2009); *Film polski wobec wojny i okupacji. Tematy, motywy, pytania* (2011), *Szpital Przemienienia* (w serii „Klasyka kina”, 2017). Jest autorką monografii *Historia polskiego filmu dokumentalnego 1896–1944* (2015) oraz redaktorem naukowym *Historii polskiego filmu dokumentalnego 1945–2014* (2015).