Stefania Zahorska o filmie

Zapomniana na blisko ćwierć wieku. Przez wielu przedwojennych współpracowników, którzy doskonale znali jej wartość, zepchnięta na margines. W latach stalinowskich oskarżana o burżuazyjne obciążenia i formalizm oraz „urabianie sądów polskiej inteligencji burżuazyjnej"[1], wymazywana z licznych antologii, niekoniecznie związanych z filmem[2]. A przecież w dwudziestoleciu międzywojennym opinie i poglądy Stefanii Zahorskiej o filmie to nie tylko refleksja krytycznofilmowa, ale także pogłębione spojrzenie teoretyczne, uwzględniające różne aspekty filmu jako samoistnego dzieła sztuki. Była wybitnym, wyróżniającym się erudycją krytykiem i teoretykiem filmu; w moim przekonaniu najbardziej przenikliwym, dociekliwym, dowcipnym i złośliwym. Kobietą w najlepszym tego słowa rozumieniu światową. Znała doskonale kilka języków, podróżowała po świecie, do jej znajomych należeli przedstawiciele nie tylko polskiej elity intelektualnej. Gdy w latach wojny i później znalazła się na emigracji, próbowała na łamach emigracyjnych już „Wiadomości" i w Paryżu,

[1] Jerzy Toeplitz, *Zagadnienia nauki o filmie,* „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką" 1951, t. 2, nr 5, s. 292–312. Ogłaszając postulaty dotyczące badań nad polskim filmem, J. Toeplitz (doceniając jej pozycję w gronie międzywojennych krytyków) tak m.in. pisze o Zahorskiej: „Jej działalność na łamach «Wiadomości Literackich» to […] niechęć do wyraźnego zdeklarowania się po stronie realizmu, tak znamiennie zresztą potwierdzona w swej politycznie reakcyjnej treści – późniejszą wojenną i powojenną działalnością Zahorskiej. Ocena pracy Zahorskiej i szkoły wokół niej stworzonej to ważne zadanie dla historyka filmu polskiego, ponieważ tu właśnie szukać należy najpoważniejszych obciążeń burżuazyjnymi teoriami, które przetrwały do dziś dnia wśród wielu twórców i krytyków filmowych", s. 302–303.

[2] Oto jeden z licznych przykładów. W 1936 roku Stefania Zahorska zadeklarowała współpracę ze skrajnie lewicowym pismem „Oblicze Dnia". Od lutego do czerwca wydrukowano zaledwie 11 numerów pisma, z których cztery zostały skonfiskowane w całości. Zahorska opublikowała tu w numerze 4 (5 kwietnia) tylko jeden, obszerny tekst zatytułowany *Wojna wojnie*, poświęcony faszyzacji życia codziennego w Niemczech i walce z faszyzmem w Europie, która „toczyć się winna na wszystkich frontach życia". W 1953 roku Ossolineum wydało antologię tekstów zamieszczonych na łamach tego efemerycznego pisemka. I choć rozdział drugi antologii zatytułowano „O pokój między narodami – w obronie przed faszyzmem", to pominięto w nim poważny i obszerny tekst emigrantki Stefanii Zahorskiej; zob. *Oblicze dnia*, 1936, oprac. Mirosława Puchalska, Zakład im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1953 (Materiały do Dziejów Postępowej Publicystyki, 1).

Adam Mickiewicz University Press © 2021

i w Londynie powrócić do pisania o filmie, ale to się nie udało. Podobnie jak nie dana jej była realizacja wielu innych planów. Wracając (bardzo rzadko) do wspomnień sprzed 1939 roku, mówiła/pisała „w tamtym życiu" – i w tym zwrocie zawiera się cały dramat jej powojennej egzystencji…

W świetle opracowań

Pierwszą badaczką, która przywróciła pamięć o filmoznawczym i krytycznofilmowym dorobku Stefanii Zahorskiej, była Danuta Karcz. W 1962 roku na łamach „Kwartalnika Filmowego" opublikowała obszerne studium *Stefanii Zahorskiej walka o treść*[3]. Do tej pionierskiej publikacji poświęconej Zahorskiej należy jednak podchodzić z pewnym dystansem. Jak trafnie zauważyła Anna Pilch:

> […] praca Karcz jest przykładem na to, jak mylne mogą okazać się wnioski wyciągane na podstawie znajomości jedynie części dorobku krytycznego. Jak wypowiedzi wyrwane z poszczególnych artykułów mogą tworzyć wnioski, które są dokładnym zaprzeczeniem „całościowej" koncepcji Zahorskiej. Okazuje się na przykład, że niesłuszna jest teza Danuty Karcz, jakoby Zahorska była zwolenniczką sztuki realistycznej, jakoby przedkładała treść nad formę. Najogólniej mówiąc Zahorska jest zwolenniczką koncepcji nierozerwalności w sztuce treści i formy. Jest gorącą entuzjastką sztuki symbolicznej, metaforycznej, niosącej maksymalną ilość symbolicznych odczytań, sztuki budzącej metafizyczny niepokój, wydobywającej intelektualną „głębię" i „wnętrze". Sztuka jest dla niej przede wszystkim formą zawierającą zawsze pewne treści indywidualne i społeczne[4].

To nie wszystko; pierwsza praca o „filmowej" Zahorskiej okazuje się także swoistym *signum temporis*. Autorka skupiła się przede wszystkim na fascynacji Zahorskiej kinem sowieckim i jej krytycznym stosunku do przedwojennego kina polskiego. Jak sama przyznaje, pominęła wiele istotnych zagadnień np. jej wypowiedzi na temat dźwięku i filmu barwnego. Nie rozwinęła ważnego dla całości koncepcji Stefanii Zahorskiej zagadnienia relacji film – literatura, film – teatr i inne sztuki, pomijając w związku z tym m.in. bardzo istotny i oryginalny tekst *Co powieść zawdzięcza filmowi*. Danuta Karcz wspomina też o „trudnościach w dotarciu do materiałów powojennych (zresztą – jak wynika z prywatnych informacji – Zahorska w latach tych nie zajmuje się

[3] Danuta Karcz, *Stefanii Zahorskiej walka o treść*, „Kwartalnik Filmowy" 1962, nr 1–2, s. 47–92.

[4] Anna Pilch, *Symbolika form i kolorów. O krytyce artystycznej Stefanii Zahorskiej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 6.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

sprawami filmu)”[5]. Owe „prywatne informacje” to relacje najbliższej współpracowniczki i przyjaciółki Zahorskiej – Leonii Jabłonkówny[6], której wiedza na ten temat musiała być trochę inna. W powojennych publikacjach Zahorska znacząco przewartościowała swój stosunek do niektórych przynajmniej filmów radzieckich (*vide*: *Czapajew*). Bardzo konkretne doświadczenia historyczne, przez jakie przeszła, kazały jej spojrzeć na to kino, na wymowę konkretnych obrazów z nieco innej strony.

Zahorska nie doczekała już tekstu Danuty Karcz, zmarła kilkanaście miesięcy wcześniej – 5 kwietnia 1961 roku w Londynie. Wiadomość o tej pracy dotarła, za pośrednictwem Jabłonkówny, do partnera życiowego Zahorskiej – Adama Pragiera[7]. „[…] bardzo ucieszyło mnie, że praca Stefanii o filmie będzie ocalona od zapomnienia i życzę p. Karcz najlepszego powodzenia”[8]. A trzy tygodnie później, w kolejnym liście dodał „Proszę Panią zwrócić uwagę p. K., że Stefania napisała kilka ważnych recenzji filmowych w londyńskich «Wiadomościach». Komplet pisma jest w Bibliotece Narodowej w Warszawie”[9].

Z tej sugestii i z emigracyjnych recenzji Danuta Karcz jednak nie skorzystała.

Śmierć Stefanii Zahorskiej przeszła w Polsce niezauważona. Żadne z czasopism filmowych, z którymi regularnie współpracowali jej byli koledzy ze

---

[5] Danuta Karcz, op. cit., s. 90.

[6] Maria Leonia Jabłonkówna (1905–1987), absolwentka polonistyki i filozofii. Tuż przed wojną ukończyła Wydział Reżyserii Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej. W czasie wojny ewakuowała się do Lwowa. Do 1941 roku przebywała w Grodnie i Białymstoku. Współpracowała z Aleksandrem Węgierką, który objął kierownictwo teatru polskiego w Grodnie, a później w Białymstoku. W końcu 1941 roku wróciła do Warszawy, gdzie przeżyła resztę okupacji i Powstanie Warszawskie. W 1945 roku w Krakowie przyłączyła się do zespołu Teatru Wojska Polskiego. W 1950 roku wróciła do Warszawy; pracowała m.in. w Teatrze Powszechnym i w teatrach prowincjonalnych w Łodzi, Toruniu, Wrocławiu, Wałbrzychu. Jabłonkówna była słuchaczką wykładów Zahorskiej w Wolnej Wszechnicy Polskiej. Została jej sekretarką, współpracownicą i przyjaciółką. W korespondencji Zahorska nazywała ją Jelonką. W czasie nieobecności Zahorskiej pisała recenzje filmowe do „Wiadomości Literackich”, podpisując się „Zastępca”. Publikowała artykuły w „Sztuce Polskiej” i w „Bluszczu”. Po wojnie była członkiem redakcji „Teatru”, publikowała m.in. w „Dialogu”, była stałym współpracownikiem „Tygodnika Powszechnego”. Działała w warszawskim Klubie Inteligencji Katolickiej. Autorka wierszy i monografii *Aleksander Węgierko* (Warszawa 1960).

[7] Adam Pragier (1886–1976), ekonomista, polityk, od 1905 działacz PPS, 1906-1914 w PPS-Lewicy. Poseł na Sejm w rządzie Stanisława Wojciechowskiego i Władysława Grabskiego (1922-1930). Przeciwnik Józefa Piłsudskiego, osadzony w 1930 roku w Brześciu, potem na emigracji w Paryżu do 1936 roku. Po śmierci Piłsudskiego wrócił do Polski. W latach 1939–1940 członek polskiego rządu we Francji. Minister informacji i dokumentacji rządu londyńskiego w latach 1944–1949. Autor m.in. *Cele wojenne Polski* (Glasgow 1944), *Dzieje grzechu, czyli od Jałty do przesilenia* (Londyn 1947), *Czas przeszły dokonany* (Londyn 1966), *Puszka Pandory* (Londyn 1969), *Czas teraźniejszy* (Londyn 1975).

[8] Stefania Zahorska, *„Przychodź do mnie”. Listy do Leonii Jabłonkówny i listy Adama Pragiera*, oprac. i wstęp Maja Elżbieta Cybulska, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1998, s. 173.

[9] Ibidem, s. 175.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

„Startu", nie odnotowało tego faktu[10]. O jej śmierci milczy „Film" (Jerzy Toeplitz publikował tu regularny felieton poświęcony historii filmu – *Kartki z kalendarza*), „Kwartalnik Filmowy" (publikowali tu byli koledzy ze „Startu"), choć jednocześnie w roku 1962 na tych właśnie łamach opublikowano obszerną pracę Danuty Karcz. Milczy także „Kino", „Ekran", „Film na Świecie". Czyżby ta znajomość na początku lat 60. była aż tak „niebezpieczna"? Mogła komuś tutaj zaszkodzić? Czy zadecydował o tym fakt, że sylwetkę Zahorskiej przypomniała po jej śmierci emigracyjna rozgłośnia polska w Londynie? A może fakt, że Zahorska była jedną z inicjatorek i sygnatariuszek Uchwały Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie z 1947 roku nakazującej swoim członkom powstrzymywanie się od publikowania w krajowych pismach i wydawnictwach? Uchwały *nota bene* znacznie zliberalizowanej w 1956 i 1957 roku[11]. A może „zaszkodził" jej fakt, że z inicjatywy Józefa Wittlina Radio Wolna Europa w lutym 1956 roku nadało fragment jej powieści *Ofiara*, a ona sama na pewno w latach 1957–1959 współpracowała z RWE[12]. A może wreszcie po prostu nie warto było przypominać dorobku i osoby bardziej utalentowanej koleżanki? Piękne wspomnienia pośmiertne ukazały się natomiast w prasie emigracyjnej[13].

---

[10] „Start" Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego – grupa młodych entuzjastów filmu i kina (m.in. Eugeniusz Cękalski, Jerzy Bossak, Stanisław Wohl, Jerzy Zarzycki, Jerzy Toeplitz, Tadeusz Kowalski, Wanda Jakubowska), nastawiona opozycyjnie wobec kina branżowego, zorientowanego na gust szerokiej publiczności. „Start" postulował realizacje filmów o ambicjach artystycznych, „społecznie użytecznych", propagował wartościowe osiągnięcia kinematografii światowej. W trakcie konferencji naukowej zorganizowanej z okazji 30-lecia „Startu" (16–17 XII 1960) nikt nie wspomniał Zahorskiej, choć mowa była i o sympatykach, i o „Miesięczniku Literackim", w którym publikowała, a w omówieniu polskich filmów szeroką ręką korzystano z jej recenzji – oczywiście anonimowo. „Kwartalnik Filmowy" 1961, nr 1.

[11] Stefania Zahorska była sygnatariuszką uchwały (przyjętej jednogłośnie) na nadzwyczajnym walnym zebraniu Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie (14 VI 1947), wzywającej pisarzy emigracyjnych do niepublikowania swoich utworów „współczesnych i dawnych" w wydawnictwach krajowych. Decyzję umotywowano sytuacją polityczną, kładąc szczególny nacisk na brak wolności słowa i myśli w Polsce. Uchwałę podpisało 40 wybitnych pisarzy przebywających na emigracji nie tylko w Wielkiej Brytanii m.in. Jan Lechoń, Tymon Terlecki, Ferdynand Goetel, Wacław Grubiński, Marian Kukiel. Sytuacja zmieniła się po roku 1956. 22 XII 1957 roku walne zebranie uznało, że „o publikowaniu w Kraju decydować winno sumienie pisarza jako wolnego człowieka, dążącego do wyzwolenia Ojczyzny, gdy jest to w jego przekonaniu służba kulturze polskiej, niepoddająca go w zależność od aparatu totalitarystycznego nadal działającego w Kraju".

[12] Nie wiadomo, czy *Ofiara* była ostatecznie wyemitowana. Z dokumentów, które zebrała Maja Elżbieta Cybulska, wynika jednoznacznie, że Zahorska skrupulatnie odnotowywała pomiędzy 19 XI 1957 a 17 II 1958 roku audycje nadane, opłacone i odrzucone (Maja Elżbieta Cybulska, *Potwierdzone istnienie. Archiwum Stefanii Zahorskiej*, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1988, s. 160). W 1959 roku, za pośrednictwem Bronisława Przyłuskiego, wysłała do RWE cztery skrypty m.in. o archeologii i dziejach przedgreckich.

[13] Dwie kolumny poświęcone pamięci Stefanii Zahorskiej zawierały wspomnienia: Tadeusza Nowakowskiego, Marii Danilewicz, Tymona Terleckiego, Stanisława Frenkla, Mariana Szyszko-Bohusza. „Wiadomości" (Londyn) 1961, nr 34; zob. także: *O Stefanii Zahorskiej*, „Dziennik

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Należne jej miejsce w krytyce filmowej końca lat dwudziestych wyznaczył Zahorskiej Władysław Banaszkiewicz w pierwszym tomie *Historii filmu polskiego* (1895–1929), dostrzegając jej ogromny wkład w nowoczesną, opartą na znajomości kultury zachodnioeuropejskiej, refleksję nad filmem[14]. A przecież lata dwudzieste to moment, w którym Zahorska, pisząca dotąd głównie o sztukach plastycznych, dopiero zaczynała swoją „przygodę z filmem".

A potem zapadła długa cisza. Trwająca ponad 20 lat[15]. Aż do czasu, gdy materiały archiwalne dotyczące Stefanii Zahorskiej udostępniła Maja Elżbieta Cybulska w wydanej w Londynie nakładem Polskiej Fundacji Kulturalnej książce *Potwierdzone istnienie. Archiwum Stefanii Zahorskiej*[16]. I ponowna cisza przez następną dekadę.

Dopiero przełom XX i XXI stulecia przyniósł należną Stefanii Zahorskiej refleksję nad jej wszechstronnym dorobkiem. W kolejności chronologicznej wymienić tu trzeba opracowane przez Pawła Kądzielę *Szkice o literaturze i sztuce* Stefanii Zahorskiej[17], kolejną książkę Mai Elżbiety Cybulskiej: Stefania Zahorska. *„Przychodź do mnie". Listy do Leonii Jabłonkówny i listy Adama Pragiera*[18]; publikację Anny Pilch *Symbolika form i kolorów. O krytyce artystycznej Stefanii Zahorskiej*[19], opracowany przez Annę Nasiłowską *„Wybór pism"* Zahorskiej[20] i tej samej autorki obszerny artykuł o wszechstronnych zainteresowaniach Stefanii Zahorskiej[21] . Wnikliwą analizę emigracyjnych powieści *Ofiara* i *Ziemia*

Polski. Środa Literacka" 1961, nr 104 (tu wspomnienia Stanisława Balińskiego, Marii Danilewicz, Stefanii Kossowskiej, Tymona Terleckiego i Ignacego Wieniewskiego).

[14] Władysław Banaszkiewicz, Witold Witczak, *Historia filmu polskiego*, t. 1, (1895–1929), WAiF, Warszawa 1966.

[15] W 1970 roku w Londynie ukazała się książka Stefanii Zahorskiej *Szczęśliwe oczy. Wybór studiów i esejów z dziedziny filozofii, historii i krytyki sztuk plastycznych lat 1921–1960*, oprac. S. Frenkiel, wydana przez Polską Fundację Kulturalną. Publikacja ta nie uwzględnia jednak krytyki filmowej. W 1974 roku Jadwiga Bocheńska, zajmująca się dziejami polskiej przedwojennej refleksji teoretycznej nad filmem, opublikowała i omówiła studium Stefanii Zahorskiej *Zagadnienia formalne filmu*, zaliczając je do najważniejszych rozpraw filmoznawczych międzywojnia (Jadwiga Bocheńska, *Polska myśl filmowa do roku 1939*, Ossolineum, Wrocław 1974, oraz tej samej autorki *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, Ossolineum, Wrocław 1975). Przywołany tekst Zahorskiej zostanie dokładnie omówiony w dalszej części niniejszej publikacji. W popularnym felietonie przypomniał recenzje Stefanii Zahorskiej na łamach „Wiadomości Literackich" Jerzy Górzański: *Dziś jeden dzień sprzed 44 lat*, „Film" 1986, nr 1.

[16] Maja Elżbieta Cybulska, *Potwierdzone istnienie*... Autorka korzystała głównie ze zbiorów Biblioteki Polskiej w Londynie oraz Związku Artystów Scen Polskich za Granicą.

[17] Stefania Zahorska, *Szkice o literaturze i sztuce*, oprac. Paweł Kądziela, Wyd. „Twój Styl", Warszawa 1995.

[18] Stefania Zahorska, *„Przychodź do mnie"*....

[19] Anna Pilch, op. cit.

[20] Stefania Zahorska, *Wybór pism. Reportaże, publicystyka, eseje*, wybór, wstęp i oprac. Anna Nasiłowska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2010.

[21] Anna Nasiłowska, *Interdyscyplinarny umysł Stefanii Zahorskiej*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki" 2012, nr 3–4.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

pojona gniewem przedstawił Tomasz Mizerkiewicz, odsłaniając ogromny potencjał intelektualny tkwiący w niedocenionym pisarstwie Zahorskiej. Mizerkiewicz wskazał jednocześnie na konieczność rzetelnej dyskusji nad „nieoczywistymi, zagadkowymi i fascynującymi" znamionami tej twórczości[22]. Kilka recenzji filmowych Zahorskiej, opublikowanych w całości, znalazło się w tomie zbiorowym poświęconym recepcji filmu zachodnioeuropejskiego w prasie polskiej[23].

Interesuje mnie w tym momencie przede wszystkim refleksja – najogólniej rzecz ujmując – filmoznawcza Stefanii Zahorskiej, ale ten niezmiernie bogaty pod każdym względem nurt jej zainteresowań jest tylko fragmentem jej ogromnego dorobku pisarskiego i fragmentem intelektualnych pasji. Syntetycznie ujęła to Anna Nasiłowska:

> Spektrum zainteresowań i zarazem możliwości pisarskich Zahorskiej obejmuje: literaturę (powieści i dramaty), socjologię, reportaż, krytykę sztuki, krytykę literacką, teorie doktryn politycznych, analizę ustrojów totalitarnych, filmoznawstwo, psychoanalizę, teorię języka, zwłaszcza języka zideologizowanego. Lekceważy jednak podziały i specjalizacje. Wszystkie te pola łączy postawa odpowiedzialności intelektualisty za kształt XX wieku[24].

> Wszechstronna znajomość filozofii – pisze Tomasz Mizerkiewicz – psychoanalizy, a nawet młodej podówczas semantyki pomogła nadać jej twórczości literackiej silnie nowatorski i odkrywczy charakter. Mimo to jej pisma wciąż są dość słabo rozpoznane i w znacznym stopniu pozapominane. [...] Zahorska jako krytyczka malarstwa, filmu i literatury, wypracowała własny pogląd na język sztuki. W jej przekonaniu należy śledzić przede wszystkim znaczenie języka symbolicznego, uwzględniać fakt niebezpośredniego wyrażenia decydujących o przekazie treści[25].

Dorobek intelektualny Zahorskiej jest ogromny. Do wymienionych dokonań dodałabym jeszcze pomyślaną jako obszerną monografię historię mody[26] (fragmenty drukował w 1939 roku „Bluszcz"), rozprawy filozoficzne oraz zrealizowaną ambicję wydawania własnego pisma artystyczno-społecznego zatytułowanego „Wiek XX". Obawiam się, że niektóre z form jej działalności, np. próby scenariopisarskie czy działania zmierzające do stworzenia rodzaju agencji scenariuszowej – uznać należy za bezpowrotnie zaginione. Edycja

---

[22] Tomasz Mizerkiewicz, *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2013. Tu zwłaszcza rozdz.: „Ruch powstający w innym. Modernizowanie psychoanalizy w emigracyjnych powieściach Stefanii Zahorskiej", s. 141–177.

[23] *Od „Sodomy i Gomory" do „Pépé le Moko". Film zachodnioeuropejski w polskiej prasie 1918–1939. Recenzje*, wybór i oprac. Barbara Lena Gierszewska i Roman Włodek przy współpr. Adama Wyżyńskiego, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2012.

[24] Anna Nasiłowska wstęp do: Stefania Zahorska, *Wybór pism*..., s. 4.

[25] Tomasz Mizerkiewicz, op. cit, s. 141 i 147.

[26] Zob. Stefania Zahorska, *Z historii badań nad modą. Kursy korespondencyjne Stowarzyszenia „Służba Obywatelska" w Warszawie*, Warszawa 1938 (maszynopis powielany). W zbiorach BN sygn. III 1 479 833 A.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

wszystkich pism z dziedzin, którymi zajmowała się Stefania Zahorska, oraz prac o charakterze literackim, zajęłaby co najmniej kilkanaście tomów. Jestem głęboko przekonana, że wysiłek ten wart jest podjęcia.

W ostatnich latach osobą Stefanii Zahorskiej zainteresowały się polskie feministki. Świadectwem tej refleksji jest m.in. książka Małgorzaty Radkiewicz *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918–1939*[27], w której autorka na potwierdzenie swych tez cytuje wybrane fragmenty z recenzji zamieszczanych w „Wiadomościach Literackich". Czy Zahorska była feministką? Była osobą niezależną pod każdym względem. Niezależną zawodowo, finansowo, intelektualnie, wolną od układów i koterii, niezależną od mężczyzny, z którym dzieliła życie. Tę niezależność zapewniały jej doskonałe i wielostronne wykształcenie, błyskotliwa inteligencja, talent oraz intensywna działalność zawodowa. Czy to już feminizm?

Szkic do portretu

Centrum moich zainteresowań stanowią filmowe pasje, rozważania i refleksje Stefanii Zahorskiej, którą uważam – wyprzedzając nieco bieg wypadków – za najwybitniejszego/najwybitniejszą krytyka/krytyczkę dwudziestolecia międzywojennego. Być może „Pisma filmowe" Zahorskiej trafią do rąk Czytelników nieznających tej niezwykłej postaci. Z konieczności muszę więc przypomnieć wiele istotnych faktów z jej życia.

Istnieje pewien problem z datą urodzin Stefanii Zahorskiej, która (z różnych zresztą powodów) podawała różne daty. Według dokumentów odnalezionych przez Annę Pilch urodziła się 25 kwietnia 1889 roku w Krakowie jako Ernestyna Stefania Lesser w średniozamożnej zasymilowanej rodzinie żydowskiej. Była najmłodszą z czterech sióstr Lesser. Jeszcze jako uczennica Krakowskiego Gimnazjum Ludowego wyjechała do Berlina[28]. Prawdopodobnie mieszkała tam u jednej z ciotek, którą bez szczególnej czułości wspomina w późniejszych listach. Później przez jakiś czas mieszkała u starszej siostry w Budapeszcie i tam zdała maturę (w języku węgierskim! W latach 30. w Polsce była tłumaczem przysięgłym z języka węgierskiego). Z wykształcenia była historykiem sztuki, ale wcześniej w Berlinie i Krakowie studiowała też przez trzy lata medycynę, ale ostatni rok – jak wspominała wiele lat później – był rokiem „wałęsania się po psychologii, antropologii, Bóg wie po czym"[29]. Osta-

[27] Małgorzata Radkiewicz, *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918–1939*, Korporacja ha!art, Kraków 2016.

[28] Anna Pilch, op. cit. s. 14.

[29] Stefania Zahorska, *Przełomy mego pokolenia*. Tekst odczytany w 1957 roku z okazji wręczenia Nagrody Literackiej Związku Polskich Pisarzy na Obczyźnie. Zob. *Szkice o literaturze…*

Adam Mickiewicz University Press © 2021

tecznie w 1919 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim obroniła pracę doktorską o początkach renesansu w Polsce poświęconą przenikaniu renesansu włoskiego do Polski przez Węgry. Dysertację zatytułowaną *Przyczynek do dziejów pierwszych śladów stylu Odrodzenia w Polsce*, której promotorem był Jerzy Mycielski, obroniła z wynikiem celującym 27 stycznia 1919 roku[30].

Debiutowała w 1919 roku w czasopiśmie „Wianki" artykułem *O zabytkach starej Warszawy*[31]. Na tych samych łamach, w tym samym roku, opublikowała tekst *Twórczość i świadomość*. Po raz pierwszy dała w nim świadectwo swoich zainteresowań Freudem i psychoanalizą, do której w przyszłości wracać będzie wielokrotnie, rozumiejąc ją zresztą na swój własny sposób. W roku 1919 pisze: „Mamy prawo węszenia i wyczuwania w dziele tego, o czym artysta nic nie wie. Jego świadomość wobec dzieła jest wtórna i niepełna, podobnie jak świadomość każdego człowieka wobec swych najbardziej wewnętrznych przeżyć"[32].

Kolejne publikacje ogłoszone przez Zahorską w dekadzie 1919–1929 dotyczyć będą głównie sztuk plastycznych. W 1921 roku przeniosła się do Warszawy. Została docentem w Wolnej Wszechnicy Polskiej. Jeszcze przed wybuchem Wielkiej Wojny wyszła za mąż za doktora socjologii, Bohdana Ostoja Zahorskiego, pochodzącego z rodziny ziemiańskiej. Przez pewien czas mieszkała (jak piszą niektóre z autorek biografii – gospodarowała)[33] w majątku męża. Rozstali się ze względu na jego związek z inną kobietą; Zahorski, nieuleczalnie chory, zmarł śmiercią samobójczą w roku 1929.

W latach dwudziestych w serii monografii artystycznych Gebethnera i Wolffa opublikowała dwie popularne monografie o Janie Matejce i Eugeniuszu Żaku – efekt rozmów Zahorskiej z Żakiem w czasie jej pobytu w Paryżu[34]. W 1928 roku podjęła udaną, choć zapewne nie do końca satysfakcjonującą, próbę wydawania własnego tygodnika „Wiek XX", o czym za chwilę.

O filmie zaczęła pisać w drugiej połowie lat 20. i swoim zainteresowaniom filmowym pozostała wierna do wybuchu wojny, a także później, choć na emigracji o filmie pisała znacznie rzadziej. Co ciekawe, film niemal od momentu swych narodzin fascynował wielu ówczesnych badaczy – socjologów, poetów,

---

[30] Anna Pilch, op. cit., s. 14. Warto dodać, że Pilch jako pierwsza ustaliła właściwą datę tej obrony.

[31] Stefania Zahorska, *O zabytkach starej Warszawy*, „Wianki" 1919, nr 1, s. 12–13.

[32] Stefania Zahorska, *Twórczość i świadomość* „Wianki" 1919, nr 3, s. 13–14. W późniejszych latach Zahorska niejednokrotnie zaprezentuje się jako entuzjastka freudyzmu, autorka tekstów popularyzujących jego teorię i wykorzystująca psychoanalizę w języku opisu zjawisk społeczno-kulturowych. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na interesujący tekst Jakuba Osińskiego pt. *Zapomniany język? Psychoanaliza na łamach londyńskich „Wiadomości" (1946-1981)*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej" 2018, nr 2.

[33] Szerzej na temat biografii Zahorskiej zob. Anna Pilch, op. cit. oraz wstęp Anny Nasiłowskiej do: Stefania Zahorska, *Wybór pism*...

[34] Stefania Zahorska, *Matejko*, Nakładem Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1925, Monografie Artystyczne, t. 2; Stefania Zahorska, *Eugeniusz Żak*, Nakładem Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1927, Monografie Artystyczne t. 15.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

prozaików, malarzy, teoretyków literatury, filozofów, pedagogów, dziennikarzy[35]. Ich, niekiedy pasjonujące, teksty były albo okazjonalne, albo stanowiły epizod, margines działalności twórczej. Film – postrzegany jako autonomiczne dzieło sztuki, a także jako istotny składnik kultury popularnej, wywierający ogromny wpływ na współczesnego człowieka – przez ponad dekadę znajdował się, obok plastyki, w samym centrum zainteresowań Zahorskiej.

Narodziny krytyka filmowego

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 współczesnej kultury filmowej w Niemczech. Z zachowanych listów do zaufanej współpracownicy, a później sekretarki, ale przede wszystkim najbliższej przyjaciółki Leonii Jabłonkówny, wynika, że Zahorska w 1926 i 1927 roku przebywała przez dłuższy czas (z przerwami) w Niemczech. W niedatowanym liście z Berlina pisze:

> Widziałam już szereg studiów filmowych, więc zorientowałam się mniej więcej w tem co jest. Artystycznie – właściwie niezmiernie mało rzeczy ciekawych. Business. [...] Dla mnie jednak rzeczy ważne. Jak dotąd tylko filmem się zajmowałam, a dużo trudu kosztowało mnie nawiązanie stosunków. – Właściwie tylko dwa kierunki, jeśli chodzi o eksperymentowanie: psychologiczny, który operuje głównie aktorem, mimiką – i formalny – abstrakcyjny. W innym kierunku nie widzę poszukiwań tutaj[36].

Widać więc, że Zahorska interesowała się filmem dużo wcześniej, zanim zaczęła swoją działalność recenzencką i krytycznofilmową.

W swym pierwszym tekście „filmowym" noszącym tytuł *Z ruchu filmowego w Niemczech*[37] autorka zawrze większość swoich przyszłych zainteresowań, poszukiwań, nadziei, uprzedzeń i niechęci. Te ostatnie wiążą się z przekonaniem, że zabójstwem dla filmu jako sztuki jest właśnie „biznes", obezwładniająca rodzącą się sztukę chęć zrobienia szybkich i łatwych pieniędzy oraz brak wykształcenia i niedostatek ogólnej kultury ludzi związanych z filmem.

„Przekleństwo kalkulacji handlowej ciąży nad całym rozwojem filmu" – pisze w 1927 roku – „nie tylko biznes jest temu winien. Ale i brak orientacji, nieznajomość właściwych zagadnień i właściwej istoty filmu".

---

[35] Zob. m.in. Wojciech Otto, *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Wyd. UAM, Poznań 2007.

[36] Cyt. za: Stefania Zahorska, *„Przychodź do mnie"*..., s. 67.

[37] Stefania Zahorska, *Z ruchu filmowego w Niemczech*", „Wiadomości Literackie" 1927, nr 39 (195), s. 2.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Zdaniem Zahorskiej to konsekwencja przypadkowego doboru ludzi, którzy lgną do takiego właśnie „biznesu", bowiem reżyserzy, producenci, którzy swój rodowód artystyczny wywodzą „częstokroć z konfekcji damskiej lub męskiej, od pończoch lub bluzek zawsze poszukiwać będą prostej drogi do szlagieru, a nie nowych pomysłów i odważnych eksperymentów".

W tym samym roku, ten sam temat – naiwnego przekonania o konieczności posiadania wielkiego kapitału jako nieodzownego warunku powodzenia sztuki filmowej – podjęła Zahorska w odniesieniu do polskiej produkcji filmowej.

> Ilością naszej produkcji – pisze – nie zdobędziemy świata, nie zalejemy rynku naszymi filmami, nie pokonamy dolarów i goldmarek. Pozostaje nam tylko jedna droga: jakość. Nowość, oryginalność, gatunek. Należy nauczyć się od innych, wszystkiego, czego tylko nauczyć się można. Ale tylko po to, byśmy uzbrojeni we wszelkie arkana, znaleźli naszą własną drogę, nową i oryginalną koncepcję artystyczną[38].

Podkreślenie owego braku odpowiedniego przygotowania intelektualnego branży filmowej („plaga dyletantyzmu") oraz naiwnej wiary w ozdrowieńczą moc kapitału, owe „szumy zer za pierwszą cyfrą", przewijać się będzie przez całą działalność krytycznofilmową Zahorskiej. W tym samym artykule, podobnie jak w następnych, zwraca też uwagę na odwagę eksperymentu (film abstrakcyjny), która jest domeną prawdziwych artystów, niewielkich wytwórni. Pojawiają się też po raz pierwszy nazwiska ulubionych reżyserów, aktorów, tytuły filmów, które przywoływać będzie przez kilkanaście lat swojej aktywności krytycznofilmowej: Siergiej Eisenstein – „zrealizował film «masowy», w którym nie ma bohaterów i gwiazd, którego bohaterem jest tłum i osiągnął niebywałe powodzenie", Buster Keaton – „wymyślił swoisty typ groteski i stał się ulubieńcem publiczności", Charlie Chaplin – „stworzył własny i oryginalny sposób gry i zawojował nim cały świat", „genialny *Pancernik Potiomkin*" (przy czym „genialny" w odniesieniu do *Pancernika* to u Zahorskiej epitet stały), oto prawdziwe „gwiazdy", które wielokrotnie staną się punktem odniesienia dla późniejszych dokonań sztuki filmowej.

Jest rok 1927; publiczność amerykańska ogląda pierwsze dźwiękowce, a na ekrany Berlina wchodzi właśnie film Waltera Ruttmanna *Berlin. Symfonia wielkiego miasta*. Zahorska zachwycona jest tą dokumentalną historią życia metropolii od świtu do nocy.

„Odrzucona wszelka pomoc literatury. Po raz pierwszy w Niemczech film mówi swoimi własnymi środkami, odkrywa treści, mowę swoich własnych form. [...] Obyło się bez psychologii i łatwych sentymentów, bez kulis i nawet bez aktorów"[39].

---

[38] S[tefania] Z[ahorska], *O przyszłość polskiego filmu*, „Polska Zbrojna" 1927, nr 332 (4 grudnia).

[39] Stefania Zahorska, *Z ruchu filmowego w Niemczech*..., s. 6.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Na film Ruttmanna patrzy okiem historyka sztuki, dostrzegając „rozigranie świateł", „liryzm miękkich szarych tonów, przeplatany czarno-białymi kontrastami", ale szuka w tym wszystkim także odrębności filmu od innych dziedzin artystycznych. Konfrontuje go z realiami cywilizacyjnymi współczesności. To kolejny lejtmotyw całej działalności, refleksji krytycznofilmowej Stefanii Zahorskiej – poszukiwanie typowo filmowych, własnych, swoistych środków ekspresji, a także oczekiwanie od filmu związku z realiami cywilizacyjnymi i intelektualnymi współczesnego świata.

Kwestia temperamentu

Jeśli artykuł *Z ruchu filmowego w Niemczech* jest czymś pośrednim między sprawozdaniem, esejem, refleksją krytycznofilmową, to już w następnym tekście, opublikowanym kilka tygodni później na łamach „Wiadomości Literackich", dochodzi do głosu temperament Zahorskiej jako popularyzatora wiedzy o filmie, dydaktyka, krytyka postrzegającego obecność filmu w szerszym kontekście społeczno-kulturowym. Rzecz cała dotyczyła otwartej z wielkim rozgłosem w Warszawie Wystawy Kinematograficznej we wrześniu 1927 roku. Zahorska nie uległa hucznej reklamie towarzyszącej tej imprezie. Punkt po punkcie demaskuje całkowity brak planu i myśli przewodniej wystawy, co równoznaczne było z utratą wielkiej szansy, jaką mogło być zaprezentowanie szerokiej publiczności filmu w funkcji współczesnego zjawiska artystycznego. Pokazania jego dynamiki, kulturotwórczych możliwości, sposobu powstawania, wpływu na życie społeczne. Innymi słowy zaprezentowania filmu i kina jako fenomenu współczesnej kultury.

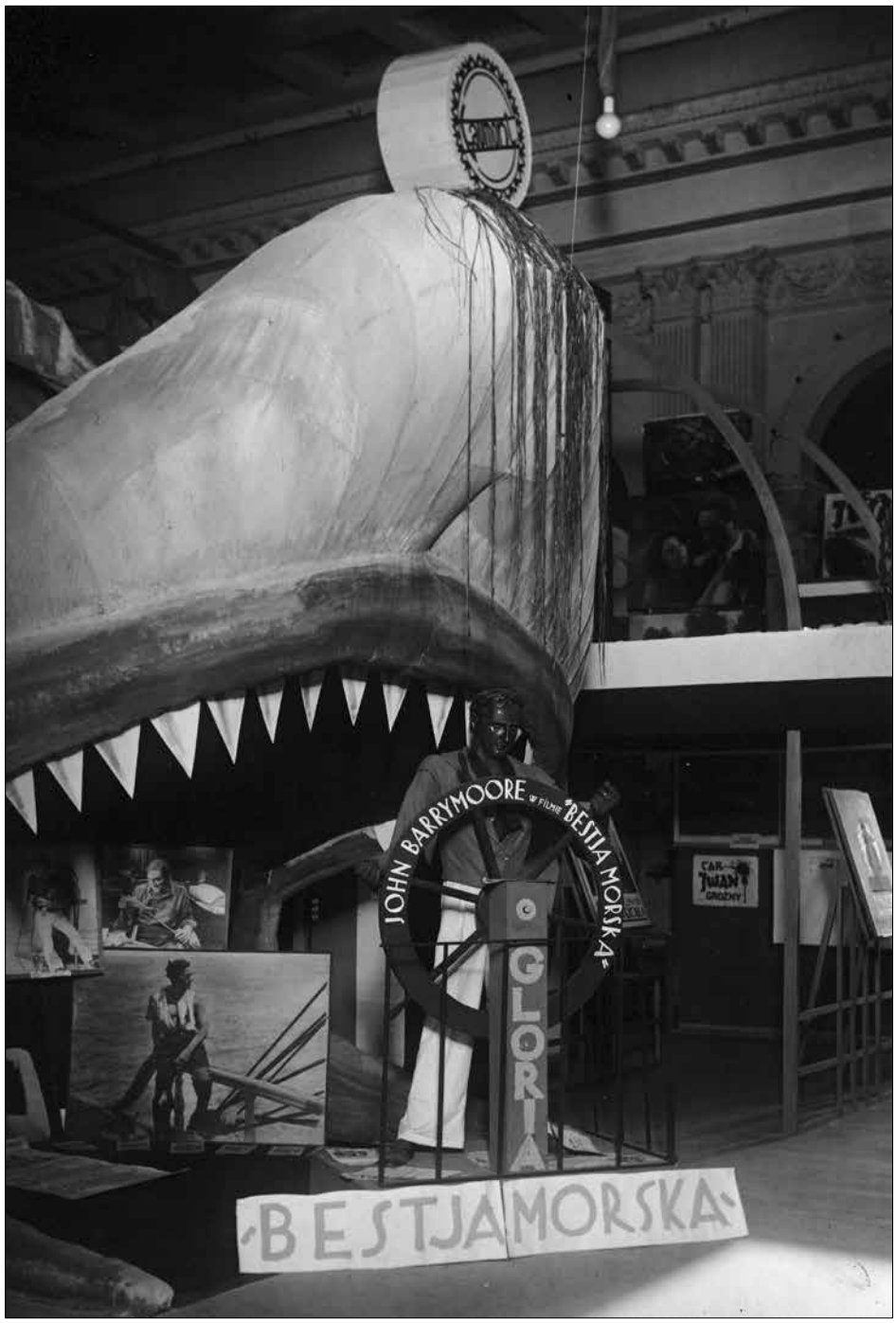
> O tych rzeczach – pisze Zahorska – publiczność nie wie nic – dla niej film jest tylko anegdotą. [...] cały sens, całe dydaktyczno-społeczne znaczenie takiej wystawy polega właśnie na działaniu w tym kierunku, aby doprowadzić ludzi do przewartościowania i zmiany stanowiska, słowem – nauczyć i zmusić publiczność, by zrozumiała nareszcie ohydę dzisiejszego kiczu i zaczęła chcieć filmu artystycznego. Wystawa, która tego zadania nie spełnia, jest naukowo i społecznie bezcelowa, jest taką, która działa w odwrotnym kierunku, niemoralną[40].

Dziesięć lat później na łamach „Filmu" napisze jeszcze bardziej emocjonalny, gorący tekst o braku fachowego wykształcenia, braku ambicji artystycznej polskiego środowiska filmowego. Winą za ten stan rzeczy obciąży także polski rząd, który nie stwarza jakiegokolwiek bodźca do tworzenia filmów wyższej wartości[41].

[40] Stefania Zahorska, *Pozgonne Wystawy Kinematograficznej*, „Wiadomości Literackie" 1927, nr 43 (199), s. 3.

[41] Stefania Zahorska, *Miłość, wdzięczność i przyszłość"*, „Film" 1937, nr 3, s. 1.

Adam Mickiewicz University Press © 2021



Fragmenty ekspozycji na Wystawie Kinematograficznej w Warszawie (1927)

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Fragmenty ekspozycji na Wystawie Kinematograficznej w Warszawie (1927)

Stefania Zahorska wraz ze swymi filmowymi zainteresowaniami pojawiła się w „Wiadomościach Literackich" w dość szczególnym momencie. Nie była pierwszą osobą piszącą na tych łamach o filmie. Jej znakomitym poprzednikiem był sam Karol Irzykowski, autor *Dziesiątej muzy* (1924), który od roku 1924 pisywał na łamach „Wiadomości" recenzje filmowe. Był krytykiem niezależnym, a bywało, że i bezlitosnym. Tymczasem jakąkolwiek krytykę polskiego filmu branża filmowa i związani z nią dziennikarze traktowali w kategoriach złej woli, niezrozumienia, czy wręcz – wytaczając najcięższą armatę – braku patriotyzmu. Ten ostatni zarzut należał do wyjątkowo niesprawiedliwych i krzywdzących. Dostrzega się w tych atakach bezmyślne pomieszanie arogancji, głupoty i złej woli. Po latach widać wyraźnie, jak bardzo powierzchownie i bez należytego zrozumienia adwersarze Irzykowskiego, Słonimskiego czy Zahorskiej odczytywali w ich artykułach i recenzjach to, co było rzeczywistą intencją i przesłaniem ich krytyki. Gorzki paradoks, jaki się za tym kryje, polega na tym, że działanie krytyczne wymienionych autorów wraz z jego funkcją nie tylko oceniającą, ale też projektującą, zostało przez „branżowych" adwersarzy odrzucone. Irzykowskiemu, Słonimskiemu, Zahorskiej nie zależało wyłącznie na przekreśleniu wszelkich wysiłków polskiego

Adam Mickiewicz University Press © 2021

kina. Zależało im na tym, by produkcja filmowa weszła na inny poziom swego rozwoju. Atakują więc i ośmieszają poszczególne nieudolne, liche i marne produkcje, by zrobić miejsce dla rzeczy naprawdę wartościowych, a nie tylko wytwarzanych „dla kasy" z nadzieją na łatwy zysk. W istocie rzeczy ich osąd krytyczny nie tylko nie wyrządzał szkody polskiemu kinu, ale działał na jego korzyść, wskazując na niewłaściwy kierunek drogi, którą obrało. W 1925 roku, po niezwykle ostrym ataku branżowego dziennikarza filmowego Leona Bruna, Irzykowski zrezygnował z prowadzenia działu filmowego w „Wiadomościach Literackich", publikując na zakończenie znakomity tekst *Chwalcom lichego towaru w odpowiedzi*[42]. W „Wiadomościach" zabrakło recenzji filmowych.

Tlił się natomiast pewien sporny wątek dotyczący roli, znaczenia i sposobu uprawiania krytyki filmowej, obecny czy to w omówieniu artykułu *O niezależną krytykę filmową*, czy też w sporze między Karolem Irzykowskim a Antonim Słonimskim o „metodę", jaką operować winna krytyka artystyczna[43]. Spór dotyczył „fachowości" rozumianej jako wypracowane i racjonalnie umotywowane kryteria wypowiadanych sądów (Irzykowski) w kontrze do krytyki subiektywnej, intuicyjnej, opartej na wiedzy i erudycji, ale niekoniecznie wykorzystującej suchą argumentację (Słonimski). Spór ten toczył się na łamach „Wiadomości" głównie w latach 1926–1928, w sam jego środek wkroczyła Stefania Zahorska.

Popularyzacja, czyli świadomość celu

Jej pierwsze teksty w „Wiadomościach" nie są jeszcze klasycznymi recenzjami, te pojawią się w roku 1929. Widać jednak wyraźnie, że u schyłku lat 20. Zahorska szuka swojej drogi, szuka pola własnej aktywności, a także… źródła utrzymania.

Nie ulega wątpliwości, że satysfakcję sprawiała jej praca o charakterze dydaktyczno-popularyzatorskim. 17 grudnia 1920 roku dr Stefania Zahorska została przyjęta do grona wykładających w Wolnej Wszechnicy Polskiej na stanowisko docenta historii sztuki na liczącym 40 wykładowców Wydziale Humanistycznym[44]. W WWP, której tradycje sięgały końca XIX stulecia i tajnego Uniwersytetu Latającego, a później Towarzystwa Kursów Naukowych, wykładali m.in. Jan Baudouin de Courtenay, Ludwik Krzywicki, Gabriel Korbut, Ludwik Hirszfeld, Adam Pragier. Zahorska wykładała w Warszawie i Łodzi,

[42] Karol Irzykowski, *Chwalcom lichego towaru w odpowiedzi*, „Wiadomości Literackie" 1925, nr 27.

[43] O szczegółach tego sporu zob. wstęp Małgorzaty Hendrykowskiej i Marka Hendrykowskiego do: Antoni Słonimski, *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917–1976*, Towarzystwo „Więź", Warszawa 2007.

[44] Sprawozdanie z działalności Wolnej Wszechnicy Polskiej 1916–1919; 1923–1929, Archiwum Akt Nowych, sygn. 2/2616/0/– /7.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

gdzie WWP miała swój oddział. Uprawiała także działalność popularyzatorską, wygłaszając wykłady w Collegium Publicum (bezpłatne wykłady niedzielne) oraz na zaproszenie różnych instytucji (m.in. w Studium Księgarskim). Mówiła o Stanisławie Wyspiańskim, Janie Matejce, Stanisławie Witkiewiczu, Paulu Cézannie, sztuce najnowszej. W zbiorach Biblioteki Narodowej zachowały się dwa afisze z lat 30. zapowiadające wykład dr Stefanii Zahorskiej *Sztuka dzisiejsza wobec jutra* w Związku Artystów Plastyków na Nowym Świecie 19 i dla nauczycieli szkół średnich[45].

W roku akademickim 1923/1924 Zahorska prowadziła w ramach WWP wykłady: *Ekspresjonizm w świetle dziejów*, *Malarstwo niderlandzkie w wieku XV i XVI*, *Malarstwo w XVI i XVII wieku*, *Malarstwo XVIII i XIX wieku* oraz seminarium z historii sztuki. W roku akademickim 1926/1927 zgłosiła dwa inne wykłady: *Okres romantyzmu w malarstwie polskim* i *Impresjonizm polski*[46]. Zamiłowanie – czy też zacięcie – dydaktyczne, charakterystyczne dla stylu dyskursywnego Zahorskiej, odnajdziemy w wielu jej artykułach, esejach i recenzjach z lat 20. i 30., przejawiać się ono będzie m.in. w zwrotach „wyobraźmy sobie", „proszę przypomnieć sobie", „omówimy to następnym razem".

Wśród publikacji, które ukazały się drukiem w czasopismach w roku akademickim 1926/1927, Zahorska podaje artykuły: *O los polskiego impresjonizmu* („Sztuki Piękne" 1926/1927), *Martwota kulturalna a idea kierownicza* („Droga"), *La décoration théatrale en Pologne* („Pologne Litteraire") oraz dwie monografie artystyczne wydane w formie broszur w wydawnictwie Gebethner i Wolff: *Eugeniusz Żak* i *Jan Matejko*. W latach 20. opublikuje jeszcze książkę *Zur Umwertung des Impressionismus*[47].

Zainteresowania Zahorskiej jako wykładowcy WWP skupiają się więc przede wszystkim na historii sztuki i szeroko rozumianej kulturze plastycznej. Takie też zapewne były zamówienia i zapotrzebowania uczelni. Ale oto w roku akademickim 1928/1929 w Collegium Publicum w Warszawie doc. Stefania Zahorska wygłosiła wykład zatytułowany *Przyszłość sztuki filmowej*, a w Collegium Publicum w Łodzi wykład *Film, sztuka nowoczesności*. Kilka lat później, w roku akademickim 1936/1937, Zahorska poprowadzi już regularny, całoroczny wykład i ćwiczenia z estetyki filmu[48]. Była to – jak sądzę – jej własna inicjatywa; WWP pozostawiała wykładowcom wiele swobody. Można więc śmiało powiedzieć, że była Zahorska pierwszą w Polsce osobą, która wprowadziła film jako przedmiot nauczania do programu wyższych

[45] Biblioteka Narodowa, sygn. DŻS XVIIC 1c.

[46] Sprawozdanie z działalności Wolnej Wszechnicy Polskiej. Skład osobowy i spis wykładów na lata akademickie 1923/1924; 1926/1927; 1928/1939, Archiwum Akt Nowych, sygn. 2/2616/0/– /8.

[47] Stefania Zahorska, *Zur Umwertung des Impressionismus*, „Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft" 1929, t. 23.

[48] Składy osobowe wykładowców WWP 1935–1939, Archiwum Akt Nowych, sygn.2/2616/0/– /9.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

studiów humanistycznych. Niestety, zmiana statusu uczelni i przekształcenia organizacyjne sprawiły, że od następnego roku już jako dr Zahorska prowadziła tylko wykłady zlecone z malarstwa włoskiego (1937/1938) i malarstwa barokowego (1938/1939).

Była także wykładowcą (i ta działalność sprawiała jej ogromną przyjemność) w I Miejskiej Szkole Rękodzielniczej (później Zawodowej) Żeńskiej Marii Bratkowskiej przy ul. Kazimierzowskiej w Warszawie. Przygotowywały się tu do zawodu przyszłe modystki, krawcowe, koronczarki, gorseciarki, kwiaciarki..., które Zahorska uczyła, jak patrzeć na dzieło sztuki, jak postrzegać formę, kolor, przestrzeń, funkcjonalność. Zajęcie to było dla niej tak ważne, że pracę w szkolnictwie zawodowym wspomniała nawet na emigracji w zaledwie dwustronicowej biografii:

> Kiedyś w Warszawie, za tamtego życia, robiłam interesujące próby, by nauczyć ludzi patrzenia na obrazy, by przelać w jakiś sposób tajemną – istotnie hermetyczną – wiedzę odcyfrowywania mowy plastycznej, uczulić wzrok na formę i barwę, na rytmy, układy, na całą architekturę obrazu. Trwało to lata i miała z tego powstać książka, a raczej praktyczna metoda wychowawcza. Dziś wydaje się to jak sen. Szczególnie cennym szczegółem jest fakt, że pozwolono mi eksperymentować w szkolnictwie zawodowym, gdzie wychowankami były krawcowe, tkaczki, bieliźniarki, hafciarki itp. Słowem młodzież przygotowująca się do wykonywania rzemiosła, dla której kultura artystyczna była ważną częścią wyszkolenia zawodowego[49].

Czy mówiła także o filmie? Tego zapewne już się nie dowiemy. Mogę sobie natomiast wyobrazić talent dydaktyczny Zahorskiej na podstawie jej tekstów. Jasność jej wywodu, umiejętność dostosowania się do poziomu każdego czytelnika widać na przykładzie tekstów pisanych dla czasopism popularnych. Kiedy ma wytłumaczyć, czym są środki filmowe, pisze wprost: „Film [...] nie polega na tym, by zobrazować jakąś historię, by pokazać różne etapy miłosnych – czy innych dziejów, ale raczej na tym, by pokazać zdarzenia i fakty od takiej strony, od jakiej żadna inna sztuka uczynić tego nie potrafi”[50].

Ta przyjemność wynikająca z uczenia, wykładania, wprowadzania słuchaczy w zawiłości i meandry sztuki pozostaje w wyrazistym powiązaniu z jej działalnością recenzencką, bowiem krytykę filmową traktowała Zahorska jako czynny udział w kształtowaniu i podnoszeniu poziomu kultury. W jednakowym stopniu i na wykładach WWP, zajęciach w Szkole Rzemieślniczej, i jako recenzentka, eseistka, autorka prac popularnonaukowych uświadamiała słuchaczom i czytelnikom, że trzeba uczyć się patrzenia na dzieło filmowe tak, jak uczymy się czytać, by poznać literaturę. Była jedną z pierwszych osób zajmujących się refleksją nad filmem, które przy każdej nadarzającej się

[49] Podaję za: Maja Cybulska, wstęp do: *„Przychodź do mnie”*..., s. 29–30.

[50] St[efania]. Z [ahorska]., *Nad kolebką polskiego filmu*, „Polska Zbrojna” 1928, nr 8, s. 11.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

okazji głosiły potrzebę stworzenia szkoły filmowej dla reżyserów, operatorów, aktorów filmowych; szkoły, która uczyłaby rzemiosła. Za kwestie niezwykle istotne Zahorska uważała także wprowadzenie nauki o filmie do szkół, szerokie wykorzystanie filmu jako pomocy naukowej, założenie filmoteki wraz z fachową biblioteką filmową.

Na łamach „Polski Zbrojnej"

Pozostawmy na razie na boku zamiłowania dydaktyczne Stefanii Zahorskiej, choć warto będzie jeszcze je przywołać. Wróćmy natomiast do jej działalności publicystycznej związanej z filmem w drugiej połowie lat 20. Zahorska publikuje wówczas w „Wiadomościach Literackich", „Drodze", „Kino-Teatrze" i „Wieku XX" (o czym za chwilę). Pisze studia o charakterze teoretycznym, artykuły – jak powiedzielibyśmy dziś – interwencyjne oraz teksty popularne, przeznaczone dla przeciętnego widza kinowego. Za każdym razem potrafi doskonale dostosować język, styl, temat do potencjalnego odbiorcy. Czuje się, że stoi za tym nie tylko talent publicystki, ale i doświadczenie wykładowcy, czułego na odgłosy z głębi sali. Jak wrażliwa bywała zapewne na reakcje swoich słuchaczy, tak doskonale potrafiła utrafić w ton, którego mogła się spodziewać po czytelnikach tak różnych czasopism.

Niezwykle ciekawy ślad jej publikacji w organie, trochę jak na Zahorską zaskakującym, przynosi pewien list napisany przez Józefa Wittlina[51] do Stefanii Zahorskiej 16 czerwca 1951 roku, gdy oboje od lat żyją już na emigracji – ona w Londynie, on w Nowym Jorku[52]. „Łączyły mnie z Panią – pisze Wittlin – serdeczne, koleżeńskie stosunki. Pamięta Pani nasze wspólne redagowanie dodatku filmowego do «Polski Zbr»"?[53] To były lata 1927–1928". Do tej współpracy, w zachowanych do naszych czasów listach, Wittlin powróci jeszcze dwukrotnie; 6 czerwca 1955 roku pisze: „Pamięta Pani naszą współpracę w «Polsce Zbrojnej» i ostatnie nasze spotkanie w kawiarni, zdaje się «Regence» w Paryżu, kiedy to Pani nam poradziła uciekać z Paryża?"[54]. Po raz kolejny powróci do tego tematu w styczniu 1956 roku, namawiając Zahorską na bliżej nieokreśloną współpracę: „Moja spółka z Panią, lat temu prawie trzydzieści, w dziale

[51] Józef Wittlin (1896–1976), poeta, prozaik, tłumacz, publicysta, autor licznych esejów, recenzent teatralny. Od 1952 roku współpracownik Radia Wolna Europa.

[52] Zob. Maja Elżbieta Cybulska, *Wyspa – uwagi o dodatkach do archiwów Stefanii Zahorskiej*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice - Dokumenty", Toruń 2000, z. 3, s. 191–196.

[53] Mowa o dzienniku „Polska Zbrojna", wychodzącym od października 1921 do wybuchu II wojny światowej. Dziennik był półoficjalnym organem Ministerstwa Spraw Wojskowych. W drugiej połowie lat 20. zawierał liczne dodatki m.in. „Tydzień Literacki", „Tydzień Filmowy", „Tydzień Sportowy", „Dodatek dla Pań" i in.

[54] Maja Elżbieta Cybulska, *Wyspa – uwagi o dodatkach*..., s. 193.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

filmowym «Polski Zbrojnej»" ośmiela mnie do tego, o co Panią poproszę, gdy sprawa dojrzeje"[55]. Czyżby chodziło o felietony (filmowe?) np. dla Radia Wolna Europa, z którym Wittlin współpracował?

Wzorem innych czasopism w grudniu 1927 roku piłsudczykowska „Polska Zbrojna" otworzyła na swoich łamach stały dodatek „Tydzień Filmowy «Polski Zbrojnej»". Redagowała go wielka admiratorka Józefa Piłsudskiego Maria Jehanne Wielopolska – autorka nowel, opowiadań, powieści, dramatów, która po przewrocie majowym była jedną z najbardziej aktywnych publicystek popierających Marszałka. Znały się z Zahorską. Łączyła je może nie przyjaźń, ale serdeczne stosunki. Na tych łamach w grudniu 1927 roku Zahorska opublikowała przywoływany już przeze mnie tekst *O przyszłość polskiego filmu*. W tym samym numerze włączyła się w ogólnopolską dyskusję na temat ekranizacji *Ziemi obiecanej*. To tekst niepodpisany, ale bez trudu rozpoznamy styl i sposób myślenia o kinie Zahorskiej, odsłaniający w tym przypadku niewykorzystany potencjał filmowy wprowadzonego właśnie na ekrany obrazu:

> Przykład: pożar fabryki w *Ziemi obiecanej*. Pędzi straż ogniowa na samochodach i koniach. Gonią ludzie, buchają kłęby dymu ze wszystkich kątów ekranu. Walą się mury, Smosarska załamuje ręce. W fortepianie aż pękają struny. Stary ojciec nieomalże dostaje ataku serca. Efekt? Żaden. Zmobilizowano wszystkie środki „przedmiotowe", wszystkie efekty, wynikające z samego tematu, a ani jednego filmowego. Widz pozostaje spokojny i chłodny. Sceny snują się leniwie – są za długie i za szczegółowe. Ludzie się spieszą, ale obrazy następują po sobie z flegmatycznym spokojem. Wyobraźmy sobie następstwo scen sekundowych, migających, urywkowych. Zamiast całego wozu – koło, część koła, kręcące się szprychy. Zamiast pełnych sylwetek ludzi – przebiegające przez ekran zrozpaczone twarze, rozdygotane nogi, skurczone ręce. Tak, jak gdyby w gorączce tego, co się dzieje, nie było wcale czasu na oglądanie całości, na zdanie sobie sprawy z całokształtu, jak gdyby w nawale zdarzeń można było uchwycić tylko ich urywki. Wówczas widz od razu zostaje wciągnięty w wir akcji, brak mu tchu i napięcie sytuacji udziela mu się bezpośrednio. [...] Czy w ogóle wykorzystano „fotogeniczność" fabryk łódzkich? Czy chwycono widza za serce, przesuwając mu przed oczyma obrazy życia fabrycznego?[56].

Na łamach „Polski Zbrojnej" w grudniu 1927 roku ukazał się jeszcze jeden tekst podpisany St. Z., opublikowany w dodatku „Tydzień Filmowy" – *Pod przyłbicą X Muzy. Tajemnica warsztatów filmowych*[57]. To tekst o charakterze popularnym – wymyślony przez Zahorską reportaż z planu wysokobudżetowego filmu. Odsłaniający kulisy produkcji: blichtr, głupotę, ale przede wszystkim kalkulację handlową „fabryki snów". Rzecz ciekawa, ostatnim

[55] List Józefa Wittlina z dnia 26 stycznia 1956 roku. Podaję za: Maja Elżbieta Cybulska, *Potwierdzone istnienie*..., s. 126.

[56] *Jeszcze o „Ziemi obiecanej"*, „Polska Zbrojna" 1927, nr 332, 4 grudnia.

[57] St.Z. [Stefania Zahorska], *Pod przyłbicą X-ej Muzy. Tajemnice warsztatów filmowych*, „Polska Zbrojna" 1927, nr 339, 11 grudnia.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

tekstem „filmowym", który Zahorska opublikuje dwadzieścia sześć lat później na łamach londyńskich „Wiadomości" w roku 1953, będzie omówienie słynnej książki Lillian Ross *Picture*, demaskującej kulisy amerykańskiego przemysłu filmowego.

Przyznam, że nieco zaskakująca jest ta obecność Zahorskiej na łamach „Polski Zbrojnej. Organu poświęconego sprawom obrony państwa" i przeznaczonego głównie dla wojskowych i ich rodzin. Autorka podchodzi jednak ambitnie do tej współpracy. W roku 1928 publikuje tekst zatytułowany *O fakturze w filmie*, którą uważała za ważną kategorię opisującą i interpretującą dzieło filmowe. Pierwsze zdanie tego artykułu brzmi: „Co to jest faktura w filmie?". Kiedy czytam ten dość obszerny tekst, widzę Zahorską jako idealnego, skupionego na potrzebach i możliwościach słuchaczy wykładowcę. Odpowiedź na pytanie „Co to jest faktura w filmie?" czytelna, przejrzysta, świetnie skonstruowana, wypełniona jest konkretami i przykładami. Tekst podpisany jest inicjałami St. Z. W 1928 roku podpisze tak jeszcze kilka innych tekstów.

Nagle Zahorska znika z łamów „Polski Zbrojnej". Na tematy filmowe publikują tam: Stefan Themerson (Them), sama Maria Jehanne Wielopolska, kilku innych publicystów i bliżej niezidentyfikowany autor o inicjałach Ol. Ten ostatni pisze świetne teksty, w stylistyce uderzająco podobne do Zahorskiej, co specjalnie nie dziwi; wielu – zwłaszcza początkujących autorów – pozostawało pod urokiem tego stylu, naśladując go bardziej lub mniej udanie. Kim był ów autor, ukrywający się pod pseudonimem dziennikarskim Ol.? Zdekonspirowała go w emocjach, a może całkiem świadomie, sama M.J. Wielopolska. Admiratorka Marszałka oprócz rubryki filmowej w „Polsce Zbrojnej" prowadziła (od 1929) podobną, zatytułowaną „Film i Kino" w „Głosie Prawdy". Gdy pojawił się pewien konflikt pomiędzy „Głosem Prawdy" a tzw. branżą filmową, Wielopolska przytoczyła jako argument w toczącej się polemice artykuł… Stefanii Zahorskiej. „O walce naszej – anonsuje na łamach „Głosu Prawdy" M.J. Wielopolska – pisze «Polska Zbrojna», co następuje". W tym miejscu pojawia się artykuł zatytułowany *Samoobrona głupoty*, podpisany pełnym imieniem i nazwiskiem – Stefania Zahorska[58]. Otwieram wcześniejszy o tydzień numer „Polski Zbrojnej" i odnajduję ten sam tekst podpisany Ol.[59].

Teksty opublikowane na łamach „Polski Zbrojnej" i podpisane Ol. są bardzo nierówne; obok wnikliwych są i bardzo powierzchowne. Tymi inicjałami podpisane są też zwykłe dziennikarskie „michałki". Czy Zahorska dzieliła z kimś ten pseudonim, tak jak wiele lat później, już na emigracji, pisać będzie z Adamem Pragierem pod wspólnym pseudonimem „Pandora" wnikliwe analizy oraz diagnozy społeczno-polityczne? Prawdopodobnie tak właśnie było. Czy

[58] Stefania Zahorska, *Samoobrona głupoty*, „Głos Prawdy" 1929 nr 13, s. 6.

[59] Ol., *Samoobrona głupoty*, „Polska Zbrojna" (dodatek „Tydzień Filmowy") 1929, nr 7, 7 stycznia, s. 4.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

tym kimś był Józef Wittlin, który po wielu latach, z dalekiego Nowego Jorku trzykrotnie wspominał współpracę na łamach „Polski Zbrojnej"? Jeśli rzeczywiście tak było, to mieli pewnie mnóstwo zabawy, pisząc teksty o kaprysach gwiazd i migawki z wyimaginowanych planów filmowych.

Z pożytkiem dla polskiego kina

Ważniejsze od tropienia tekstów publikowanych w „Polsce Zbrojnej" jest inne przedsięwzięcie, na które zdecydowała się Stefania Zahorska pod koniec lat 20. W 1928 roku rozpoczęła wydawanie własnego pisma pod tytułem „Wiek XX" – tygodnika społecznego, literackiego i artystycznego[60]. Redaktorem naczelnym był Stanisław Baczyński[61]. Na krótko, na samym początku, w stopce redakcyjnej pojawiło się też nazwisko Stanisława Vincenza[62]. Pismo podejmowało problematykę z różnych dziedzin sztuki, sprawy szkolnictwa artystycznego, upowszechniania i podniesienia poziomu kultury. Pisywali tu Tadeusz Peiper, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Władysław Strzemiński, drukowano m.in. Ilję Erynburga i artykuły o życiu artystycznym w ZSRR. Zahorska pisała na tych łamach wiele o plastyce, wystawach, szkolnictwie artystycznym, a także o filmie.

To właśnie na łamach „Wieku XX", w kwietniu 1928 roku, ukazał się jeden z najważniejszych tekstów krytycznych o polskim filmie niemym – *Film w naftalinie*. Zahorska, która *notabene* dokonuje tu bardzo trafnej charakterystyki kinematografii amerykańskiej, niemieckiej, rosyjskiej, porównuje kino polskie z przeciętną twórczością kinematograficzną na świecie. Pisze brutalnie i szczerze:

> [...] w całości nie przekroczyliśmy granicy przeciętnego – kiczu. [...] nie tylko nie wnosimy, jak dotąd, w sztukę filmową żadnego ujęcia własnego, nie tylko nie dotarliśmy do czołowych i twórczych zagadnień tej sztuki, ale z trudem i nie zawsze potrafimy dogonić innych – i to bynajmniej nie największych. U nas po prostu chodzi ciągle jeszcze o to, by „jakoś" zrobić film, by jako tako ten film mógł stać na nogach. A nie ma jeszcze mowy

[60] „Wiek XX" – tygodnik wydawany przez Stefanię Zahorską, pod red. Stanisława Baczyńskiego, od 2 kwietnia 1928 do listopada 1928 roku. Po wydaniu 25 numerów pismo zamknięto z powodu trudności finansowych.

[61] Stanisław Baczyński (1890–1939), pisarz, publicysta, krytyk literacki, historyk literatury, związany z Polska Organizacją Wojskową. Pełnił służbę w Korpusie I Brygady Legionów, później w Oddziale II Sztabu Generalnego WP. Jeden z najbardziej zaufanych oficerów wywiadu. Po upadku „Wieku XX", w latach 1929–1930, wydawał miesięcznik literacki „Europa". Był ojcem poety Krzysztofa Kamila Baczyńskiego.

[62] Stanisław Vincenz (1988–1971), prozaik, eseista, miłośnik i znawca Huculszczyzny, Pokucia i starożytnej Grecji. Był m.in. redaktorem miesięcznika „Droga", w którym także publikowała Zahorska.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

o tym, by zająć jakieś stanowisko wobec zagadnień filmowych, nie mówiąc o tym, że nie ma u nas najmniejszego nawet śladu jakiejś własnej koncepcji w tej dziedzinie[63].

Tekst ukazał się w kwietniu 1928 roku. Odbyły się już uroczyste premiery powszechnie chwalonych filmów: *Mogiła Nieznanego Żołnierza* (1927), *Ziemia obiecana* (1927), *Huragan* (1928). Dość powszechna była opinia, że „możemy się już mierzyć z zagranicą". Tymczasem Zahorska, przywołując przykłady innych kinematografii, widzi owo porównanie znacznie szerzej. Pisze z wyrzutem, że polskie kino dusi się w oparach pseudoromantyzmu, niby-psychologizmu i romantyzmu militarnego. Dominujące w polskim kinie – tematyka miłosna i narodowa uproszczone zostały do granic absurdu. O nowatorstwie w dziedzinie formy czy treści nie może być mowy.

Uproszczenie, schematyzacja [...], najbardziej brukowa, najbardziej trywialna, polegająca po prostu na odrzuceniu wszelkiej głębszej treści, na pozbawieniu postaci wszelkiego godnego uwagi życia wewnętrznego. [...] Są to karykaturalne zlepki odpadków naszej literatury przedostatniej doby, najbardziej trujący przetwór, który można było przedestylować z naszego neoromantyzmu[64].

W filmach, które mogłyby nieść ze sobą pewne przesłanie społeczne (*Bunt krwi i żelaza*, *Ziemia obiecana*), apoteozę pracy twórczej w dziedzinie przemysłu, ideologię pracy pozytywnej „zmarnowano najmniejszy nawet zalążek myśli społecznej. Utopiono wszystko w banalnym sosie miłosnej intrygi"[65].

Znamienny jest również ciąg dalszy krytycznego wywodu. Kierunek myślenia wyznacza tutaj spostrzeżenie, iż obok tematyki romansowo-miłosnej równą popularnością cieszy się w polskim filmie „idea narodowa", która objawia się w nim poprzez romantyzm militarny.

Apoteoza pałasza i ostrogi, ataku i oczywiście... bohaterskiej śmierci. Nie chcę być niesprawiedliwą: przyznaję, że pod tym wojennym rynsztunkiem kryje się jeszcze tendencja głębsza i istotniejsza: przywiązanie do kraju, ofiar dla kraju itd. Ale tkwi w tych filmach jak gdyby ukryte założenie, dobrze nam znane: założenie wyższości rycerskiego rzemiosła, jego największej skuteczności i największego znaczenia, jeśli chodzi o służbę narodową. I tutaj, podobnie jak w poprzednim kręgu zagadnień, wałęsają się najbardziej wyświechtane strzępy najbardziej płytkiego romantyzmu. Takie filmy, pokazane za granicą (nie daj Boże zresztą), przedstawiłyby zdumionym oczom świata Polskę żyjącą ciągle jeszcze w malignie wojny, wojennych zapałów, militarnych idealizmów. Wykazałyby zdumiewający brak otrzeźwienia i przewartościowania, zdumiewającą nieudolność w przenoszeniu romantycznych porywów na teren nowoczesnego życia[66].

---

[63] Stefania Zahorska, *Film w naftalinie*, „Wiek XX" 1928, nr 3, s. 4.
[64] Ibidem.
[65] Ibidem.
[66] Ibidem.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Film polski – pisze dalej Zahorska, najbardziej dociekliwa obserwatorka polskiego życia filmowego – jeśli ma w ogóle posiadać jakąkolwiek wartość społeczną, nie może być wyłącznie przystosowany do gustów i psychiki ulicy „[...] musi stanąć na gruncie nowoczesnego życia, pracy nowoczesnego człowieka – jeśli nie ma zalatywać stęchlizną i stanowić dziwoląg w swym anachronizmie: tworzywo z wieku dwudziestego, a myśl i kierunek sprzed stu lat"[67].

W latach 20. to bez wątpienia najgłębsza i najbardziej dociekliwa z diagnoz słabości polskiego kina, odsłaniająca jednowymiarowość i oderwanie polskiej produkcji filmowej od – fascynującej skądinąd – rzeczywistości. Produkcji, która zamiast autentycznego życia oferowała widzom zestaw rodzimych stereotypów, kompleksów, uprzedzeń i obsesji.

Wobec tego tekstu, a także wobec kilku kolejnych krytycznych recenzji Zahorskiej, nie mogła pozostać obojętna, dotknięta do żywego „branża filmowa". Na łamach „Kina dla Wszystkich. Dwutygodnika poświęconego obronie interesów kinematografii polskiej" ukazał się tekst *O krytyce filmowej*, którego autor w bardzo pokrętny sposób zaatakował recenzentów – najogólniej rzecz ujmując – mało entuzjastycznie nastawionych do polskiego kina. Z jednej strony zaprezentował się jako zwolennik wolności prasy i wolnej krytyki. Z drugiej – surowo zganił oszczerstwa, „złośliwe wymyślanie pod pozorem krytyki" i wykazywanie błędów z pominięciem zalet polskiego kina. Ostatnie akapity nie pozostawiają jednak wątpliwości co do intencji „obrońcy polskiego kina":

> Złośliwemu recenzentowi, rujnującemu ludzi materialnie (nie mówiąc już o krzywdach moralnych), posiadającemu zawsze pewną kulturę umysłową i stąd działającemu z pełną świadomością zła wyrządzonego, nic się przeważnie nie dzieje – żadna kara go nie spotyka. Tak być nie powinno, przede wszystkim ze względu na dobro społeczne. Nasza ustawa o prawie autorskim przewiduje karę za złośliwą krytykę (art. 58), ale kara ta jest niewielką, a winna być chyba o wiele ostrzejszą [...]. Sądzę więc, że byłoby wskazaniem ustanowienie jakiegoś sądu obywatelsko-fachowego, który by choć moralnie piętnował piratów dziennikarskich, usiłujących zniszczyć przez prostą złośliwość lub dla wykazania swego rzekomego znawstwa, albo zgoła z innych o wiele gorszych pobudek – tak cenną i z takim trudem rozwijającą się naszą produkcję filmową[68].

U schyłku lat 20. Zahorska nie ograniczała się do publikacji i pracy redakcyjnej, ale starała się brać aktywny udział w organizacji życia filmowego. Dzisiaj powiedzielibyśmy, że zajmowała się edukacją i animacją kultury filmowej. Przykładem tego typu działań może być m.in. jej udział w wieczorze dyskusyj-

[67] Ibidem.

[68] W.S. [Władysław Sikorski?], *O krytyce filmowej*, „Kino dla Wszystkich. Dwutygodnik poświęcony obronie interesów kinematografii polskiej". Organ Związku Polskich Zrzeszeń Teatrów Świetlnych i Polskiego Związku Przemysłowców Filmowych. 1929, nr 87, 15 kwietnia, s. 9-10. Nie był to jedyny atak „branży" na krytykę na łamach tego pisma, zob. m.in. Leon Brun, *Kino a prasa*, „Kino dla Wszystkich" 1929, nr 96, 1 września, s. 1-2.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

nym *Film a państwo* w Polskim Klubie Artystycznym w hotelu „Polonia". Dwa podstawowe wystąpienia wygłosili wówczas prof. Tadeusz Pruszkowski i red. Adam Augustynowicz. W dyskusji wzięło udział kilkanaście osób, ale prasa na pierwszym miejscu wymieniła dr Stefanię Zahorską. „Wysunięto szereg postulatów do rządu, nadzwyczaj aktualnych i ważnych". Odnotowano także, że „nadzwyczaj żywa i znamienna dyskusja przeciągnęła się prawie do północy, przeto podamy z niej sprawozdanie w następnym numerze[69]. Tak się jednak nie stało.

Pod koniec lat 20. lub też w roku 1930 Zahorska zdecydowała się na jeszcze jedną inicjatywę, o której wiemy jednak niewiele. W liście wysłanym z Budapesztu 29 września 1931 roku do Leonii Jabłonkówny pisze: „Jaki jest «'mój' film»? Ponoć już idzie. Jeśli nie jest skandaliczny artys[tycznie] i polit[ycznie], to nie ukrywaj mojego autorstwa, żeby owe filmowe durnie wiedziały, że istnieje zarejestrowana firma od robienia scenariuszy, może się kto kiedyś zechce zgłosić"[70]. Prawdopodobnie Stefania Zahorska planowała (i zarejestrowała) założenie własnej agencji scenariuszowej i jakiś film (krótkometrażowy (?), fabularny (?)) wyszedł spod jej ręki jako agentki scenariuszowej. A może, jak dowodzi tego korespondencja w latach wojny z Ryszardem Ordyńskim, sama była autorką scenariusza? Gdyby tak jednak było, nie opatrywałaby słowa „mój" cudzysłowem.

Jest też rzeczą ciekawą, a może i sugerującą pewne ambicje i zamierzenia, że Zahorska – wyjaśniając czytelnikom pojęcia faktury, montażu, światłocienia – często nie odwoływała się do konkretnych filmów, ale wymyślała własne ujęcia, sceny i sekwencje filmowe, jak gdyby pisząc fragmenty własnych scenariuszy.

W stronę filozofii i estetyki

W tym najwcześniejszym okresie, poprzedzającym „epokę «Wiadomości Literackich»", uwagę zwraca przede wszystkim studium zatytułowane *Zagadnienia formalne filmu*[71]. Druk poprzedziło wystąpienie Zahorskiej na II Polskim Kongresie Filozoficznym, który odbywał się w dniach 23–28 września w Warszawie w 1927 roku. Zahorska wygłosiła swój referat w sekcji estetyki

[69] *Przegląd Filmowy*. „Tygodnik Handlowy" 1928 nr 21 (18 maja), s. 15. Niestety, sprawozdania z dyskusji nie przedstawiono, 6 lipca opublikowano jedynie wystąpienie red. Adama Augustynowicza („Tygodnik Handlowy" 1928, nr 28 (6 lipca)).

[70] Stefania Zahorska, *„Przychodź do mnie"*..., s. 80.

[71] Stefania Zahorska, *Zagadnienia formalne filmu*, „Przegląd Filozoficzny" 1928, t. 31: Księga Pamiątkowa Drugiego Polskiego Zjazdu Filozoficznego (Warszawa 1927), s. 192–199. Odnotujmy także, że Stefania Zahorska wzięła udział w interesującej dyskusji nad referatem Stanisława Ossowskiego *O przeciwstawieniu przyrody i sztuki w estetyce*. Zahorska zakwestionowała ważność pojęcia piękna dla zjawisk sztuki. Stwierdziła, że w referacie niedostatecznie została rozwinięta i rozwiązana kwestia intencji, czyli założeń twórcy, a sam podział na „piękno przyrody" i „piękno sztuki" nie ma istotnego znaczenia.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

obok wystąpień Władysława Tatarkiewicza, Stanisława Ossowskiego, Edwarda Stamma, Jana N. Szumana.

To ważne studium. Jadwiga Bocheńska[72], zajmująca się dziejami przedwojennej polskiej refleksji teoretycznej nad filmem, zalicza je do rzędu najważniejszych rozpraw filmoznawczych, opublikowanych w Polsce w okresie przedwojennym i umieszcza ten pod wieloma względami prekursorski artykuł *in extenso* w swej antologii polskiej myśli filmowej do roku 1939[73]. Alicja Helman uważa, że „główne idee nurtujące światową myśl filmową pojawiły się bądź równolegle, bądź niejednokrotnie wcześniej. I tak na przykład sformułowanie «film czwartego wymiaru» (z jego teoretycznymi konsekwencjami) pojawia się u Stefanii Zahorskiej rok wcześniej niż u Siergieja Eisensteina"[74]. Pewne sformułowania Zahorskiej, a także przytoczona poniżej syntetycznie ujęta definicja filmu, zdaniem Alicji Helman, należały nie tylko wtedy, ale i obecnie do najbardziej precyzyjnych.

> Film – pisze Zahorska – byłby więc konglomeratem czynników plastyczno-malarskich i rytmiczno-ruchowych, przy czym ową plastyczność należy rozumieć jako przetransponowaną na płaszczyznę, a zatem iluzoryczną; byłby sztuką zarówno przestrzenną, jak czasową, zarówno jednoczesną, jak następczą. Rytm trójwymiarowy [...] uważać można za zasadę wszelkich układów przestrzennych; w filmie dołącza się do tego jeszcze rozwój rytmu w czasie, stanowiący, jak gdyby czwarty wymiar. Można by zatem powiedzieć, nie siląc się zresztą na ścisłą definicję, że film jest sztuką czterech wymiarów[75].

Bardzo szczegółowo i wnikliwie omówiła *Zagadnienia formalne filmu* przed laty Anna Pilch[76]. Mimo to myślę, że warto przyjrzeć się raz jeszcze temu ambitnemu studium z dzisiejszej perspektywy, zachowując jednak w pamięci kontekst okoliczności i czasów, w jakich powstało.

Wszystko wskazuje na to, że zawarte w nim rozważania teoretyczne – od początku do końca utrzymane konsekwentnie na wysokim poziomie ogólności, celowo pozbawionej jakiejkolwiek egzemplifikacji w postaci przykładów konkretnych dzieł – w generalnym zamyśle miały awansować film do rangi pełnoprawnego przedmiotu badań naukowych. Co w tamtym czasie i jeszcze długo potem nie było wcale rzeczą oczywistą w na ogół dość zachowawczo usposobionych kręgach akademickich.

---

[72] Jadwiga Bocheńska, *Polska myśl filmowa do roku 1939*, Ossolineum, Wrocław 1974, tu zwłaszcza strony 208–211.

[73] Jadwiga Bocheńska, *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898-1939*, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 148–155.

[74] Alicja Helman, *Co to jest kino?*, Uniwersytet Jagielloński. Instytut Filologii Polskiej. Zakład Filmu i Telewizji. Skrypty uczelniane nr 670, Kraków 1992, s. 10–11.

[75] Stefania Zahorska, *Zagadnienia formalne...*, s. 197.

[76] Anna Pilch, op. cit., s. 128–136.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Całość omawianego studium opiera się na kilku komplementarnych względem siebie założeniach koncepcyjnych. Pierwszym z nich jest przypisanie poruszanej problematyki estetyce jako dziedzinie badawczej z naukowego punktu widzenia „odpowiedniej" i „właściwej", to znaczy najbardziej predestynowanej do zajmowania się kwestiami swoistości sztuki filmowej i jej odmienności względem innych sztuk pięknych, takich zwłaszcza, jak: malarstwo i sztuki plastyczne, teatr, literatura i muzyka.

Założenie drugie wydaje się na pozór przeczyć pierwszemu, podczas gdy w istocie okazuje się jego niezmiernie cennym poszerzeniem i otwarciem. Chodzi o pewną wizję uprawiania estetyki kina, przede wszystkim zaś o – wyraźnie zaakcentowaną, tworzącą rodzaj dominanty myślowej – relację wiążącą treść filmu z estetycznymi właściwościami jej zobrazowania. Właściwości te składają się w zaprezentowanym ujęciu na formę filmową, rozumianą jako sposób ukazania przeróżnych aspektów rzeczywistości. Unikając pułapki podejścia „formalistycznego", właśnie tworzywo i formę przekazu czyni autorka kluczem do specyfiki poczynań i poszukiwań nowej muzy.

Założenie trzecie dotyczy statusu filmu jako nowego rodzaju dziedziny ekspresji estetyczno-artystycznej, funkcjonującej w opozycji do sztuk tradycyjnych. W odróżnieniu od szeregu innych ówczesnych teoretyków, Zahorska nie szermuje hasłem całkowitej odrębności estetyki kina. Zajmuje natomiast stanowisko pośrednie, oparte na wieloaspektowej mediacji w sposobie ujmowania kwestii związków łączących film z teatrem, malarstwem, muzyką czy literaturą. Film w jej ujęciu jako dynamicznie rozwijająca się dziedzina twórczości nie jest ani zależny od którejkolwiek z innych sztuk, ani też w pełni autonomiczny względem nich.

Czwarte z podstawowych założeń artykułu wydobywa na pierwszy plan nieodzowność uwzględniania w procesie badawczym k o m u n i k a c y j n y c h aspektów przekazu w utworze kinematograficznym. Chodzi – jak pisze Zahorska – o „rodzaj dostarczanych przez niego wrażeń". Rzecz znamienna: autorka upatruje istot**ę** tego związku nie w statycznie pojmowanych immanentnych właściwościach pojętej abstrakcyjnie formy samego przedstawienia, lecz w procesie jego oddziaływania. W świetle jej koncepcji film jako dzieło sztuki nie tyle więc jest (jako potraktowany statycznie obiekt badań), co staje się na naszych oczach (podejście dynamiczne i procesualne). Owo, zaakcentowane przez autorkę, stawanie się wydobywa apercepcyjny udział widza. Zahorska podkreśla czynny aspekt „dziania się" filmu w trakcie projekcji, nazywany przez nią „zobiektywizowanymi wrażeniami" i „treścią uczuciową".

Wreszcie, *last but not least*, ostatnie z pięciu założeń wyznacza – skądinąd doskonale świadcząca o kompetencjach estetyczno-filozoficznych Zahorskiej – intuicja badawcza dotycząca dystynkcji pojęciowej pomiędzy elementem znaczącym a elementem znaczonym w filmie. Za naczelną zasadę relacyjnej budowy komunikatu kinematograficznego uznaje ona „zasadę zmienności",

Adam Mickiewicz University Press © 2021

wyznaczającą sposób istnienia oraz znakowego (*resp*. symbolicznego) funkcjonowania każdego bez wyjątku przekazu kinematograficznego. Co więcej, wydobywa także istnienie różnicy między tak, a nie inaczej użytym i uformowanym tworzywem jako nośnikiem znaczeń, z jednej strony, a sferą pojęciową znaczenia, z drugiej. Pisze więc na przykład o „linii faktycznej" (dostępnej zmysłowo, zapisanej w tworzywie) i „linii idealnej", która nie istnieje faktycznie, oraz o „iluzorycznych bryłach, którymi operuje film".

Z pewną dozą ostrożności można zatem stwierdzić, iż podobnie jak Karol Irzykowski, Stefania Zahorska może zostać uznana za prekursorkę refleksji nad filmem rozpatrywanym w kategoriach semiotycznych. Sposób, w jaki dokonuje aplikacji zestawu pojęć czerpanych od klasyków teorii sztuki (Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer i in.), imponuje finezją skrótowo prezentowanych pomysłów i wynalazczością możliwych zastosowań.

Tyle założenia wstępne, przybierające w tych rozważaniach postać kolejno wysuwanych przez autorkę hipotez badawczych.

Omówienie generalnej wartości koncepcji estetyki filmu zaprezentowanej w studium Stefanii Zahorskiej warto zacząć od krytyki niezbyt fortunnego wstępnego stwierdzenia na temat „braku poważniejszych rozważań naukowych z dziedziny filmu" oraz tezy, iż „nie zostało, jak dotąd, przeprowadzone nawet ścisłe odgraniczenie sztuki filmowej od innych sztuk mniej lub więcej pokrewnych".

Wartością samą w sobie wydaje się natomiast wyrażone *expressis verbis* przekonanie, że film jest nową pełnoprawną dziedziną sztuki i że w ogóle istnieje coś takiego – dla wielu tradycjonalnie usposobionych do kina oponentów wysoce wątpliwego i nieoczywistego – jak „sztuka filmowa".

Dostrzegalna natychmiast dla historyka polskiej myśli filmowej niefortunność przytoczonej przed chwilą wyjściowej konstatacji autorki na temat braku naukowych opracowań na temat kina i sztuki filmowej polega na przemilczeniu, było nie było, fundamentalnej dla poruszanej przez nią problematyki, znakomitej książki Karola Irzykowskiego zatytułowanej *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*[77]. Ten prekursorski traktat został opublikowany w Krakowie trzy lata wcześniej i w tamtym momencie stanowił *opus magnum* polskiej refleksji nad filmem.

Nasuwa się pytanie, jak mogło dojść do tego, że doskonale zorientowana w polskim życiu filmowym i jego okolicach Zahorska całkowicie pominęła tę monografię milczeniem. I dlaczego tak się stało? Nie mogła przecież o niej nie wiedzieć. Znała zresztą jej autora choćby z łamów „Wiadomości Literackich", gdzie przez lata prowadził cotygodniową rubrykę krytyczną „Kurier kinowy" poświęconą filmowi.

---

[77] Karol Irzykowski, *Dziesiąta Muza, zagadnienia estetyczne kina*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Pominięcie owo wydaje się dość dziwne i zastanawiające tym bardziej, iż na samym wstępie swego artykułu Zahorska przywołuje książkę Konrada Langego *Das Kino*[78], której negatywistyczne stwierdzenia na temat statusu filmu jako nowej dziedziny sztuki kwestionował również za pomocą eksponowanej przez siebie szerokiej gamy kontrargumentów Irzykowski. Warto po latach spytać o motyw, jakim kierowała się autorka.

Przypuśćmy, że chciała uniknąć polemiki z Irzykowskim, mając diametralnie odmienny pogląd na kino i specyfikę sztuki filmowej. Lektura jej tekstu przekonuje jednak, że tak nie jest. Oboje autorzy zgodnie upatrują przecież kwintesencji nowej dziedziny ekspresji, jaką jest film, w relacji między obrazem ekranowym a symbolicznie pojętą materią ukazywanej w nim realności. Dzięki temu spojrzenie Irzykowskiego i spojrzenie Zahorskiej okazują się w wielu miejscach zbieżne, a niekiedy wręcz nachodzą na siebie. Brak jakiegokolwiek śladu odwołania do *Dziesiątej Muzy* należy jednak odczytywać w kontekście kilku innych pominięć autorki dotyczących zwłaszcza rozpraw Jeana Epsteina i Béli Balázsa. Tłumaczy to w pewnym stopniu i w jakimś sensie przemilczenie prekursorskiej na polskim gruncie pracy Irzykowskiego.

Inny niedosyt, jaki towarzyszy lekturze *Zagadnień formalnych filmu*, stanowi rezultat momentu historycznego, w którym studium to powstało. Mowa ponownie o roku 1927. Nie chodzi tu o przełom dźwiękowy, który właśnie wtedy dokonuje się za Oceanem, lecz o dźwięk funkcjonujący na żywo. Dla Zahorskiej kino jest tylko wizualne, całkowicie nieme (tzn. bezdźwiękowe, w ogóle pobawione aspektu audialnego), a film współtworzą wyłącznie optyczne jakości estetyczne, bez udziału dźwięku, który w postaci doraźnego akompaniamentu, ale także muzyki specjalnie komponowanej, był przecież wtedy na całym świecie od dawna obecny w trakcie seansu.

To właśnie owe wizualne jakości (obraz ruchomy, układ jego elementów, faktura, tempo, rytm, montaż na różnych poziomach konstrukcji utworu, światłocień, kontrast, chromatyzm, przestrzeń, czas, kompozycja całości), rozpatrywane w ich wzajemnych związkach, składają się na twierdzenie, iż w przypadku sztuki filmowej w grę wchodzi „konglomerat czynników plastyczno-malarskich i rytmiczno-ruchowych", a także na kluczową w tej koncepcji tezę, w myśl której „film jest sztuką czterech wymiarów".

Przy wszystkich, postrzeganych z perspektywy czasu, pytaniach, wątpliwościach, niemożliwej już do zrealizowania chęci polemiki, nie ulega dziś dla nas wątpliwości, że Stefania Zahorska jako pierwsza w Polsce wprowadziła tematykę filmową do środowiska naukowego. Nasuwa się pytanie, czy 38-letnia Zahorska, wykładowca Wolnej Wszechnicy Polskiej z kilkuletnim doświad-

[78] Konrad Lange, *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart 1920.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

czeniem, miała w tym momencie ambicje naukowe? Myślę, że tak. Jest natomiast rzeczą bardzo ciekawą, że będąc świetnie wykształconym historykiem sztuki, problematykę filmową chciała wprowadzić 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. Tymczasem, w jej przekonaniu, w grę wchodziło zjawisko godne dużo głębszej uwagi. O jej zainteresowaniach naukowych, filmoznawczych świadczą także wnikliwe omówienia i recenzje przeczytanych książek (które zamieszczała aż do końca lat 30.), takich jak m.in. Rudolfa Harmsa *Philosophie des Films*[79] (przy tej okazji dała świadectwo doskonałej znajomości niemieckojęzycznej literatury filmowej), pracy Zofii Lissy *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii estetyki i psychologii muzyki filmowej* [80] czy też relacje z odczytów naukowych powiązanych z filmem.

Film traktowała Zahorska jako istotny składnik współczesnej kultury, jako ten jej element, który poprzez swoją powszechność i popularność dociera wszędzie i do każdego. Jest więc elementem łączącym społeczeństwo, działającym na masową wyobraźnię, kształtującym gusty, typy zachowań, poglądy, stosunek do tradycji, nowoczesności, do odmiennych kultur i ludzi. „Od czasu wielkiej religijnej sztuki średniowiecza – pisała – nie było jeszcze zjawiska artystycznego, opartego o tak szeroką podstawę społeczną i kryjącego w sobie takie możliwości działania na wewnętrzne życie mas". Stąd w swoich publikacjach filmowych tak często powracała do powinności państwa wobec kultury, do edukacji, nauczania podstaw kultury filmowej na każdym poziomie i we wszelkich okazjonalnych okolicznościach – na wystawie kinematograficznej, wykładzie otwartym, w formie recenzji prasowej. Przy każdej okazji podkreślała też konieczność solidnego wykształcenia przyszłych twórców filmowych[81]. Bezlitośnie tropiła to, co nazywała „zbutwiałą szlachetczyzną", nieprawdziwą, laurkową i szablonową wizją przeszłości, zwłaszcza w swej patriotycznej odmianie. Doskonałym tego przykładem jest cytowany już *Film w naftalinie* z 1928 roku, a jej określenie, z innego artykułu, o „czapce ułańskiej, która przysłania czoło i mózg" weszło niemal na stałe do zasobów frazeologicznych polskiej krytyki, nie tylko filmowej.

W pisarstwie krytycznofilmowym Zahorskiej z lat 20. zwraca uwagę tekst opublikowany na łamach „Kino Teatru" zatytułowany *Film eksperymentalny*. Zawartym w nim tezom autorka pozostanie wierna przez następną dekadę. W tym momencie film eksperymentalny to dla niej sprzeciw przeciwko „utar-

[79] Rudolf Harms, *Philosophie des Films. Ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*, Leipzig 1926.

[80] Zofia Lissa, *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej*, Lwów 1937.

[81] Zob. m.in. Stefania Zahorska, *Sztuka a państwo*, „Wiek XX" 1928, nr 7.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

tym, tuzinkowym schematom", to film, który oznacza szukanie i świadomą rezygnację ze zrobienia „kasy". Film – pisze Zahorska – nie stworzył jak dotąd własnych swoistych środków ekspresji.

> Nie znalazł własnego sposobu wypowiadania treści jakichkolwiek, zapożycza się na prawo i lewo, żeruje na innych sztukach. Żeruje przede wszystkim na literaturze, od której bierze fabułę, układ akcji, sposób jej dramatycznego psychologizowania itd. Powstają sztuki filmowe, które nie są niczym więcej, jak filmowaną – często nawet tylko fotografowaną – literaturą[82].

Podobne w skutkach jest żerowanie filmu na teatrze i malarstwie. Stąd między innymi jej krytyczny stosunek do ekspresjonizmu filmowego, który przejął większość cech od sztuk plastycznych i teatru. Deformacja jest ciekawa i słuszna, ale – pisze Zahorska – dokonano jej nie poprzez aparat, a dekoracje, malarstwo, charakteryzację. Aparat pozostał bierny, zaś jego zdolności deformacji tkwiące w aparacie – pominięte. A zatem konieczne jest stworzenie, na bazie eksperymentu, swoistych, filmowych środków ekspresji, wyjątkowego i niepowtarzalnego „słowa filmowego". Zahorska znała już wtedy awangardowe poszukiwania Francisa Picabii, Man Raya, słynny *Antrakt* w reżyserii René Claira i ze scenariuszem Picabii i Claira, ale czy znała np. filmy lub teorię Dzigi Wiertowa? Chyba nie. Postulując jednak poszukiwanie nowych możliwości ekspresyjnych filmu poprzez zetknięcie się aparatu z rzeczywistością, skłaniała się w stronę koncepcji teoretycznych i praktyki Wiertowa i jego doskonałości oka kamery. Połączyć realizm z interpretacją, wierność oddania rzeczywistości z autonomiczną i filmową koncepcją artystyczną.

Zahorską szczególnie fascynuje w filmie montaż. Właśnie montaż kojarzy ona ze specyfiką kina i sztuki filmowej. Pisze:

> Na gruncie zetknięcia się aparatu z rzeczywistym przedmiotem powstał najcudowniejszy pomysł filmowy – montaż. To, o czym marzyli futuryści i czego nigdy nie mogli dokonać środkami malarskimi, to, z czym na próżno zmaga się teatr nowoczesny, czego dać nie może żadna sztuka – wielowymiarowość przeżyć, równoczesność przebiegów, bezpośrednie kojarzenie najbardziej odległych i różnorodnych zjawisk – w montażu filmowym dokonuje się to wszystko drogą najnaturalniejszą, najprostszą[83].

Film zatem powinien kierować się w stronę udoskonalania metod i sposobu montażu, który jest w stanie dać równoczesne przekroje przez wielość rzeczywistości, oddać rozpiętość zjawiska, napiąć dramatyczność momentu do niespotykanej siły i który uważa w filmie za „rzecz najcudowniejszą. Film – konkluduje Zahorska – musi stworzyć swą własną mowę, swój własny alfa-

[82] Stefania Zahorska, *Film eksperymentalny*, „Kino Teatr" 1929, nr 10.
[83] Ibidem.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

bet, ale do tego potrzebne jest śmiałe i… uczciwe podejście do zagadnienia, wykształcenie, a nie wyłącznie handel sztuką[84].

W tym tekście, opublikowanym w newralgicznym dla dalszej ewolucji kinematografii roku 1929, Zahorska zawarła (wyrażane także wcześniej) wszystkie swoje oczekiwania wobec kina jako samoistnej dziedziny sztuki: stworzenia (przy pomocy kamery, światła, montażu) języka filmu – niezależnego od innych dyscyplin artystycznych. Więcej, uniezależnienia, wyzwolenia nowej sztuki od merkantylizacji, od „nacisków intratnych kasowych interesów". Tym poglądom jako krytyk filmowy pozostanie wierna do końca.

W 1931 roku – pisze Małgorzata Szpakowska – autorka monografii „Wiadomości Literackich" – zaczęła się na tych łamach „epoka Stefanii Zahorskiej", która do wybuchu wojny pozostała ich główną recenzentką filmową[85]. Jej recenzje miały charakter krótkiej formy, zebranej w rubrykach „Kronika Filmowa", a następnie „Nowe filmy". Na łamach „Wiadomości" opublikowała ponad 500 recenzji filmowych. Jako krytyk filmowy była bezlitosna, a niekiedy wręcz okrutna wobec nieudolności, „geszefciarstwa", patriotycznego kiczu, co pamiętano jej jeszcze wiele lat później na emigracji. Na podstawie recenzji z powodzeniem można zrekonstruować poglądy, gusty i upodobania filmowe Zahorskiej, a jej zasługi na polu szeroko rozumianej edukacji filmowej są nie do przecenienia.

Lewa strona drogi

Stefania Zahorska miała poglądy lewicowe. Była typową przedstawicielką polskiej liberalnej inteligencji, którą charakteryzowała – jak powierzchownie by to nie zabrzmiało – wrażliwość społeczna, a także przekonanie o potrzebie czynnego udziału państwa w sferze kultury artystycznej. Przyjaźniła się m.in. z Aleksandrem Watem, pisarzem jednoznacznie deklarującym komunizm; od lat trzydziestych do końca życia związana była z działaczem PPS-owskim Adamem Pragierem, posłem na sejm II Rzeczpospolitej w latach 1922–1930. Stąd nie powinny dziwić jej artykuły o kinie radzieckim, drukowane na łamach „Miesięcznika Literackiego", pisma uważanego za organ sympatyków komunizmu, którego numery co jakiś czas były konfiskowane, a artykuły dokładnie oglądane przez lupę cenzora. W 1936 roku sympatie lewicowe zaprowadziły ją na łamy bardziej jeszcze radykalne. W „Obliczu Dnia" (tytuł nawiązywał do powieści Wandy Wasilewskiej), dwutygodniku wychodzącym w Warszawie od lutego do lipca 1936 (ukazało się zaledwie

[84] Ibidem.

[85] Małgorzata Szpakowska, *„Wiadomości Literackie" prawie dla wszystkich*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012, s. 345.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Stefania Zahorska (1934)

11 numerów, z których prawie połowę skonfiskowano) opublikowała tekst *Wojna wojnie*[86], dotyczący walki z faszyzmem, „który jest podłożem każdego wojennego szaleństwa". Czy w pięciu numerach skonfiskowanych przez cenzurę opublikowała jakiś tekst filmowy? Tego już się nie dowiemy. W zachowanych numerach o filmie pisały Leonia Jabłonkówna, Wanda Kragen, Mieczysław

[86] Stefania Zahorska, *Wojna wojnie*, „Oblicze Dnia" 1936, nr 4, s. 2. Tytuł artykułu Zahorskiej nawiązywał zapewne do albumu niemieckiego pacyfisty Ernsta Friedricha zatytułowanego *Krieg dem Kriege* (wyd. 1 1924), który zawierał blisko 180 fotografii demaskujących okrucieństwo wojny. Tylko w Niemczech album doczekał się 10 wydań.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Bibrowski. Co ciekawe, już w pierwszym numerze tego radykalnie lewicowego pisma Zahorska deklarowała swoją współpracę. Niewykluczone, że tekst przeciw faszyzmowi był jedynym, który opublikowała na tych łamach. Może „zaniepokoiły" ją źródła finansowania „Oblicza Dnia", którego nakład dochodził niekiedy do 25 000 egzemplarzy? A może po prostu uznała, że każde łamy są dobre do opublikowania ostrzeżenia przed faszyzmem.

Nie ulega wątpliwości, że była zafascynowana kinem radzieckim, które uosabiało dla niej to, co najbardziej ceniła w sztuce filmowej: nierozerwalnie ze sobą związane nowatorstwo formalne i treściowe, umiejętność budowania za pomocą środków filmowych metafor i symboli, zdolność do tworzenia syntezy, które łącznie otwierają przed widzem szerokie pole twórczej interpretacji. Między innymi dlatego też tak bardzo krytycznie odnosiła się do większości dosłownych, programowo optymistycznych i do bólu schematycznych produkcji amerykańskich, o czym też za chwilę. To właśnie na łamach „Miesięcznika Literackiego" w 1930 roku Zahorska opublikowała obszerny tekst *Drogi rozwojowe filmu*, w dużej części poświęcony filmowi abstrakcyjnemu, poszukującemu środków filmowej ekspresji, który został całkowicie zepchnięty na margines po pojawieniu się w Europie *Pancernika Potiomkina*[87]. Dalsza część tego obszernego studium poświęcona jest przełomowej dla ewolucji sztuki filmowej roli Siergieja Eisensteina, wyrażającej się m.in. obraniem za temat dramatu zbiorowości walczącej i „samorzutnie kierowniczej". Autorka z właściwą sobie wnikliwością dostrzega u Eisensteina zamianę prawidłowości psychologicznej na prawidłowość historyczną, interpretację polegającą na zestawianiu faktów i ich kontrastowaniu, całość opartą na oryginalnym „obiektywnym" – jak pisze – stylu montażu.

Także czytelników „Wiadomości Literackich" konsekwentnie wprowadzała w meandry kina radzieckiego, które w Polsce w dwudziestoleciu międzywojennym było trudno dostępne[88]. W latach 1926–1936, kiedy sprowadzano filmy radzieckie, wyświetlono niewiele ponad 80 tytułów fabularnych, dokumentalnych, animowanych, podczas gdy innych filmów zagranicznych kupowano około 1000 rocznie. Niektóre z filmów, jak np. *Pancernika Potiomkina* Eisensteina, *Matkę* Wsiewołoda Pudowkina, *Aelitę* Jakowa Protazanowa zakupiono, anonsowano w prasie, zapowiadano w programach kin, ale ostatecznie nie zezwoliła

[87] Stefania Zahorska, *Drogi rozwojowe filmu*, „Miesięcznik Literacki" 1930, nr 5.

[88] Specjalne pokazy dla literatów, artystów, dziennikarzy organizował konsulat radziecki. Tam właśnie Zahorska zobaczyła film *Turksib*, podobnie jak Karol Irzykowski, który nazwał go „arcyfilmem", a Turina „mistrzem ekranu sowieckiego" (Karol Irzykowski, „*Turk-sib*", „Nasz Przegląd" 1930, nr 96, s. 13), Podaję za: Anna Pilch, op. cit., s. 182. Z kolei Zahorska film *Turksib* o budowie linii kolejowej Turkiestan-Syberia nazwała porywającym, gorąco optując za sprowadzeniem go do Polski. Gwoli prawdy dodajmy jednak, że od czasu do czasu pojawiały się artykuły doceniające osiągnięcia sztuki sowieckiej. Zob. m.in. Zygmunt Tonecki, *Film sowiecki*, „Wiadomości Literackie" 1930, nr 36, s. 3 (artykuł zawiera liczne ilustracje dotyczące filmów i życia filmowego w Rosji); Jerzy Jodłowski, *Sprawa filmu sowieckiego*, „Kino" 1930, nr 39, s. 10.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

na ich wyświetlanie cenzura[89]. Wiele z tych filmów, o których pisała Zahorska, można było zobaczyć jedynie w poselstwie sowieckim. Według relacji Jerzego Toeplitza na ekranach polskich kin była obecna *Burza nad Azją*, ale nie było: *Pancernika Potiomkina*, *Ziemi*, *Końca Sankt Petersburga*, *Entuzjazmu* Dzigi Wiertowa ani *Czapajewa*. W 1933 roku do Polski sprowadzono *Bezdomnych* Mikołaja Ekka oraz *Turbinę 50 000* Fridricha Ermlera i Siergieja Jutkiewicza i były to, nie licząc *Wioski na Ałtaju*, pierwsze radzieckie filmy dźwiękowe, które wyświetlono na polskich ekranach[90]. Osobna sprawa to ekranowy kształt tych filmów, które pojawiały się tylko w dużych miastach – Warszawie, Poznaniu czy Krakowie. Na temat *Burzy nad Azją* Janusz Grot pisał:

> Film jest podobno niesłychanie obcięty. Kapłani naszej cenzury nie zasypiają, widać, gruszek w popiele. Rozmawiałem z osobą, która ten film widziała w Wiedniu i w Polsce, i okazuje się, że wersja polska z ledwością przypomina oryginał, względnie edycję austriacką. Ogólnie mówi się, że zarzuty co do skrótów należy kierować nie tylko pod adresem cenzury, ale również do właścicieli tego filmu, którzy powycinali według swego widzimisię rozmaite mniej ważne sceny, aby nie przekroczyć metrażu[91].

Jak pisze Wojciech Świdziński: „Z pewnością ograniczeniom poddano środkową część obrazu przedstawiającą działalność partyzantki bolszewickiej w Mongolii[92]". Formą cenzury było także fałszowanie tłumaczonych tytułów i napisów. Takim zabiegom poddano m.in. *Bezdomnych* i *Młodość Maksyma,* którą wyświetlano jako *W walce z caratem*. Działalności cenzury, nie tylko tej związanej z filmem radzieckim, Zahorska poświęciła w swoich tekstach wiele uwagi i do tego wątku warto będzie jeszcze powrócić.

Stefania Zahorska z właściwą sobie konsekwencją pozostawała osobą otwartą na wszelkie nowości. Gdy pod koniec lat 20. wielu jej kolegów po piórze zżymało się na przełom dźwiękowy, który zabije istotę ponadjęzykowej sztuki filmowej, ona (mimo lekkiego dystansu) pisze w roku 1930 „zrodziła się jednak – sztuka"[93] i podkreśla konieczność stworzenia nowego typu dialogu. Ważne jest bowiem, aby nie tylko rejestrować dźwięk w sposób naturalistyczny, ale odnaleźć pełny dźwiękowy sens zjawiska. Strona dźwiękowa może być z obrazem harmonijnie zintegrowana, ale może też być celowo skontrastowana, a dźwięki

---

[89] Władysław Jewsiewicki, *Z dziejów polsko-radzieckiej współpracy filmowej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, s. 39.

[90] Jerzy Toeplitz, *Jak cenzura zwalczała film radziecki 20 lat temu*, „Film" 1950, nr 3. Toeplitz twierdzi także, że niektóre filmy radzieckie, np. *Bezdomnych* Mikołaja Ekka, można było zobaczyć tylko na pokazach „Startu".

[91] Janusz Grot, *Echa „Burzy nad Azją"*, „Kino Teatr" 1929, nr 12.

[92] Wojciech Świdziński, *Co było grane? Film zagraniczny w Polsce w latach 1918–1929 na przykładzie Warszawy*, Instytut Sztuki. Polska Akademia Nauk, Warszawa 2015, s. 335.

[93] Stefania Zahorska, *Sprawy i sprawki XI Muzy",* „Wiadomości Literackie" 1930, nr 45 (358), s. 1.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

mogą mieć charakter interpretujący. W tym podejściu do dźwięku zbliża się do słynnego manifestu *Przyszłość filmu dźwiękowego. Innowacja* (znanego też jako manifest o kontrapunkcie dźwiękowym), podpisanego w 1928 roku przez Siergieja Eisensteina, Wsiewołoda Pudowkina i Grigorija Aleksandrowa. Tymczasem dźwięk, w jej przekonaniu, znów żeruje na innych sztukach. Z podobną otwartością podchodziła do filmu barwnego, pisząc w roku 1934: „Nie tylko nie ubolewam nad bliskim już zapewne powstaniem filmu barwnego, lecz, przeciwnie, odczuwam wyraźny przesyt szarości i potrzebę barwnej ekspresji filmu”[94].

Kino wobec literatury

Jak większość bardziej wymagających widzów filmowych w dwudziestoleciu międzywojennym Zahorska miała świadomość, że gros filmowych adaptacji literatury prowadzi do spłaszczenia, przeinaczenia czy wręcz „beznadziejnego zwyrodnienia” pierwowzoru. W tej sprawie oczekiwała nawet oficjalnej interwencji Polskiej Akademii Literatury, postulując, by scenariusze oparte na wielkich utworach literackich podlegały, przed przystąpieniem do realizacji filmu, kontroli fachowej i artystycznej. Największe emocje związane z obroną literatury odsłoniła przy okazji wejścia na ekrany filmu *Wierna rzeka* Leonarda Buczkowskiego (1936)[95]. Sięganie przez polskich filmowców po klasykę polskiej literatury nazwała „czystym barbarzyństwem, czystym niechlujstwem, brutalnym pastwieniem się półgłówków filmowych nad bezbronnym dziełem”. W opisie tego, jak dalece polskie filmy rozmijają się z klasą pierwowzoru literackiego, mowa jest także o „pseudoliterackich hienach i groszorobach”, „gruboskórnych i brutalnych łapach scenopisów i reżyserów”... Słowem sporo emocji. Warto jednak podkreślić, że Zahorska nie należała do grona tych wiecznie niezadowolonych malkontentów, którzy między filmem a literaturą widzieli, po wsze czasy, przepaść nie do zasypania.

O jej oryginalnym, twórczym sposobie podejścia do kina, o nadziejach, jakie z nim wiązała, i potencjale, jaki jej zdaniem niosły ze sobą ruchome obrazy, świadczy tekst, który Zahorska opublikowała latem 1934 roku na łamach dodatku do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” *Co powieść zawdzięcza filmowi ?*[96]. Pomysł to absolutnie oryginalny, zważywszy, że jeszcze przez całe dziesięciolecia w pewnych środowiskach pokutować będzie przekonanie o przyliterackim charakterze filmu. Tymczasem Zahorska skupia swój wywód nie na – dziesiątki razy podejmowanym przez siebie i innych – temacie „pa-

[94] Stefania Zahorska, *Kronika filmowa*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 5 (532), 4 lutego, s. 6.
[95] Stefania Zahorska, *Rozbój filmowy*. „Wiadomości Literackie” 1936, nr 50 (682), s. 2.
[96] Stefania Zahorska, *Co powieść zawdzięcza filmowi?*, „Kurier Literacko-Naukowy” (dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”) 1934, nr 29.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

sożytnictwa filmu na literaturze" (o tym pisała już w latach 20.), a przeciwnie, poszukuje potencjalnych zysków, jakie płyną dla literatury właśnie ze strony ruchomych obrazów[97]. Przekonuje, że relację między nimi można opisać poza tradycyjną domeną samej adaptacji, w kategoriach metapoetyki oraz estetyki słowa i ruchomego obrazu. Pokazuje, że można wyjść poza dyskurs na temat podobieństw między ekranizacją a pierwowzorem, a relacja między obiema dziedzinami nie przebiega wyłącznie jednokierunkowo: od literatury w stronę filmu. Jest to głos prekursorski w sposobie widzenia głębszych relacji pomiędzy filmem a literaturą. Film wywiera – pisze Zahorska – niewątpliwy wpływ na literaturę, i to nie tylko na teatr, ale i na powieść, a więc konsekwentnie poszukuje potencjału estetycznego wynikającego z oryginalnej ekspresji Dziesiątej Muzy, potwierdzonego jej odziaływaniem na przemiany prozy powieściowej (między innymi eliptyczność konstrukcji czasu i przestrzeni, narracja symultaniczna, a także szczegółowość opisu wynikająca z niepowtarzalnych możliwości obiektywu kamery etc.). Pisze na ten temat tak:

> Przyznajmy, że film kształtuje zmysł konkretności, że zamienia nieuchwytne, 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 ulega mu nawet – dostojne słowo pisane[98].

Ów sensualizm przedstawień filmowych, ich pociągająca i atrakcyjna dla milionów widzów zmysłowość akcentowana przez Zahorską stanowi nie cechę występującą fakultatywnie, lecz generalny wyznacznik. Wydobycie go na plan pierwszy i jednoczesne powiązanie z właściwościami narracji w ruchomych obrazach czyni jej koncepcję estetyki kina i sztuki filmowej zdumiewająco prekursorską na tle dzisiejszych trendów w rozważaniach teoretycznych nad filmem, prezentowanych na przykład w książce Thomasa Elsaessera i Malte Hagenera *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*[99].

Przywołując metafory literackie z kręgu najnowszej powieści, metafory dynamiczne, „w ruchu", opis postaci, narrację, przeplatanie się różnych płaszczyzn rzeczywistości, Zahorska pisze:

> 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,

[97] Szerzej na ten temat: Małgorzata Hendrykowska, *O szczególnych powinowactwach literatury i kina w refleksji Stefanii Zahorskiej*, „Przestrzenie Teorii" 2019, nr 32, s. 167–179.

[98] Stefania Zahorska, *Co powieść zawdzięcza filmowi ?* „Kurier Literacko-Naukowy" 1934, nr 29.

[99] Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przeł. Konrad Wojnowski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2015.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

a nie przeszczepione z filmu. Ale niewątpliwy jest udział filmu w ich podtrzymaniu, w kształtowaniu wyobraźni młodych pisarzy i czytelników. Zaraza konkretnego, sensualnego patrzenia na świat płynie z ekranu, nastraja i nastawia wyobraźnię ludzi, bezpośrednio lub pośrednio kształtuje obraz pisany[100].

Na łamach „Wiadomości Literackich"

Aktywność Zahorskiej na łamach „Wiadomości Literackich" (zrecenzowała tu ponad 500 filmów!) nie ograniczała się wyłącznie do autorskiej samorealizacji w dziedzinie krytyki filmowej. Oto kilka przykładów jej aktywności na (przywoływanym już) polu edukacji i animacji kultury filmowej z początku lat 30. Zahorska była m.in. pomysłodawczynią, wychodzącego w latach 1933–1934, dwustronicowego dodatku zatytułowanego „Światło na Ekran". Pierwszy numer otwierał jej tekst *W obronie polskiego filmu*[101], jeden z wielu, w którym starała się nauczyć widzów krytycznego stosunku do polskiego kina, „przepojonego, zatrutego wyziewami zbutwiałej szlachetczyzny", kina, w którym „kopyta końskie są więcej warte od dziesięciu maszyn i stu książek".

Bezwzględna dla „filmowców" pozbawionych kultury filmowej, cynicznie wykorzystujących emocje, zwłaszcza gorzej wykształconych widzów, była otwarta na nowości, pomysły, próby, szukała potencjalnych scenarzystów czy też w ogóle ludzi z pasją piszących o filmie. W tym samym 1933 roku, w którym powstało „Światło na Ekran", na łamach „Wiadomości", z inicjatywy Zahorskiej, ogłoszono konkurs „Szukamy ludzi piszących o filmie!". Czytelnikom zaproponowano prezentację trzech tematów:

1. ***Artystyczne i organizacyjne możliwości filmu polskiego*** – sugerując jednocześnie pewien kierunek rozwiązania tego tematu: film polski nie powinien być plagiatem, a zatem jaka tematyka, jaka forma, jaki styl odpowiada naszym potrzebom? Jakie są możliwości urzeczywistnienia?
2. ***Analiza jednego z wybitniejszych filmów sezonu.***
3. ***Zagadnienia psychologiczne w filmie.*** Tu z kolei oczekiwano rozwinięcia następującej tezy: (Film nie znalazł jeszcze własnych dróg i form, aby zanalizować i pokazać człowieka, aby stworzyć nową wizję człowieka. Psychologia zbiorowisk też jest niezbudowana. Jakie są możliwości podejścia do tego zagadnienia? Jaki jest stosunek do zagadnień formalnych?) .

[100] Na tekst ten zwraca także uwagę Anna Pilch, op. cit., s. 139–141. Zamieściła go również w swoim wyborze Anna Nasiłowska: Stefania Zahorska, *Wybór pism*..., s. 285–290.

[101] Stefania Zahorska, *W obronie polskiego filmu*, „Wiadomości Literackie" 1933, nr 17 (dodatek „Światło na Ekran").

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Prace wyróżnione pierwszą i drugą nagrodą miały zapewniony druk w dodatku filmowym „Wiadomości Literackich”[102]. Jury konkursowe stanowili: Antoni Słonimski, Andrzej Strug i Stefania Zahorska[103].

W sylwestrowo-noworocznym numerze „Wiadomości Literackich” z 1938 roku, na podstawie własnych obserwacji, Zahorska opracowała kilkustronicowy dodatek, zredagowany „pół żartem, pół serio” zatytułowany „Warszawa konsumuje sztukę”[104]. Rzecz o tym, jak w stolicy przyjmuje się literaturę, sztuki plastyczne, muzykę, teatr i oczywiście film. Co się podoba, czego się nie akceptuje, jakie są gusty, snobizmy oraz uprzedzenia warszawianek i warszawiaków. W części filmowej, występując w roli fikcyjnej dziennikarki, przeprowadziła wywiad z samą sobą. Przedstawiła się w tym autoportrecie jako osoba surowa, nieprzyjemna o jasno sprecyzowanych poglądach na sztukę filmową i jej miejsce w życiu kulturalnym i społecznym.

W istocie jednak autorka podejmuje polemikę z zarzutami, jakie jej stawiano jako recenzentce. A zarzucano jej inteligencki elitaryzm, snobizm, mijanie się z potrzebami kinowej publiczności. Zahorska po raz kolejny w półżartobliwym wywiadzie akcentuje konieczność edukacji filmowej: „[...] film powinien być na wysokim poziomie artystycznym, powinien zawierać problematykę ważną i pogłębioną, powinien ją przeprowadzać właściwemi sobie środkami itd., itd.[...]”. „Do filmu trzeba tak samo ludzi wychowywać jak do teatru i literatury”. Powołuje się przy tym na przykład zecerów, drobnych urzędników i szwaczek z kursów wieczorowych, którzy raz „muśnięci” wielką literaturą na zawsze odrzucą literaturę brukową. To samo dotyczy filmu. Jednak wyimaginowana dziennikarka nie ustępuje, przywołując przykład wypowiedzi słuchacza

---

[102] Dla laureatów konkursu przewidziano ponadto nagrody pieniężne : I nagroda wynosiła 100 zł; II nagroda – 50 zł; III – 25 zł. „Wiadomości Literackie” 1933, nr 17 (488), 16 kwietnia (dodatek: „Światło na Ekran”, s. 16. Wyniki konkursu ogłoszono w „Wiadomościach Literackich” 1933, nr 28 (499) (dodatek „Światło na Ekran”). W pracach jury Andrzeja Struga zastąpił Jan Parandowski. Na konkurs wpłynęło 51 prac. 22 z nich dotyczyły tematu *Artystyczne i organizacyjne możliwości filmu polskiego*, analizę jednego z wybitnych filmów sezonu podjęło 17 osób; 12 osób opracowało temat *Zagadnienia psychologiczne w filmie*. Ostatecznie postanowiono przyznać nie trzy, a dwie nagrody równorzędne – Janinie Morawskiej z Warszawy za pracę *Człowiek współczesny w filmie* i Wacławowi Kubackiemu z Florencji za pracę *Zagadnienia psychologiczne w filmie*. Drukiem wyróżniono także dwie inne prace: Adama F. Augustynowicza z Warszawy *Artystyczne i organizacyjne możliwości filmu polskiego* i Janusza Woźniakowskiego z Siemianowic *Zagadnienia psychologiczne w filmie*. Dziewięciu pozostałych uczestników konkursu Stefania Zahorska poprosiła o osobisty kontakt w redakcji.

[103] Na marginesie warto dodać, że „Wiadomości Literackie” organizowały wiele konkursów filmowych, np. konkurs „Film wczorajszy”, w którym na podstawie zamieszczanych w kilku numerach fotosów trzeba było odgadnąć tytuły filmów niemych i nazwiska aktorów (1933, nr 7 (478), 5 lutego).

[104] Stefania Zahorska, *Warszawa konsumuje sztukę*. „Wiadomości Literackie” 1938, nr 52/53, s. 12–15.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

z kursów wieczorowych o malarstwie: „Pani nam tu mówi o stylu malarskim i klasycznym, o równoczesności i następczości, a my chcemy wiedzieć, gdzie jest prawda i co trzeba robić… a to wszystko, co Pani mówi, to dla nas nieważne i głupie". Zaraz po tym przytoczeniu kończy wywiad słowami: „Ujrzałam łzę w oku Pani Zahorskiej i ulotniłam się czem prędzej". Ten króciutki, z pozoru błahy i od początku do końca wymyślony wywiad z jednej strony powtarza znane i stałe poglądy Zahorskiej, z drugiej jednak wyraża delikatne zwątpienie, odsłaniając ziarenko żalu i niepewności, czy owa praca u podstaw naprawdę ma sens…

Publikowane na łamach „Wiadomości Literackich" recenzje filmowe Stefanii Zahorskiej dość znacząco odbiegały od poziomu przeciętnej publicystyki filmowej w Polsce. Na początku lat 30., a prawdę mówiąc od połowy lat 20., prawie każdy dziennik, tygodnik, miesięcznik miał mniej lub bardziej rozbudowaną rubrykę filmową. W samej Warszawie wychodziło kilkanaście czasopism filmowych[105]. Niestety, większość z nich w różnym stopniu uzależnionych było od tzw. branży, biur wynajmu, właścicieli kin, ogłoszeniodawców. Od 1929 roku ukazywał się, sprawnie i atrakcyjnie redagowany, tygodnik „Kino". Z nielicznymi wyjątkami (Wanda Kalinowska, Stefania Heymanowa) recenzje tam zamieszczane miały charakter kryptoreklamy. Jeśli więc weźmiemy do ręki kolorowe, bogato ilustrowane „Kino", to w dziale recenzji przeczytamy niewiele więcej ponad to, że film jest „pyszną zabawą", aktorka „uroczą i pełną wdzięku dziewczyną", aktor „pełen temperamentu i werwy" etc. Zahorska nie pisała na łamach „Kina", ale regularnie publikowały tu recenzje Wanda Kalinowska i Stefania Heymanowa, zaś na łamach kilku innych pism pisały o filmie Marie Jehanne Wielopolska i Maria Przewóska. Celowo wymieniam te, a nie inne nazwiska, bowiem odnotować tu trzeba pewien małostkowy i mało elegancki atak właśnie na kobiety piszące o filmie. Mając na uwadze pewne szczegóły, sądzić należy, że celem tego ataku była przede wszystkim Stefania Zahorska, która wśród wymienionych miała bez wątpienia najwyższą pozycję.

Płeć krytyczna

Na łamach „Pionu" w 1934 roku ukazał się artykuł Jerzego Toeplitza zatytułowany: *Przykra atmosfera*, poświęcony skądinąd ważnej sprawie, jaką była analiza stanu polskiej krytyki filmowej.

[105] Szczegółową analizę polskiego czasopiśmiennictwa filmowego przedstawiła Barbara Gierszewska, *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do roku 1939*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce 1995. Jak podaje autorka, w 1927 roku w Polsce wychodziło 19 czasopism filmowych, w 1928–22, 1929–26, 1930–27.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

W większości pism warszawskich – pisze autor – recenzent filmowy jest akwizytorem zbierającym ogłoszenia filmowe, a ocena filmu pozostaje w ścisłym związku z sumą wpłaconą za anons. [...] zła recenzja z filmu zjawiała się tylko wtedy, jeżeli między kinem, względnie biurem filmowym, a wydawnictwem nie nastąpiło porozumienie co do haraczu ogłoszeniowego[106].

Zapewne i tak bywało, a stan polskiej krytyki filmowej istotnie pozostawiał wiele do życzenia, ale oto w dalszej części tekstu i w związku z tą diagnozą, czytamy:

W pismach niezależnych, względnie pseudoniezależnych, **recenzje pisują przeważnie panie, które dział filmowy objęły z tych czy innych zakulisowych względów redakcyjnych** [podkr. – MH]. Są pośród tego legionu pań, zajmujących się krytyką filmową, osoby o dużym talencie, o niewątpliwej kulturze i ogładzie „literacko-artystycznej", mało jest jednak osób fachowych, mających niewątpliwe kwalifikacje do objęcia odpowiedzialnego stanowiska krytyka filmowego[107].

Dalej idą przykłady, o których autor pisze, że mógłby ich przytoczyć kilkaset, bowiem „rodzajów, odcieniów i odmian świętej naiwności lub karygodnej lekkomyślności jest niezmiernie dużo". Dostało się głównie kobietom, H.P. [108], recenzentce „Gazety Warszawskiej", Marie Jehanne Wielopolskiej[109] i Stefanii Zahorskiej, a także recenzentkom „Kuriera Porannego" i „Gazety Polskiej". Toeplitz kompletnie nie zrozumiał ani żartu Przewóskiej, zawartego we fragmencie jej recenzji z filmu *Port San Diego*[110], ani ironii Marie Jehanne Wielopolskiej, którą akapit wcześniej chwalił za entuzjazm, zawartej w recenzji

[106] Jerzy Toeplitz, *Przykra atmosfera*, „Pion" 1934, nr 19, s. 10. Podobny w tonie artykuł pt. *Ostatnie ostrzeżenie* zamieścił Jerzy Toeplitz w „Ekspresie Porannym" z dnia 23 IV 1934.

[107] Jerzy Toeplitz, *Przykra atmosfera*...

[108] Mowa o Marii Czesławie Przewóskiej (pseud. Helja) (1868–1938), literatce i publicystce świetnie wykształconej (studiowała m.in. cztery lata filozofię i psychologię na Sorbonie), która miała też epizod działalności we francuskim ruchu emancypacji kobiet. Publikowała artykuły w kilkunastu czasopismach warszawskich, głównie w pismach związanych z Narodową Demokracją (m.in. „Gazecie Warszawskiej" i „Myśli Narodowej").

[109] Marie Jehanne Wielopolska (1882-?) pisarka, publicystka, uprawiała także krytykę literacką i filmową. Z uwagi na pochodzenie i poglądy nazywana często „czerwoną hrabiną". Założycielka czasopisma „Kino Teatr", w którym publikowała także Zahorska. Odegrała istotną rolę w kształtowaniu polskiej kultury filmowej w dwudziestoleciu międzywojennym. Refleksje o sztuce filmowej oraz recenzje publikowała m.in. na łamach pism: „Żywa Sztuka", „Kino dla Wszystkich", „Film", „Kinoświat", „Świat Filmu", „Wiadomości Filmowe", „Kino", „Kurier Poranny", „Głos Prawdy". Według niektórych źródeł była także kierownikiem literackim filmu Michała Waszyńskiego *Zabawka* (1933), czego nie potwierdza zachowana czołówka filmu.

[110] Toeplitz dosłownie potraktował kąśliwość Przewóskiej, którą uznał za „niepokojąco szczere zdanie": „Wolimy takie filmy, niż wystawowe komedie rewiowe, niż pretensjonalne i nieudane próby wydobywania z filmu nowych wartości. Nie każą nam tu nad niczym się zastanawiać, niczego domyślać – fabuła pracuje za nas i do niej należy ostatnie słowo".

Adam Mickiewicz University Press © 2021

z filmu *Jego ekscelencja subiekt*, że „jest to pierwsza BEZ JEDNEGO BŁĘDU komedyjka ekranowa polska". Wytropił także Zahorską. „Czy wypada – pisał – żeby w «Wiadomościach Literackich» w sprawozdaniu z filmu *Drewniane krzyże* zrobiono z aktora Pierre Blanchar – reżysera, a w innej znów recenzji na marginesie zaznaczono, że *Błękitny express* jest utworem nie Eisensteina, a Trauberga?"[111] Tyle tylko, że film ten oficjalnie i cynicznie reklamowano jako dzieło Eisensteina, a Zahorska już w samym tekście recenzji podała ten fakt w wątpliwość. Jak większość „młodych", święcie przekonanych, że są lepsi od „starych", 25-letni Toeplitz z satysfakcją tropił te faktograficzne pomyłki i wpadki, uznając za jedynych dobrych krytyków Karola Irzykowskiego i „awangardzistę Anatola Sterna" – tyle że obaj nie zajmowali się już w tamtym okresie systematyczną działalnością recenzencką i nie można było zająć ich miejsca.

Awantura była nieunikniona. Odezwała się Przewóska, tłumacząc łopatologicznie istotę jej żartu i wytykając owe „zakulisowe względy redakcyjne". „Nie wiem, co p. Toeplitz miał na myśli, mówiąc o zakulisowych względach redakcyjnych, brzmi to w każdym bądź razie, jak daleka od dżentelmenerii insynuacja. Zresztą poziom tego «argumentu» nie nadaje się do dyskusji". Wyśmiała też przekonanie autora, że „kultura i ogłada literacko-artystyczna" w połączeniu z talentem dziennikarskim nie są na tym stanowisku kwalifikacjami dostatecznymi. Przewóska pisze:

> I tutaj właśnie Toeplitz myli się gruntownie. Zadaniem krytyka filmowego nie powinno być kształcenie czytelnika w technice pracy kinematograficznej, lecz stwarzanie pewnego poziomu kultury filmowej. Nie jesteśmy przecież szkołą dla naszych domorosłych reżyserów, ale gdy potrafimy uczciwie wytknąć im ich nieuctwo – to zupełnie wystarczy. [...] najważniejszymi kryteriami są: kultura i uczciwość[112].

Pod tymi słowami bez wątpienia podpisałaby się i Wielopolska, i Zahorska. Toeplitz zaczął się wycofywać rakiem, argumentując i „przyznając ze skruchą", że czytelnicy „Gazety Warszawskiej" mogli jej żartu nie zrozumieć. Ukazały się także dwa artykuły w „Wiadomościach Filmowych"[113] autorstwa Józefa Fryda i Danny Kadena[114]. Obaj związani z produkcją filmową stali – w oczach Toeplitza – na z góry straconej pozycji: „p. Danny Kaden nie jest dla mnie autorytetem"[115]. Marie Jehanne Wielopolska i Stefania Zahorska, obie świadome swej wartości, zignorowały młodego, „bezkompromisowego" krytyka. Jeśli

[111] *Notabene* film Trauberga *Błękitny express*, ze względów reklamowych, wyświetlano w Niemczech jako film Eisensteina.

[112] M. Przewóska, *Przykra atmosfera*, „Gazeta Warszawska" 1934, nr 146, s. 4.

[113] Józef Fryd, *Ostrzeżenie wroga. Jad nienawiści mętnego doktrynera !*, „Wiadomości Filmowe" 1934, nr 9, s. 1.

[114] Danny Kaden, *Z naszego stanowiska*, „Wiadomości Filmowe" 1934, nr 10, s. 3.

[115] Jerzy Toeplitz, *Na marginesie artykułów filmowych*, „Pion" 1934, nr 22, s. 9.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

poświęciłam tym insynuacjom nieco więcej uwagi, niżby na to zasługiwały, to tylko dlatego, aby pokazać, że niekwestionowana (jak mogłoby się wydawać) pozycja zawodowa Heymanowej, Kalinowskiej, Przewóskiej, Wielopolskiej, Zahorskiej i wielu innych kobiet piszących o kulturze wielokrotnie była niełatwa i wymagała od nich dużo większego zaangażowania i kompetencji właśnie, aby utrzymać swoją pozycję.

Podróż na Wschód

Była Stefania Zahorska osobą niezwykle aktywną i ciekawą świata. Lubiła podróże. Przyjemność sprawiało jej poznawanie nowych ludzi, koncepcji artystycznych, szkół. Doskonale rozumiała meandry współczesnej polityki.

W 1934 i 1935 roku opublikowała dwa dramatyczne teksty o najnowszych wypadkach w Niemczech: o „nocy długich noży" 29/30 czerwca 1934 roku i o powiązaniach wielkiego przemysłu z ruchem hitlerowskim[116].

Jesienią 1934 roku wyjechała do Związku Radzieckiego[117]. Tu w GIK-u (Państwowym Instytucie Filmowym) brała udział w seminariach i spotkaniach z Sergiejem Eisensteinem. Przez kilka godzin dziennie oglądała w salce projekcyjnej filmy Dzigi Wiertowa, Wsiewołoda Pudowkina, Lwa Kuleszowa, Grigorija Kozincewa i Leonida Trauberga, Aleksandra Dowżenki, ale także popularną produkcję sowiecką. Pobytem w środowisku GIK-u była zachwycona – atmosferą „równouprawnionej pracy wszystkich", entuzjazmu, pracy „bez bluffu, specyficznej filmowej blagi". Zetknęła się tam z wszystkimi najważniejszymi polemikami artystycznymi elity sowieckiego kina.

> Może po raz pierwszy w życiu – pisała – w dużym zbiorowisku ludzi pracujących nad filmem nie wstydziłam się swego uporczywego, naiwnego przekonania, że film jest sztuką. Po raz pierwszy w filmowej gromadzie wyczuwałam nastrój nie tylko artystycznego napięcia, ale świadomość społecznej ważności[118].

Warto dodać, że w 1934 roku Zahorska odnotowuje także znaczącą przemianę w kinie sowieckim – odwrotu od „intelektualnego filmu Eisensteina i od masowych, i grupowych zagadnień", od patosu rewolucji na rzecz „po-

[116] Stefania Zahorska, *Listy niemieckie. W szkole kadetów i panów*, „Wiadomości Literackie" 1934, nr 49 (578), 2 grudnia, s. 2, oraz Stefania Zahorska, *Listy z Niemiec. Przemysł i religia*, „Wiadomości Literackie" 1935, nr 7 (578), 17 lutego, s. 2. Oba te teksty publikuje Anna Nasiłowska, w: Stefania Zahorska, *Wybór pism. Reportaże, publicystyka, eseje*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2010.

[117] Z zachowanej korespondencji wynika, że była tam już w we wrześniu 1934 roku.

[118] Stefania Zahorska, *Listy z Nowego Wschodu. Film*, „Wiadomości Literackie" 1935, nr 35 (615), 1 września, s. 1.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

szukiwania filmowej formy dla jednostki i jej stosunku do całości", co sprawia, że istotna staje się dyskusja o „przeżywaniu" Konstantina Stanisławskiego i „ruchowej ekspresji" Wsiewołoda Meyerholda. Zachwyca ją fakt, że na wykładach teoretycznych w GIK-u „zakreślano szerokie łuki, wkraczano głęboko w zagadnienia literatury, teatru, rozwijano sprawy psychologii społecznej, stosunku zagadnień społecznych do formy filmowej"[119]. Wreszcie odnotowuje także powstanie nowego realizmu socjalistycznego (proklamowanego właśnie w roku 1934), ale na razie bez intuicji co do jego konsekwencji.

Tekst Zahorskiej o pobycie w GIK-u jest wręcz euforyczny. A przecież jest to czas, w którym od twórców oczekiwano już odegrania „bardziej bojowej roli w budowie nowego ustroju", a władze jednoznacznie oczekiwały odstąpienia od „eksperymentów formalnych". W 1932 roku zlikwidowano grupy artystyczne, co oficjalnie ujęto w zgrabnym zwrocie mówiącym o „przebudowie ugrupowań literacko artystycznych"[120]. Najwyraźniej jednak w murach GIK-u Zahorska tego nie doświadczała. Mogę to zrozumieć i mogę sobie wyobrazić kogoś na takim poziomie intelektualnym jak Zahorska, kto na co dzień miał do czynienia z polską „branżą filmową", wkraczającego nagle w sam środek polemik o eksperymentach, pracy zespołowej, dyskusji o programie rozwoju, jaki należy nakreślić sztuce. Zauroczona jest filmem *Czapajew* i jego odbiorem społecznym. Z biegiem czasu fascynacja ta przeminie, ulegając gruntownej rewizji krytycznej. Warto skonfrontować tekst z 1934 roku z ponownym odczytaniem *Czapajewa* przez Zahorską już po doświadczeniach Wielkiego Terroru, po hekatombie wojny i po nowym „ładzie" europejskiego komunizmu – na emigracji, w Londynie[121]. Na razie nie dostrzega ani jego tendencyjności, ani zapowiedzi totalitaryzmu, kultu jednostki, podobnie jak dość prostodusznie wyobraża sobie realizm socjalistyczny. Usprawiedliwiam Zahorską. Powód owej przychylności staje się czytelny, gdy uświadomimy sobie, że dyskusje intelektualne, wspólne analizy Marcela Prousta, Jamesa Joyce'a, Honoré de Balzaca, analizy montażu, pasja otaczających ją ludzi, były tym wszystkim, o czym nie mogła nawet marzyć w polskim środowisku filmowym.

Efektem pobytu w Rosji sowieckiej był także cykl wspaniałych reportaży, pięciu *Listów z Nowego Wschodu*, opublikowanych na łamach „Wiadomości Literackich"[122], nie tylko o GIK-u i artystach filmowcach, ale i o życiu codzien-

---

[119] Ibidem.

[120] Zob. Joanna Wojnicka, *Kino stalinowskie*, w: *Kino klasyczne*, pod red. Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej i Rafała Syski, Universitas, Kraków 2011, s. 276, Historia Kina, t. 2.

[121] Stefania Zahorska, *Dwa filmy sowieckie*. „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie" 1942, nr 30 (124), 26 lipca, s. 4.

[122] Stefania Zahorska, *Jadę tramwajem po Moskwie*, „Wiadomości Literackie" 1935, nr 16; *Kupujemy,* „Wiadomości Literackie" 1935, nr 24; *Święta w kołchozie „Płomień",* „Wiadomości Literackie 1935 nr 27; *Komsomolcy,* „Wiadomości Literackie 1935, nr 31; *Film,* „Wiadomości

Adam Mickiewicz University Press © 2021

nym, w którym nowy człowiek radziecki w skrytości ducha marzy o drobnomieszczańskim dobrobycie. Wyczuwa się w nich jednak wyraźny rys sympatii dla nowej Rosji i jej mieszkańców. Do ogólnego „nastawienia wychowawczego", aby zwykłego człowieka podciągnąć, urobić jego świadomość, wzniecić dumę z uczestnictwa w ogólnym rozwoju[123].

Stefania Zahorska wyjechała do Związku Radzieckiego w sprawach prywatnych. Została tam trzy miesiące. Jej pobyt nie miał charakteru oficjalnego. W związku z tym wolna była od „opiekunów" i „przewodników", nie oglądała miasta i jego mieszkańców przez okna oficjalnej limuzyny, ale przez okna zatłoczonego tramwaju. Stąd też jej spostrzeżenia są dużo bardziej prawdziwe w sensie reporterskim niż wrażenia oficjalnych gości, wożonych limuzynami w najbardziej reprezentacyjne miejsca i na przyjęcia[124]. Poza tym jej wizyta w Związku Radzieckim wypadła w czasie, gdy nie zaczęła się jeszcze epoka Wielkiego Terroru, choć rok 1934 to rok proklamowania w Związku Radzieckim realizmu socjalistycznego. Po kilkunastu latach, już na emigracji w Londynie, a więc „w zupełnie innej sytuacji społeczno-politycznej i osobistej, świadoma krwawych czystek stalinowskich, których ofiarami padło wiele znanych jej osób"[125] napisze:

> W tej chwili w mroźnym, wschodnim wietrze skrystalizowały się rozproszone doznania pobytu moskiewskiego i zrozumiałam, że wysiłki tych wszystkich, którzy wierzą, że uda im się rozpalić światła Europy nad rzeką Moskwą, na nic się nie zdadzą i ciała ich zawisną na blankach kremlowskich murów. (W tym smutnym jasnowidzeniu wyprorokowałam śmierć wielu pisarzy i wspaniałych artystów teatru i filmu). [...] Rosja jest w głębi nieukształtowaną, bierną materią, chaosem. I dlatego jedyną – być może – metodą jej organizowania jest gwałt[126].

Niewykluczone, że to właśnie pobyt w GIK-u, fascynacja sposobem i atmosferą pracy, artystyczny entuzjazm, dyskusje pozbawione „specyficznej filmowej blagi" zadecydowały o pewnej, dość karkołomnej, decyzji związanej z działalnością „Startu".

Literackie" 1935, nr 35. Opublikowała je drukiem Anna Nasiłowska. Zob. Stefania Zahorska, *Wybór pism. Reportaże, publicystyka, eseje*, wybór, wstęp i oprac. Anna Nasiłowska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2010.

[123] Stefania Zahorska, *Moskwa 1934*, „Wiadomości" 1952, nr 27 (327), s. 1.

[124] Zwróciła na to uwagę Anna Nasiłowska, Wstęp do: Stefania Zahorska, *Wybór pism*..., s. 20.

[125] Zob. także interesujące analizy *Listów z Nowego Wschodu* Stefanii Zahorskiej w: Ewa Pogonowska, *Czytanie nowej Rosji. Polskie spotkania ze Związkiem Sowieckim lat trzydziestych XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2012. Przytoczone słowa pochodzą ze s. 459.

[126] Stefania Zahorska, *Droga do drugiej ojczyzny*, „Wiadomości" 1950, nr 23, 7 czerwca, s. 3.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

W kręgu „Startu”

Zahorska w umiarkowany sposób interesowała się działaniami „Startu”, stowarzyszenia skupiającego młodych filmowców, krytyków, entuzjastów kina, którego zadanie polegało na propagowaniu filmu artystycznego. Należała do „sympatyków”[127], nie ma jej na żadnej zachowanej liście członków tego ugrupowania. Niewątpliwie łączyła ją ze „startowcami” wspólnota poglądów na temat szeroko rozumianej reformy życia filmowego w Polsce. W styczniu 1934 roku pisała do Jabłonkówny z Budapesztu o konieczności dokończenia artykułu, który jeszcze przed wyjazdem zaczęła pisać dla „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”.

> Chodzi o sprawę funduszu filmowego. Boję się jednakże, że od czasu mej ostatniej konferencji ze Startem może już jakie zmiany zaszły w tej sprawie. Dlatego może zechciałabyś zatelefonować do Forda [...] albo też do Toeplitza lub Cękalskiego do Startu. Powiedz im, że z powodu wypadku rodzinnego nie mogłam dotąd napisać zapowiedzianego artykułu, proszę o wiadomość, czy od czasu naszej ostatniej rozmowy (u Cękalskiego) zaszły jakieś ważniejsze pociągnięcia, jeśli, to jakie – i donieś mi o tym do Krakowa jak najdokładniej. Może uda mi się bezpośrednio do IKC dostarczyć artykuł[128].

Jako osoba doskonale zorganizowana (i jest to jedynie moja interpretacja) musiała mieć świadomość przypadkowości i chaosu wielu działań tej skądinąd szlachetnej w intencji i zamyśle instytucji. Od dłuższego czasu „Start” już dogorywał. Jak dowodzą tego dokumenty zachowane w Filmotece Narodowej – Instytucie Audiowizualnym, w ostatnich kilkunastu miesiącach każda kolejna impreza „Startu” była – używając kulinarnej metafory – „niedopieczona” i „niedogotowana”[129]. A to prelegent z Pragi siedział w Warszawie za długo, a to przywieziono filmy nie te, na które liczono, a to zawiodła informacja, permanentnie brakowało pieniędzy etc.

W 1933 roku, prawdopodobnie także w środowisku Startu, pojawiła się kolejna niedoprowadzona do końca, nieudana inicjatywa stworzenia stowarzyszenia niezależnych krytyków filmowych, które miało nosić nazwę „Związek Niezależnej Prasy Filmowej”. Jak wspominał Jerzy Toeplitz, należeć mieli do niego między innymi: Stefania Zahorska, Stefania Heymanowa, Leonia

---

[127] Tak określono jej związek ze „Startem” przy okazji świętowania 30-lecia powstania Stowarzyszenia. Zob. Barbara Armatys, *Dorobek publicystyczny i działalność społeczna „Startu” (1930–1935)*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 1, s. 6.

[128] Stefania Zahorska, *„Przychodź do mnie”*..., s. 86. Prawdopodobnie chodziło o bardziej popularne zaprezentowanie poglądów, które Zahorska wyraziła już na łamach „Wiadomości Literackich” 1933, nr 51 (522), 26 listopada, pt. *Nie marnować funduszu filmowego!*

[129] Protokoły z zebrań Zarządu „Startu” w zbiorach Filmoteki Narodowej Instytutu Audiowizualnego sygn. A-189.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Europie, załatwiali zlecenia polskiej ary-

STEFANJA ZAHORSKA

fot. Olesińska

Stefania Zahorska (lata trzydzieste). Fot. Fryderyki Olesińskiej. „Wiadomości Literackie" 1938, nr 6

Jabłonkówna, Józef Wasowski „i inni postępowi krytycy filmowi. Nie udało się nam jednak załatwić rejestracji tego związku. Sprawa natrafiała na liczne trudności"[130]. „Start" się sypał i ostatnią nadzieję wiązano ze zmianą kierownictwa Stowarzyszenia. W tym momencie, pełna entuzjazmu po pobycie w GIK-u, Zahorska zdecydowała się wejść do nowego zarządu stowarzyszenia (wspólnie z Eugeniuszem Cękalskim, Aleksandrem Fordem i Kazimierzem Haltrechtem) w roli kierownika artystycznego[131]. Niczego to jednak nie zmieniło ani dla upadłego już „Startu", ani dla nadziei, a może i ambicji Zahorskiej.

[130] Stefania Beylin, *Na taśmie wspomnień*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1962, s. 91.

[131] „Dnia 19 bm. w lokalu Instytutu Filmowego odbyło się walne zebranie Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start". Po scharakteryzowaniu obecnych możliwości rozwoju polskiego filmu artystycznego zostało wybrane prezydium Stowarzyszenia, w skład którego weszły następujące osoby: prezes – Eugeniusz Cękalski, wiceprezes – Aleksander Ford, kierownik artystyczny – red. Stefania Zahorska, sekretarz – Kazimierz Haltrecht, skarbnik – red.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Oprócz aktualnych recenzji filmowych zamieszczanych na łamach „Wiadomości Literackich" Zahorska opublikowała także kilka szerszych diagnoz aktualnego stanu kinematografii w Europie, w Polsce i na świecie. W drugiej połowie lat 30. trafnie zaobserwowała przemiany zachodzące w kinie światowym, związane z odchodzeniem od szeroko rozumianej widowiskowości, atrakcji, ekspresjonistycznych zdjęć, zamaszystego gestu, które zastąpione zostają prostotą akcji, zainteresowaniem wnętrzem człowieka[132]. Pojawił się nowy, filmowy realizm (tak bliski sercu Zahorskiej), „skromny, spokojny, niemal suchy, pogłębiony i psychologicznie, i psychologiczno-społecznie"[133]. Przykładem takiego nowego podejścia był dla Zahorskiej amerykański film *Arcylokaj*[134] – najsubtelniejszy wizerunek człowieka i przemian, które w nim zachodzą. „Przestały się opłacać kosztowne rekwizyty. Opłaca się inteligencja"[135].

Upodobania i sympatie

Wczytując się w recenzje Stefanii Zahorskiej, możemy zrekonstruować nie tylko jej poglądy na film i kino, ale także bardzo osobiste upodobania. Zdecydowanie nie lubiła popularnego kina amerykańskiego, zwłaszcza w jego wersji historycznej.

> Wszystko, co wiąże się z dziejami Europy, przybiera u Amerykanów zawsze formę królewskiej bajki, podbitej gronostajami i błyszczącej tronem – pisze w związku z filmem *Żebrak w purpurze* (1937), i dalej – życie Villona przekręcono, dostosowano do dziecięco naiwnej i barbarzyńskiej wyobraźni jankesów[136].

Drażnił ją też „amerykanizm przenoszony na nieodporny grunt polskiego kina" (*Sygnały*). Jednocześnie miała krótką listę aktorów i reżyserów amerykańskich, których bardzo ceniła: Charliego Chaplina, Bustera Keatona, Kinga Vidora, doceniała Josefa von Sternberga za jego maestrię w operowaniu formami i światłem. Z aktorek lat 30. – Betty Davis, którą uważała za najlepszą aktorkę

Teodor Braude. *Diariusz „Startu"*, oprac. Leszek Armatys, „Kwartalnik Filmowy" 1961, nr 1, s. 67. Zob. także *Plotki i ploteczki*, „Dekada. Tygodnik Akademicki" dod. „Pionier Filmowy"1935, nr 14, 27 stycznia, s. 5.

[132] Stefania Zahorska, *Koniunktura na inteligencję*, „Film" 1936, nr 3, s. 1.

[133] Ibidem.

[134] *Arcylokaj* (*Ruggles of Red Gap*). Reż. Leo McCarey. Scen. Walter Deleon, Harlan Thompson, Humphrey Pearson na podstawie powieści Harry'ego Leona Wilsona. Zdj. Alfred Gilks. Wyk.: Charles Laughton, Mary Boland, Roland Young i in. Prod. USA 1935.

[135] Stefania Zahorska, *Koniunktura na inteligencję…*

[136] Stefania Zahorska, *„Żebrak w purpurze"*, „Wiadomości Literackie" 1938, nr 52/53 (791/792), s. 42, *Nowe Filmy*.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

amerykańską, Joan Crawford, niektóre role Marleny Dietrich, z aktorów – Wallace'a Beery'ego, Edwarda G. Robinsona, Spencera Tracy'ego.

W kinie europejskim najwyżej ceniła René Claira, za jego koncepcję wolności – irracjonalnej, aspołecznej. Wolności, która nikomu w niczym nie zagraża, nie rozwiązuje żadnych problemów, nie tępi żadnych wrogów wolności, a jest raczej rodzajem nieszkodliwego anarchizmu. Lubiła go także za kulturę uśmiechu, lekkość, „apoteozę beztroski bez pokrycia w dolarach", wplecenie marzeń i pragnień z błogiego snu w przestrzeń rzeczywistości, za przesłanie społeczne i jeszcze za asocjacje plastyczne. Na bazie jego stylu stworzyła nawet osobny termin clairyzm, który nazwała „pewnym kierunkiem filmowym". Uznaniem darzyła także francuski realizm poetycki – *Ludzi za mgłą*, *Hotel du Nord*..., a z aktorów przede wszystkim Jeana Gabina.

Bardzo wysoko ceniła film dokumentalny, od lat 20. przekonana, że wpływa on ożywczo na sztukę filmową. Początkowo nazywała go „faktomontażem" (*Symfonia wielkiego miasta*), później „filmem dokumentarycznym", wreszcie filmem dokumentalnym. Gdy czytamy recenzje Zahorskiej z dokumentów *Pogrzeb prezydenta Doumera*, *Pogrzeb Józefa Piłsudskiego*, *Gdynia* – trudno oprzeć się wrażeniu, że postrzega film dokumentalny dokładnie w kategoriach określonych i sformułowanych przez Johna Griersona jako „twórczą interpretację rzeczywistości". Fascynuje ją reportaż wcielony w kształt artystyczny – „rzeczywistość – pisze – można konstruować i montować w wymiarze sztuki". Zaś w przypadku niemieckiego filmu *Malarze i rzeźbiarze przy pracy*, o którym pisze, że chce być „neutralnym dokumentem", przeprowadza niezmiernie instruktywną analizę pułapek czyhających na taką formę zapisu dokumentalnego. Przy tej okazji tropi wszelkie nowe zjawiska w kinematografii, np. w filmie o Dostojewskim dostrzega nowy gatunek „historyczny, dramatyzowany reportaż".

Konsekwentnie pozostawała krytyczna wobec kina polskiego, jednym tchem wymieniając jego główne grzechy: schematyzm, uproszczenia, brak prawdy psychologicznej, brukowe konflikty miłosne, militarny romantyzm, czyli „apoteozę pałasza i ostrogi", „walki i bohaterskiej śmierci", przystosowanie do „psychiki ulicy", nieobecność na ekranie współczesnego, nowoczesnego życia i człowieka, pracy, brak kontaktu z rzeczywistością, hołubienie tradycji pseudoszlacheckich, pseudoromantyzm, brak wnikliwości psychologicznej, wreszcie – nieudolną imitację kina amerykańskiego. Drażniło ją to („wszystko, co wychodzi z polskich wytwórni odznacza się płytkością i banalnością"), że film polski nastawiony jest na zysk za każdą cenę. A środkiem do osiągnięcia zysku jest cyniczny patriotyzm – „trzeba jakimiś zasiekami obronić historię przed nieodpowiedzialnymi sportsmenami z filmu"[137].

[137] Stefania Zahorska, *Jeszcze jeden film „patriotyczny"*, „Wiadomości Literackie" 1932, nr 44 (461), 16 października, s. 5, *Kronika Filmowa*.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

chologicznej polskiej powieści, brak nowoczesnej analizy psychologicznej, posługiwanie się ciągle jeszcze schematami, które w zasadzie nie odbiegają bardzo od naiwnych schematów filmowych. Różskością chyba jedynie dzięki jakiemuś nieprzewietrzonemu tradycjonalizmowi.

Zachodzi tu właściwie bardzo ciekawy proces: warstwa ziemiańska, szlachecka par excellence, zmuszona do walki o byt, daj Bóg! Osobiście oświadczam, że nie leży to w moim interesie. O to niechaj walczą inni.

Stefanja Zahorska.

SYNTEZA POLSKIEGO FILMU

fotomontaż Mieczysława Szulca

Fotomontaż Mieczysława Szulca do artykułu Stefanii Zahorskiej *W obronie polskiego filmu* („Wiadomości Literackie" 1933, nr 17)

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Ta nieprzejednanie krytyczna ocena była konsekwencją jej własnego sposobu myślenia o kinie jako o medium, które w ogromnym stopniu wpływa na gusty, wyobrażenia o świecie, o przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Recenzję potrafiła zacząć słowami „Rasowy, pełnokrwisty kicz". Film *Romeo i Julcia* oceniła jasno: „Więcej niż brechta, więcej niż bzdura, więcej niż bezczelność". Awanturą skończyła się jej jednozdaniowa recenzja z filmu *Halka* – „Na Zachodzie bez zmian", czy też pointa do *Kościuszki pod Racławicami* – „I po co było robić ten film". Nie przysparzało jej to sympatyków w branży.

W kinie polskim odnotowywała także pozytywne wyjątki: *Dzikie pola* Józefa Lejtesa (1932) już za to, że „miejsce ckliwego patriotyzmu zajął regionalizm, dyskretny sentyment krajobrazowy", *Legion ulicy* – „bo nie jest ani monumentalny, ani bohaterski", nie chciał być superfilmem, nie zbawiał Polski i nie wskrzeszał wielkich chwil dziejowych. Wysoko oceniła też *Granicę*, *Strachy* i filmy awangardowe Franciszki i Stefana Themersonów.

Zafascynowana była każdym eksperymentem filmowym, który traktowała jako poszukiwanie specyficznie filmowych środków wyrazu i ekspresji. *Europę* Themersonów wyróżniała za wyobraźnię filmową, autentyczną i bogatą, i za nowe formuły interpretacyjne.

Styl krytyczny

Osobna sprawa to niepowtarzalny styl Zahorskiej. Pisała dużo i szybko. W latach 30. obok stałej rubryki w „Wiadomościach Literackich" publikowała artykuły o filmie w „Miesięczniku Literackim", „Światowidzie", „Kurierze Literacko-Naukowym" (dodatku do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego"), „Tygodniku Artystów", „Filmie", „Polsce Zbrojnej". Utrzymywała się z pisania, co niejednokrotnie było dla niej ciężarem. „Aż mi się niedobrze robi na myśl, że w ogóle muszę zarabiać i pracować. Jestem bardzo zmęczona. Jak z tego wybrnąć?"[138]. Nie cyzelowała tekstów, stąd też zdarzały jej się drobne wpadki, ale pisała z pełnym zaangażowaniem, emocjonalnie, czytelnicy to lubią. Miała wspaniałe poczucie humoru i cięty język. Tak scharakteryzowała jedną z postaci amerykańskiego filmu: „Profesor Lindsay jest wielkim uczonym z dziedziny prawa, teoretykiem – wielkość i teoretyczność jego usymbolizowana jest fajką, którą stale zapaloną wkłada do kieszeni"[139].

Kościuszkę pod Racławicami (1938) spointowała: „[...] trochę zakłamanego teatralnego patosu, trochę wylizanych kmiotków, trochę wyświechtanego

[138] List do Leonii Jabłonkówny z dnia 6 stycznia 1934 roku. Podaję za: Stefania Zahorska, *„Przychodź do mnie"...*, s. 85.

[139] Stefania Zahorska, *„Prawo profesora Lindsaya"*, „Wiadomości Literackie" 1939, nr 12 (804), 19 marca, s. 6, *Nowe Filmy*.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

sentymentalizmu, trochę bitwy i bardzo niewiele kosynierów. Sądzicie, że kosy są fotogeniczne? Nie, właśnie kosy są dziś bardzo niefotogeniczne”[140].

W *Hrabinie Władimow* (1938) odnalazła taką charakteryzującą cały film scenę: „Marlena kąpie się pośrodku rewolucji w błyszczącej wannie i mydlinowych puchach, kusi kawałkiem biodra i ramienia, biali oficerowie stoją na straży cnoty, czerwoni szczerzą zęby, chłepcą wódkę i krew. Folklor rosyjski zrobiony jest bardzo śmiesznie i bardzo po amerykańsku”[141].

Zdecydowanie nie lubiła Smosarskiej, którą uważała za złą aktorkę, klasyczny produkt branży filmowej nastawionej wyłącznie na szybki i łatwy zysk. Często napomykała o jej „ładnej buzi” – co dla aktorki z ambicjami, a taką na pewno była Smosarska, niekoniecznie musi być komplementem. W bardzo krytycznej recenzji kolejnego historycznego i patriotycznego polskiego filmu, wypełnionej banałami i schematami *Księżnej Łowickiej*, pisze m.in. „Jedynie Smosarska czuje się doskonale w powodzi banalności i pływa po niej nieruchoma, bezmyślna z niezmiennym uśmieszkiem na buzi”[142]. A gdy pisze pochlebną recenzję o *Dzikich polach* Lejtesa, odnotowuje: „Smosarskiej w ogóle nie ma i tym samym sprawa kasy przesuwa się na plan drugi”[143]. Jednocześnie wielokrotnie dawała wyraz szacunku dla niewykorzystanego w polskim kinie talentu Adolfa Dymszy.

Potrafiła doskonale nawiązać kontakt z czytelnikami bardzo różnych czasopism. Wystarczy porównać styl jej recenzji z „Wiadomości Literackich” i „Polski Zbrojnej”. Pisząc o aktorkach, nazywa je tak, jak mówili o nich widzowie – „Marlena”, „Greta”, „Dolores”.

Często chodziła – i tu natrafiamy na kolejny rys jej osobistych upodobań daleko wykraczających poza recenzencki obowiązek – na filmy przyrodnicze, krajoznawcze ze zwierzęcymi bohaterami w roli głównej.

Film jako przedmiot edukacji

Przez całe życie leżała jej na sercu sprawa najszerzej rozumianej edukacji filmowej, obejmującej nie tylko reżyserów, scenarzystów, operatorów, ale także aktorów. Już na początku lat 30. miała swój własny „przepis” na szkol-

[140] Stefania Zahorska, *„Kościuszko pod Racławicami”*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 4 (743), 23 stycznia, s. 5, *Nowe Filmy*.

[141] Stefania Zahorska, *„Hrabina Władimow”*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 4 (743), 23 stycznia, s. 5, *Nowe Filmy*.

[142] Stefania Zahorska, *Jeszcze jeden film „patriotyczny”*. „Wiadomości Literackie” 1932, nr 44 (461), 16 października, s. 5.

[143] Stefania Zahorska, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 13 (430), 27 marca, s. 10, *Kronika Filmowa*.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

nictwo filmowe: sprowadzenie do Polski kilku sław reżyserskich, stworzenie eksperymentalnego laboratorium i szkoły. Rząd powinien roztoczyć opiekę nad filmem, rozpoczynając właśnie od wykształcenia, reżyserów, scenarzystów, operatorów, dramaturgów, muzyków filmowych.

Zahorska miała bardzo konstruktywny program naprawy i dawała temu wyraz na łamach „Wiadomości Literackich", na wykładach WWP i licznych okazjonalnych wystąpieniach. Gdy w latach 30. w polskim kinie pojawiało się coraz więcej „aktorów filmowych" bez żadnego doświadczenia i teatralnego zaplecza, była bezlitosna. „[...] aktorzy filmowi – pisała – nie umieją w żaden sposób przystosować polskiej mowy do ekranu. Należałoby wprowadzić «palcówki» w mówieniu. Należałoby uczyć aktorów filmowych, aby mówili prosto, szybko i koniecznie bez «uczucia»"[144].

Z listów pisanych do Leonii Jabłonkówny wynika, że bardzo interesowała ją sprawa powstania i realnej działalności Instytutu Filmowego. „[...] czy kwestia organizacji Instytutu Film.[owego] jest na tyle aktualna, że przyjazd mój do Warsz.[awy] teraz jest wskazany. [...] nic nie szkodzi na przeszkodzie memu przyjazdowi, przyjadę chętnie, jeśli to tylko ma jakiś sens"[145]. Zahorska należała do grona tych publicystów, którzy wiązali nadzieje z utworzoną 18 stycznia 1939 roku, przez Radę Naczelną Przemysłu Filmowego, Komisją do spraw Szkolnictwa Filmowego. Weszła w skład tej Komisji obok m.in. Józefa Lejtesa, Jerzego Toeplitza, Stanisława Ostrzyckiego. Celem było stworzenie Instytutu Filmowego na prawach wyższej uczelni. Pierwszym krokiem do tego ambitnego celu miała być jednak organizacja rocznego kursu wiedzy o filmie. Komisja przygotowała program, pozyskała wykładowców i rozdzieliła zajęcia. Wykłady z historii filmu miał prowadzić Jerzy Toeplitz, z reżyserii filmowej Eugeniusz Cękalski, z krytyki filmowej – Jerzy Bossak. Inaugurację zajęć pierwszej polskiej uczelni filmowej planowano na dzień 1 września 1939 roku[146].

Rzut oka na system

Jeśli spojrzeć na dorobek krytycznofilmowy Stefanii Zahorskiej z szerszej perspektywy, „z lotu ptaka", to uderza przede wszystkim wielokierunkowość jej filmowych zainteresowań. Zawsze jednak przebija z nich przekonanie,

[144] Stefania Zahorska *„Kobiety nad przepaścią"*, „Wiadomości Literackie" 1938, nr 14 (753), 27 marca, s. 7, *Kronika Filmowa*.

[145] Ibidem, s. 93. List jest niedatowany, ale musiał zostać napisany między końcem czerwca a wrześniem 1936 roku. Świadczą o tym opisy przyrody oraz odwołanie do bardzo konkretnych wydarzeń – zamieszek antysemickich w Myślenicach, które miały miejsce w czerwcu 1936 roku.

[146] Jolanta Lemann, *Eugeniusz Cękalski*, Muzeum Kinematografii, Łódź 1996, s. 57.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

że film posługiwać się musi swoistymi, własnymi środkami ekspresji oraz że ma do spełnienia istotną rolę społeczną i wychowawczą. Stąd też, podkreślając ważność filmu ze względu na jego umiejętność syntezy, przyjmuje w swoich recenzjach społeczno-estetyczny punkt widzenia.

Krytyka filmowa w wydaniu Stefanii Zahorskiej to nie tylko twórczość niezwykle erudycyjna, stanowi ona głęboko przemyślany system głoszonych przez nią poglądów. Widać to bardzo wyraźnie na tle jej całościowej praktyki krytycznej, uprawianej w tym samym okresie równolegle w zakresie sztuk plastycznych oraz metakrytycznej refleksji nad charakterystyką przemian kultury współczesnej. Dziedziny artystyczne, o których pisze i do których się odwołuje, są różne. Jednak pogląd na nie, zintegrowany sposób podejścia do nich i prezentacja poszczególnych wybranych artefaktów bieżącego życia artystycznego okazują się – jeśli nie absolutnie jednakowe – to w każdym razie bardzo zbliżone.

Nie było w polskiej publicystyce krytycznej na przestrzeni całego dwudziestolecia międzywojennego – a można w tym miejscu dodać z jeszcze większym podziwem, że również i później – nikogo, kto z taką swobodą, łatwością i finezją poruszałby się w swej działalności krytycznej między różnymi – traktowanymi na ogół jako całkiem odrębne – dziedzinami twórczości: literaturą, sztukami plastycznymi, filmem. Zahorska potrafi perfekcyjnie łączyć analizy poszczególnych dzieł sztuki z analizą i interpretacją szerokich zjawisk współczesnej kultury.

Daje tu o sobie znać jedność punktu widzenia, spojrzenia na sztukę i jedność wyboru preferowanych wartości. Autorka nie zaciera różnic dzielących poszczególne sztuki, zwłaszcza film i literaturę; nie twierdzi, że takowych różnic nie ma. Dostrzegając homologię struktur narracyjnych kina i XX-wiecznej powieści, wydobywa natomiast funkcjonalne związki między nimi. To podejście pozwala jej z kolei odnaleźć miejsca wspólne, nakreślić szansę i perspektywę możliwej kooperacji między nimi.

Cechą wyróżniającą system krytycznofilmowy Stefanii Zahorskiej w kontekście np. związków filmu i literatury, ale dotyczy to także innych dziedzin sztuki, jest zaawansowana spójność generalnej koncepcji i obranej metody krytycznej. Krytyka filmowa i krytyka sztuki w jej wydaniu jest/powinna być krytyką teoretyzującą i historyzującą. Odkrywa zachodzące procesy i uczy je rozumieć. Dzięki niej przejścia między odmiennymi rodzajami twórczości wypadają tak naturalnie, wydając się w rozwoju autorskiego dyskursu układem naczyń połączonych.

W systemie tym kino i sztuka filmowa jako obiekt prowadzonej na bieżąco działalności recenzenckiej i studiów krytycznych nie sprowadzają się do pewnej liczby gatunków czy tematów. Nie są też dziennikiem ocen czy świadectwem złych i dobrych cenzurek, arbitralnie wystawianych poszczególnym filmom przez recenzentkę. Zresztą Zahorska nie ogranicza się wyłącznie (co zarzucano jej w przypadku recenzji dotyczących filmu polskiego)

Adam Mickiewicz University Press © 2021

do kolekcjonowania i wytykania błędów, bardzo często podaje konkretne wskazówki i drogi prowadzące do naprawy. Fascynuje ją głównie ten aspekt możliwości ekspresji poznawczej, jaką oferują ruchome obrazy, który czyni film dziedziną niemożliwą do zastąpienia na tle innych sztuk oraz środków komunikowania.

Kino, sztuka filmowa i pojedyncze dzieło filmowe w ujęciu Stefanii Zahorskiej stanowią znaczącą strukturę strumienia myśli i uczuć, pełniącą na co dzień określone i doniosłe funkcje społeczne. Nic innego nie usprawiedliwia istnienia kinematografii jako ważnego elementu życia zbiorowego oraz wielkoprzemysłowego wytworu kultury nowoczesnej, podobnie jak potrzeby chodzenia do kina przez miliony ludzi na całym świecie[147].

Ingerencje cenzorskie

Nie jest dziełem przypadku, że tyle miejsca w swoich rozważaniach poświęca cenzurze. „Zahorska prowadziła otwartą wojnę z polskim cenzorem tamtych lat[148]. Z upodobaniem podkreślała «twórczą» działalność tej instytucji, obnażała rodzaje ingerencji, uzmysławiała wielość i wielkość wyrządzonych przez nią szkód"[149]. Sprawa jest jednak znacznie bardziej skomplikowana. Nie zawsze owe szkody, zakazy i manipulacje były konsekwencją działalności cenzury państwowej.

W okresie kina niemego, ale dotyczy to także początku lat 30., z filmami poczynano sobie bardzo dowolnie także na etapie eksploatacji. Skracano je, przerabiano, dorabiano napisy. Nie istniała w sposób jednoznaczny uregulowana ochrona prawna filmów. Dziś, kiedy oglądamy filmy z lat 20. czy 30., musimy mieć świadomość tego, że nie zawsze widzimy wersję autorską, tzw. reżyserską; o wiele częściej – wersję opracowaną, zrekonstruowaną współcześnie przez historyków filmu i archiwistów. Należy zatem pamiętać, że publiczność w kinach w latach 20. mogła oglądać zupełnie „inny" film po licznych ingerencjach[150]. W okresie kina niemego „[...] oprócz oficjalnych kopii, po rynku krążyły tzw. kontratypy, których rozpowszechnianiem, poza kontrolą producencką, trudnili

[147] Zob. więcej na ten temat: Małgorzata Hendrykowska, *O szczególnych powinowactwach literatury i kina w refleksji Stefanii Zahorskiej*. „Przestrzenie Teorii" 2019, nr 32, s. 167–177.

[148] Cenzurowaniem filmów zajmowało się w tamtym okresie w Polsce Ministerstwo Spraw Wewnętrznych, a dokładniej urzędnicy Centralnego Biura Filmowego, którym kierował płk Leon Łuskino. Dla historyka filmu bezcenną wartość posiada stała rubryka zatytułowana *Filmy ocenzurowane*, prezentująca filmy aktualnie dopuszczone do wyświetlania publicznego i „dla młodzieży wzbronione". Rubrykę taką publikował (wychodzący trzy razy w tygodniu) „Film".

[149] Anna Pilch, op. cit., s. 176.

[150] Pisze o tym szczegółowo Wojciech Świdziński, op. cit., tu zwłaszcza rozdział „Manipulacje, zakazy, pomyłki, czyli co wyświetlały kina stolicy w latach 1918–1929", s. 328–340.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

się przedsiębiorcy wyprzedzający formalne ścieżki dystrybucyjne i oferujący towar po zaniżonych cenach”[151]. Ustawa o filmach i ich wyświetlaniu „również nie zmieniała cenzorskich nawyków i praktyk, a nawet zezwalała na bardziej jeszcze dowolną interpretację formuł ustawowych”. Cenzorzy sami tworzyli własne kryteria według własnego gustu[152].

Zdarzało się, że sami właściciele kin wycinali niektóre sceny, aby nie przekroczyć standardu długości eksploatacyjnej kopii, czyli 2500 m (*Burza nad Azją* miała w oryginale 3100 m). Z komercyjnych powodów skrócono m.in. *Dzień na wyścigach* braci Marx.

Jakie wersje recenzowanych przez siebie filmów oglądała Zahorska? Filmy rosyjskie oglądała (w większości) w poselstwie sowieckim, więc widziała je bez cenzury. W przypadku filmów „dla szerokiej publiczności” bezwzględnie tropiła i ujawniała wszelkie ingerencje i zamierzenia tej instytucji[153].

Omawiając formy ingerencji w utwór filmowy, Wojciech Świdziński wymienia trzy podstawowe rodzaje: działania marketingowe, mające przyciągnąć publiczność (m.in. słynna sprawa *Błękitnego ekspresu* Ilii Trauberga dla celów reklamowych przypisywanego S. Eisensteinowi), działania cenzury i „prewencyjne działania dystrybutorów usuwających potencjalnie kontrowersyjne aspekty obrazu” oraz „różnego rodzaju pomyłki i nieporozumienia powstałe przy okazji opracowywania polskich wersji ekranowych”. Dla celów marketingowych zmieniano tytuły, do których wprowadzano bez głębszego uzasadnienia „tajemnice”, „szały”, „zmysły”, atrakcyjne lokalizacje, np. Paryż, lub dostosowywano do polskich realiów, np. film komediowy Ernsta Lubitscha *Die Austernprinzessin*, 1919) (*Ostrygowa księżniczka*) wyświetlano w Polsce jako *Jedynaczka króla smalcu*. Włoską *Carmen* (1914) wyświetlano w „Stylowym” w 1920 roku jako *Dzieje przemytniczki*[154]. Dla celów komercyjnych adaptację *Cichego Donu* Olgi Prieobrażenskiej i Iwana Prawowa według powieści Michaiła Szołochowa wyświetlano w 1932 roku jako *Miłość kozaka* lub *Miłość i zemsta dońskiego kozaka*. Wyrzucano też sceny oraz tytuły filmów z podtekstem erotycznym. *Notabene* praktyka dowolnej zmiany tytułów była w Polsce niemal powszechna w latach 30. Stąd też identyfikacja niektórych wyświetlanych filmów jest często wręcz niemożliwa, bo krytycy najczęściej operują okazjonalnie nadawanymi tytułami polskimi, które nie miały nic wspólnego z oryginałem. Zdarzało się wielokrotnie, że tytuły były dowolnie zmieniane przez poszczególne kina.

---

[151] Ibidem, s. 328.

[152] Alina Madej, *Misterium nożyc*, „Film” 1986, nr 31, s. 16–17.

[153] Zob. m. in. teksty o *Zielonych pastwiskach* (William Keighley, Marc Connelly), *Drodze młodych* Aleksandra Forda, *Duszach czarnych* Kinga Vidora, *Na Zachodzie bez zmian* Lewisa Milestone'a, *Turksibie* Wiktora Turina, *Bezdomnych* Nikołaja Ekka.

[154] Wojciech Świdziński, op. cit., s. 329.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Zmiany dotyczyły nie tylko tytułów. Filmy „poprawiano" także na poziomie biur wynajmu i w kantorach właścicieli kin, którzy kaleczyli filmy „dla dobra" polskiego widza. Wydawało im się, że tym samym uprzedzą działania cenzury. Dziś trudno zrekonstruować, kto „poprawił" film – biuro wynajmu, cenzor czy właściciel kina, który miał w produkcji jakiś udział finansowy, a nie podobało mu się np. pesymistyczne zakończenie[155].

„Zdawałoby się – pisała Stefania Heymanowa – iż cała światowa produkcja istnieje tylko po to, aby gorszyć naszą publiczność, dybać na jej cnotę i zasady moralne. Toteż wszystkie filmy zagraniczne stale podlegają najrozmaitszym operacjom: wycina się je, wystrzyga, skleja, zlepia, „przystosowuje" – przy pomocy napisów zmienia się czarne charaktery przynajmniej na… „szare", podmalowuje inaczej tło, koryguje scenarzystę i reżysera"[156].

Na potrójną działalność cenzorską zwracał także uwagę Antoni Słonimski. Poza oficjalną cenzurą, pisze Słonimski:

> Cenzuruje film u nas jeszcze policja i księża. […] Po tych wszystkich obcinaniach obcina jeszcze właściciel kina, który chce, żeby film był krótszy i żeby go można cztery razy na wieczór przepuścić. […] Sąd powinien nakazać, aby na afiszach obok nazwiska reżysera były wydrukowane nazwiska poprawiaczy. Publiczność wiedziałaby, na co idzie[157].

Tropiąc działalność cenzury, Zahorska ze szczegółami omawiała także te filmy, które w wyniku cenzorskiej gorliwości zostały zatrzymane. Jedna z takich recenzji dotyczy amerykańskiego filmu *Zielone pastwiska*; autorka nadała jej wymowny tytuł *Film, którego nie zobaczymy*. „Mimo że nie jest ani wywrotowy, ani rewolucyjny. Mimo że nie krytykuje ani policji, ani wojska, ani polityki, ani tych, co dzierżą władzę. Mimo że jest to film w najgłębszym sensie zachowawczy, konserwatywny, mimo że jest religijny"[158]. Amerykański film, który (w największym uproszczeniu) przedstawiał w wersji ludowej, związanej z kulturą, sposobem myślenia Afroamerykanów, wizję Boga, dobra i zła, winy i kary:

---

[155] Szerzej na temat cenzury filmowej zob. Alina Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994. Tu zwłaszcza rozdział: „Restrykcyjna i modelująca funkcja cenzury filmowej", s. 73–100, także Urszula Biel, *Polski kodeks Heysa*, „Film" 1991, nr 44, s. 7.

[156] Stefania Heymanowa, *Dwie miary*, „Kino" 1931, nr 17, s. 4, a w odniesieniu do cenzury filmowej lat 20. Małgorzata Hendrykowska, *Meandry i paradoksy międzywojennej cenzury filmowej w Polsce*, „Images" 2016, vol. 18, nr 27, s. 63–87.

[157] Antoni Słonimski, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie" 1929, nr 21 (282), 26 maja, s. 4.

[158] Stefania Zahorska, *Film, którego nie zobaczymy*, „Wiadomości Literackie" 1937, nr 10 (696), 28 lutego, s. 3.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

> [...] nie został w Polsce nawet przedstawiony cenzurze w przewidywaniu odmownej decyzji. W tym wyjątkowym wypadku należałoby cenzurze przyklasnąć. Obecny na zamkniętym pokazie znakomity pisarz, o pięknej demokratycznej przeszłości, obejrzawszy film do końca, uśmiechnął się z niedowierzaniem: „Znowu żydowska sprawka – powiedział – propaganda Starego Testamentu; znamy się na tym". Prawdopodobnie znalazłoby się więcej takich, którzy by się na tej ukrytej sprężynie poznali. Inni – i takich byłoby zapewne więcej – krzyczeliby, że taki film jest bezczeszczeniem religii. Dobrze więc, że wrócił do Ameryki. Do zrozumienia go potrzeba albo trochę rozumu, albo też – prawdziwej wiary[159].

Uwadze polskich cenzorów nie umknął też inny amerykański film *Dusze czarnych* Kinga Vidora, powszechnie uznawany za arcydzieło rodzącej się kinematografii dźwiękowej, ale także film rejestrujący autentyczny folklor Afroamerykanów, który pokazał ich po raz pierwszy bez protekcjonalizmu. Czy cenzorów zaniepokoili wyłącznie czarnoskórzy wykonawcy, owe „dusze czarnych", czy też raczej pewien szczegół, o którym pisze Zahorska:

> Za wysokimi biurkami, tam gdzie zasiadają odpowiedzialni za dusze narodu cenzorzy, panuje niezdecydowanie i niepewność: czy film ten należy pokazać polskiej publiczności. Dlaczego? Dlatego, że pewne sceny mogą „ośmieszyć" ceremoniał religijny. Chodzi zapewne głównie o pewnego osiołka, na którym murzyński prorok przejeżdża wśród szpaleru wiernych. Osiołków, a nawet osłów, było już na ekranie dużo, a żadnego z nich nie uznano za niebezpiecznego dla wiary w jedynego Boga. Tylko właśnie tego, jakkolwiek czysto rzeczowe względy przemawiają raczej na jego korzyść[160].

O kuriozalnych metodach działalności cenzury pisze Zahorska m.in. w związku z poematem filmowym Stefana Themersona *Europa*.

> Na razie filmem p. Themersona zainteresowała się cenzura w sposób bardzo dowcipny. Był mianowicie w owej *Europie* symbol urzędnika. P. Themerson zużytkował do jego zobrazowania jedną z doskonałych karykatur Georga Grossa, sławnego niemieckiego karykaturzysty, wstawił jej tylko pod mundur mechanizm zegarkowy ślicznie tik-tikający. Kto by się jednak spodziewał, że Georg Gross jest złośliwym hakatystą?! Okazało się mianowicie, że rysunek jego jest łudząco podobny do jednego z wielkich dygnitarzy, a cenzura przestraszona podobizną i tik-tikiem wyrzuciła całą rzecz przez okno. Poza tym cenzura wycięła również serię kobiet nagich od pasa w dół, zdjętych bez majteczek i ze wszystkimi nieodzownymi szczegółami. Ale w tej sprawie jest wytłumaczona i nie potrzebuje nic motywować[161].

---

[159] Ibidem.

[160] Stefania Zahorska, *Zakazane Alleluja*, „Wiadomości Literackie" 1931, nr 6 (371), 8 lutego, s. 8.

[161] Stefania Zahorska, *Polski film dobry!*, „Wiadomości Literackie" 1932, nr 53, 18 grudnia, s. 3.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

W przededniu wojny

W 1938 roku Zahorska otrzymała Srebrny Krzyż Zasługi za „zasługi na polu pracy w dziedzinie sztuki filmowej". Ostatnie recenzje filmowe na łamach „Wiadomości Literackich" opublikowała 2 lipca 1939 roku. Bez specjalnych emocji omówiła filmy: *Sześciu z przedmieścia*, *Bałkany*, *Dama z Malakki* i promujący Szwajcarię film *Au coeur de l'Europe*.

Dodajmy w tym miejscu, iż w latach 30. Zahorska pracowała nad kilkoma większymi projektami. Fragmenty przygotowywanej historii mody drukowała w 1939 roku na łamach „Bluszczu", ale cała książka nie ukazała się drukiem, złożona w wydawnictwie pozostała w Warszawie. Ostatnie artykuły o modzie, należące do cyklu „Psychologia mody XX wieku", opublikowała na łamach „Bluszczu" 26 sierpnia 1939 roku, gdzie przedstawiła „sposób wytworzenia się typu sukni sportowej i wieczorowej". Tuż obok Jan Szczęsny pisał: „Niemcy są u progu szaleństwa. Oczekiwać można, że jeśli w ostatniej chwili nie cofną się, to rozpętają w świecie taką pożogę, jakiej jeszcze historia nie znała"[162]. Ilustracja do artykułu przedstawia dziewczęta na wsi, które szyją zespołowo maski przeciwgazowe, a potem ćwiczą ich zakładanie.

Nie zdołała także ukończyć, planowej od lat, historii sztuk wizualnych. Już w trakcie pobytu na emigracji wspominała także o innym niezrealizowanym projekcie, jakim miałby być podręcznik nauczania sztuk wizualnych.

Zahorska miała także ambicje powieściopisarskie i dramatopisarskie. W 1937 roku ukazała się jej pierwsza i jedyna wydana w Polsce powieść *Korzenie*, która miała być pierwszą częścią większego cyklu powieściowego. W 1939 roku w Warszawie napisała utwór dramatyczny *Zdrada Joanny*. Tekst pozostał w Warszawie i Zahorska starała się go odtworzyć z pamięci w Londynie. Sztuka zachowała się w całości w archiwum Zahorskiej w Bibliotece Polskiej w Londynie wraz z tłumaczeniem na język angielski[163]. Kolejne napisała już i wydała na emigracji[164].

Od lat 30. aż do śmierci w 1961 roku związana była z Adamem Pragierem, politykiem PPS, ministrem informacji rządu londyńskiego, potem publicystą. Wspólnie z Pragierem zainicjowali we wrześniowych „Wiadomościach" 1950 roku rubrykę „Puszka Pandory", którą prowadzili wspólnie do śmierci Zahorskiej. Na emigracji, gdy „Wiadomości Literackie" osiadły na krótko w Paryżu, a potem na znacznie dłużej w Londynie, Zahorska próbowała też

[162] Jan Szczęsny, *Pięć przed dwunastą*, „Bluszcz" 1939, nr 35, 26 sierpnia, s. 5.

[163] Anna Nasiłowska, Wstęp do: Stefania Zahorska, *Wybór pism*..., s. 35.

[164] Zob. omówienie dorobku literackiego Zahorskiej ibidem, s. 35–47, a także wnikliwe analizy powieści *Ofiara* i *Ziemia pojona gniewem* w: Tomasz Mizerkiewicz, op. cit., s. 141–177.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Adam Pragier

powrócić do pisania recenzji filmowych. Ale świat i życie samej Zahorskiej wywróciło się do góry nogami. Nic już nie było takie, jak przed wojną i swój temperament publicystyczny Zahorska skierowała w zupełnie inną stronę.

Emigracja

Zahorska wyjechała z Polski we wrześniu 1939 roku. Podobnie jak tysiące uciekinierów wyruszyła na wschód kraju. Podróżowała wspólnie z Pragierami i Leonią Jabłonkówną. We Lwowie ich drogi się rozeszły i w dramatycznych okolicznościach splątały. Wiele wskazuje na to, że jej najlepsza – w moim przekonaniu – powieść *Warszawa – Lwów 1939*, wydana już po śmierci

Adam Mickiewicz University Press © 2021

autorki, zawiera wiele wątków autobiograficznych[165]. Granicę przekraczała samotnie, praktycznie wyrzucona z samochodu przez ludzi, którzy obiecywali ją podwieźć. Od tego momentu jej droga do Rumunii to temat na powieść, dramat, scenariusz sensacyjno-psychologiczny. „[...] szła pieszo, aż zlitował się nad nią jakiś inny samochód, później jeździła w dorożce wzdłuż granicy, aż w końcu przeprowadzili ją w nocy ukraińscy chłopi do jakiejś wioski rumuńskiej, skąd przedostała się przez Czerniowce do Bukaresztu"[166]. W październiku, korzystając z misji wojskowej, z Bukaresztu ściągnął ją do Paryża Adam Pragier[167].

W Paryżu znalazła się też redakcja „Wiadomości Literackich", wydawanych teraz jako „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie" od 17 marca do 23 czerwca 1940 roku. W pierwszym numerze paryskich „Wiadomości" ukazał się jej tekst o wyjeździe z Warszawy, który blisko ćwierć wieku później stanowić będzie część jej, wydanej pośmiertnie, powieści *Warszawa – Lwów 1939*[168]. Lektura tego krótkiego fragmentu prozy (do wątku tego warto będzie jeszcze powrócić!) wskazuje na pewną filmowość myślenia i filmowość wyobraźni Stefanii Zahorskiej.

Gdy „Wiadomości" wychodziły jeszcze w Paryżu, Stefania Zahorska próbowała reaktywować rubrykę „Nowe Filmy", co, niestety, nie udało się z różnych powodów. Przede wszystkim nie był to czas odpowiedni na rozważania o filmie. Gdy w marcu 1940 roku Zahorska pisała o filmie Franka Capry *Mr Smith goes to Washington*, w Polsce ruszyła wielka fala aresztowań przedwojennych działaczy politycznych, społecznych, nauczycieli, lekarzy, adwokatów, będąca początkiem planowanej akcji eksterminacji polskiej inteligencji. Wiadomości o tym, w tej czy innej formie, docierały na Zachód.

Latem 1940 roku Zahorska była już absolutnie przekonana, że z Paryża trzeba uciekać i dzieliła się tym przekonaniem m.in. z Józefem i Haliną Wittlinami... Ją samą coraz intensywniej wciągała bieżąca polityka, myślała też poważnie o pracy literackiej. Ale były i inne przyczyny niepowodzenia rubryki filmowej. W paryskim epizodzie „Wiadomości" z jakiegoś powodu Zahorska prowadziła tę rubrykę wspólnie ze Stefanem Themersonem. Themerson – in-

---

[165] Stefania Zahorska, *Warszawa – Lwów 1939*, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1964. Na pierwszej stronie powieści znajduje się notatka Adama Pragiera: „Książka niniejsza wydana została z zespołu rękopisów Stefanii Zahorskiej znajdującego się po części w Bibliotece Polskiej w Londynie, a po części u mnie. Rękopis przejrzała i uporządkowała pani Maria Danilewiczowa; przygotowała do druku Lidia Ciołkoszowa. Obu paniom wyrażam słowa wdzięczności. Adam Pragier".

[166] Adam Pragier, *Czas przeszły dokonany*, cz. 2, wstęp i oprac. Andrzej Friszke, Ewa Pejaś, Muzeum Historii Polski, Warszawa 2018, s. 365.

[167] O okolicznościach uzyskania wizy dla Stefanii Zahorskiej pisze Adam Pragier, ibidem, s. 397–398.

[168] Stefania Zahorska, *„Fragment liryczny"*, „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie" 1940, nr 1.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

teresujący literat, współtwórca filmów awangardowych – był jednak fatalnym recenzentem. Ni to kąśliwym, ni to wszechwiedzącym, z pozycji bessewissera usiłował – powiedzmy to wprost – dość nieudolnie naśladować styl Stefanii Zahorskiej. Nie sprzyjało to zainteresowaniu potencjalnych czytelników krytyką filmową, ale przede wszystkim nie był to dobry czas na „chodzenie do kina", a i „Wiadomości" nie zdołały się jeszcze dobrze „rozpędzić" w Paryżu. „Maj i czerwiec 1940 były dla polskich wychodźców raz jeszcze przeżytym wrześniem. Ostatni paryski numer «Wiadomości» ukazał się z datą 23 czerwca i z tego względu jest rarytasem bibliograficznym, armia niemiecka zajęła bowiem Paryż kilka dni wcześniej"[169]. Kapitulacja Francji 22 czerwca 1940 roku wymusiła nie tylko na Stefanii Zahorskiej i Adamie Pragierze decyzję o natychmiastowym wyjeździe.

23 czerwca, po dopłynięciu do Anglii i krótkim pobycie w porcie w Falmouth, Stefania Zahorska i Adam Pragier znaleźli się w Londynie. Początkowo zamieszkali w pensjonacie „Foyer Suisse". Na tej samej ulicy zamieszkał Mieczysław Grydzewski, który z marszu przystąpił do wydawania londyńskich „Wiadomości Polskich, Politycznych i Literackich". Pierwszy numer ukazał się już 14 lipca 1940 roku. Trwały naloty na Londyn, w trakcie których Grydzewski został ranny w głowę, ale odmawiał opatrzenia rany w szpitalu. W zapiskach Adama Pragiera zachowała się taka relacja:

> Grydzewski krzyczał, żeby mu dali święty spokój, bo jutro z rana musi łamać numer swojego pisma. Nie chciał też żadną miarą położyć się na noszach. Ostatecznie wyperswadowaliśmy mu, że prześwietlenie o 2 w nocy nie przeszkodzi w łamaniu numeru nazajutrz o 11 rano, więc zdecydował się pójść do szpitala. Odbyło się to w formie fantastycznego pochodu. Najpierw szedł Grydzewski z lekarzem i pielęgniarką, za nim nosze (na które nie chciał się położyć), wreszcie ludzie z obrony przeciwlotniczej. Szpital był niedaleko[170].

Jeszcze na początku lat 40. w pisanych przez Zahorską tekstach przebija przekonanie o powrocie do kraju, ale szybko się to zmienia. Dochodzą do tego poważne kłopoty ze zdrowiem. W londyńskich „Wiadomościach" ponownie próbowała wskrzesić rubrykę „O Nowych Filmach", ale bez powodzenia. Tym razem powód był zupełnie inny. Zahorska była zajęta poważniejszą publicystyką polityczną i społeczną. Z listu do Jerzego Giedroycia, napisanego 30 czerwca 1947 roku, w którym pisze „ciężkie i niemiłe przechodzimy teraz czasy", listu, który był jej reakcją na pierwszy numer paryskiej „Kultury", wynika, że

[169] Rafał Habielski, *Niezłomni, nieprzejednani. Emigracyjne „Wiadomości" i ich krąg 1940-1981*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 19.

[170] Adam Pragier, *Czas przeszły dokonany*, cz. 3, wstęp i oprac. Andrzej Friszke, Ewa Pejaś, Muzeum Historii Polski, Warszawa 2018, s. 32–33. Tu także opisane początki egzystencji Zahorskiej i Pragiera w Londynie.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Zahorska nie czuła się komfortowo w otoczeniu londyńskich „Wiadomości". Po entuzjastycznym komentarzu do artykułów Benedetta Crocego i Tymona Terleckiego pisze: „[...] cieszę się, że redakcja zerwała ze wspominkarsko-historyczną tradycją «Wiadomości», że nareszcie mowa jest o problematach. Zdaje mi się, że uświadomienie otwartych zagadnień dzisiejszego czasu, samo postawienie znaków zapytania, skonfrontowanie ich z przeszłością, teraźniejszością i – przyszłością jest sprawą bardzo ważną. To właśnie zarzucam «Wiadomościom», że «lulają» czytelnika"[171].

Dla środowiska Stefanii Zahorskiej były to wyjątkowo trudne chwile. Początki egzystencji emigracji po wojnie tak wspominał Tymon Terlecki:

> Lata 1945, 1946 były dnem najgłębszym, któregośmy dotknęli, głębszym niż klęska wrześniowa roku 1939, niż klęska czerwcowa 1940. Usunął się nam wtedy grunt spod nóg, zatrzasnęła się przed nami perspektywa. Szeregi poszły w rozsypkę, załamała się zwarta linia frontu [...]. Nieuznani, uciążliwi, niepożądani, byliśmy także rozbrojeni duchowo. Przestały wychodzić książki, jak od pomoru ginęły liczne, doskonałe pisma II Korpusu [...][172].

Szukała swojego miejsca w nowej rzeczywistości. Zajmowała się krytyką literacką[173]. Starała się też kontynuować i rozwijać własne ambicje literackie. W Polsce w 1937 roku wydała powieść *Korzenie*, w Londynie pracowała m.in. nad większą całością poświęconą jej doświadczeniom i refleksjom z dramatu Września 1939, nie bardzo jednak wierzyła w ich wydanie. W wielu pracach redakcyjnych i dziennikarskich, m.in. w „Dzienniku Polskim", bezimiennie pomagała Pragierowi. Na pewno satysfakcję sprawiało jej prowadzenie na łamach „Wiadomości", wspólnie z Adamem Pragierem, rubryki „Puszka" z podpisem „Pandora", potocznie nazywaną „Puszka Pandory", ale... W liście z 19 maja 1951 roku do Józefa Wittlina pisała:

> Koniec końcem jednak pandorowanie jest smutną namiastką właściwego pisania. Do tej pory byłam jeszcze optymistką, myślałam, że można, że trzeba pisać coś właściwego. Teraz opuszcza mnie optymizm. Niemal niepodobieństwem jest coś tutaj wydać. Po polsku – nie ma komu wydawać, nie ma komu czytać. Poziom polskiego czytelnika jest niski, zapewne zawsze był, ale nie chcieliśmy tego widzieć, siedząc na górce w „Ziemiańskiej". Po angielsku? – okazuje się, że nie jest łatwo nastawić się na zupełnie odmiennego odbiorcę, odmienne tradycje, odmienny sposób reagowania,

---

[171] Archiwum Paryskiej Kultury. Listy. syg. KorRed. ILR Zahorska. Na temat publicystycznej działalności Stefanii Zahorskiej zob. m.in. Lidia Ciołkoszowa, *Publicystyka polska na emigracji 1940-1060*, wstęp i oprac. nauk. Andrzej Friszke, Wydawnictwo Krytyki Politycznej. Seria Historyczna (15), Warszawa 2013.

[172] Tymon Terlecki, *O „Wiadomościach" bezprzymiotnikowych*, w: *XXX-lecie „Wiadomości"*, red. T. Terlecki, Londyn 1957. Podaję za: Rafał Habielski, op. cit., s. 62–63.

[173] Zob. na ten temat Anna Pilch, op. cit., tu zwłaszcza rozdz. V. „Literatura".

Adam Mickiewicz University Press © 2021

poza tym stosunki wydawnicze angielskie są teraz bardzo trudne, a wielkie koszty tłumaczenia czynią całą sprawę wręcz niemożliwą. Tak więc zaczęte rękopisy legły na chwilę w szufladzie i leżą ciągle jeszcze. Chyba już na zawsze. Pocieszam się tylko jednym pytaniem: czy to takie ważne? Zaczynam przenosić ciężar życia na jakiś inny, bardzo abstrakcyjny i bardzo nierealny punkt. I to właśnie jest bodaj dowodem, że naprawdę już jestem stara[174].

Gdy pisała te słowa miała zaledwie 62 lata.

A jednak Zahorskiej udało się na emigracji opublikować kilka książek: *Stacja Abbesses*[175], *Ofiara*[176] (Londyn 1955), *Ziemia pojona gniewem*[177] (Londyn 1961), która wyszła tuż przed śmiercią autorki. Już po jej śmierci ukazała się powieść *Warszawa – Lwów 1939* (Londyn 1964), wydana z rękopisów i przygotowana do druku przez Marię Danilewiczową i Lidię Ciołkoszową, która, w moim przekonaniu, jest najlepszą z jej powieści[178]. Była także autorką dramatu *Smocza 13*[179], napisanego pod wpływem tragedii getta, z którym to dramatem, przeżywanym w sposób bardzo osobisty, wiązała głębsze nadzieje, także filmowe.

W emigracyjnych „Wiadomościach" o filmie i perspektywach polskiej kinematografii pisała rzadko, pisali na ten temat inni autorzy[180].

Do 1953 roku opublikowała 16 recenzji filmowych, niekiedy bardzo interesujących, dotyczących, jak się okazało w przyszłości, dzieł kluczowych dla historii sztuki filmowej (m.in. *Fantazji* Walta Disneya, *Obywatela Kane* Orsona Wellesa, *Złodziei rowerów* Vittoria De Siki), choć w stylu, spojrzeniu na kino, często bardzo odległych od tego, co pisała w Warszawie.

Jedno z tych omówień dotyczyło amerykańskiego filmu Ernsta Lubitscha *To be or not to be* (1942) i warto się przy tej recenzji zatrzymać nieco dłużej, gdyż trochę przez przypadek odsłania ona inne – niż krąg zagadnień estetycznych – aspekty działalności filmowej Stefanii Zahorskiej.

Akcja tej czarnej komedii toczy się w okupowanej Warszawie, w środowisku teatralnym. Gdy wybucha wojna, aktorzy przygotowują właśnie premierę *Hamleta*. Pod osłoną teatru, korzystając z umiejętności aktorskich i zdolności do charakteryzacji, od razu angażują się w ruch oporu. Nagle okazuje się, że do Warszawy przyjedzie Hitler, aby obejrzeć przedstawienie *Hamleta*... Oglą-

---

[174] Maja Elżbieta Cybulska, *Wyspa – uwagi o dodatkach*..., s. 194.

[175] Stefania Zahorska, *Stacja Abbesses. Opowieść*, Oficyna Malarzy i Poetów, Kent 1952.

[176] Stefania Zahorska, *Ofiara*, Społeczność Akademicka USB w Londynie, Londyn 1955.

[177] Stefania Zahorska, *Ziemia pojona gniewem*, Wydawnictwo B. Świderski, Londyn 1961.

[178] Na temat twórczości literackiej Stefanii Zahorskiej, także perypetii związanych z jej edycją oraz utworów zaginionych i niewydanych, zob. wstęp Anny Nasiłowskiej w: Stefania Zahorska, *Wybór pism*..., zwłaszcza s. 35–47, oraz Anna Pilch, op. cit., tu zwłaszcza s. 185–199.

[179] Stefania Zahorska, *Smocza 13*, „Nowa Polska", Londyn 1945.

[180] Zob. m.in. Antoni Słonimski, *Film Chaplina „Wielki dyktator"*, „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie" 1941, nr 47; Ksawery Pruszyński, *Jaki powinien być polski film*,. „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie" 1941, nr 53.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

dany dziś, po wielu latach od dramatycznych wydarzeń wojennych, film razi licznymi naiwnościami, ale jednocześnie trudno nie zauważyć, jak bardzo przychylny jest Polsce i Polakom. Można sobie jednak wyobrazić, że wtedy, w latach wojny, oglądany przez emigrantów w Londynie, do których docierały przecież mniej lub bardziej dokładne informacje z kraju, budził zupełnie inne emocje. Związana z Adamem Pragierem, ministrem informacji w rządzie londyńskim, Stefania Zahorska miała tę wiedzę dużo większą niż „przeciętny" polski wychodźca. Na filmie Lubitscha nie pozostawiła suchej nitki.

Nie była w tej sprawie jedyna i pierwsza. Wcześniej zaatakował ten film na łamach „Wiadomości" Zygmunt Nowakowski[181], porównując reżysera i scenarzystów (Ernst Lubitsch i Melchior Lengyel) do szakali szukających łupów w ruinach i pogorzeliskach pełnych niepogrzebanych trupów po to tylko, by za wszelką cenę rozśmieszyć widownię.

> [...] wszyscy Niemcy w tym filmie są głupi, naiwni i dadzą się nabić w butelkę. [...] Walka z nimi to farsa, nic więcej. [...] Zamiast życia podziemnego w Polsce, zamiast np. sabotażu albo zamiast prasy tajnej, zamiast walki codziennej, a upartej o byt – obaj ci *American citizens of Vienna and Budapest extraction* pokazali błazeńską groteskę, która budzi grozę i litość – lecz zaiste nie w znaczeniu arystotelesowskim[182].

Zahorska w swej ocenie, mimo wszystko, okazała się bardziej oględna, uznając, że klasa tego filmu jest za mała na ten poziom wyrażonej emocji. „W Polsce przyzwyczailiśmy się do żerowania małych twórców na wielkich tematach. Mieliśmy *Pana Tadeusza*, mieliśmy *Mogiłę Nieznanego Żołnierza*, mieliśmy *Dziesięciu z Pawiaka* i wiele innych. W Polsce przemysł filmowy był do niczego, w Ameryce jest do czegoś, mianowicie do businessu". Od tej ogólnej refleksji przechodzi już do samego filmu.

> Niemcy przedstawieni są – pisze – jak dobrotliwi idioci. My zaś walczymy, by zechcieli zrozumieć, że nie jesteśmy gorsi od nich. Całe niezrozumienie potworności niemieckiej, całe niezrozumienie sensu walki z Niemcami, odbija się jak w krzywym zwierciadle w tych paru głupich zdaniach i obrazach. Dlatego, choć niby przez dwie godziny jest Polska, choć niby ciągle jest mowa o Polakach, choć jest Masłowski, Poznański i „han-

[181] Zygmunt Nowakowski (1891–1963) pisarz, dziennikarz, reżyser teatralny, publicysta, aktor. W latach 1926– 1929 był aktorem i dyrektorem Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Stały felietonista „Ilustrowanego Kuriera Codziennego". W latach 1940–1944 redagował, wspólnie z Mieczysławem Grydzewskim, „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie". Wieloletni współpracownik Radia Wolna Europa. Zmarł w Londynie.

[182] Zygmunt Nowakowski, *Fox-trott na zgliszczach*, „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie" 1942, nr 116, s. 4. Krytyczne opinie, podkreślające bezduszne i nieetyczne podejście do dramatu bombardowanej Warszawy, zamieścił m.in. „The New York Times" i „Philadelphia Inquirer", a także recenzent wychodzącego w Londynie niemieckiego „Die Zeitung"; większość krytyków uznała jednak film za triumf Lubitscha.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

del delikatesów", wartość propagandowa tego filmu jest bardzo wątpliwa. Francuzi do ostatniej chwili mówili o Niemcach „Ce sont des gens comme les autres"[183] i widać, że Amerykanie do dziś dnia tak myślą i mówią.

W tej recenzji są jednak dwa krótkie zdania, przyznajmy, że kąśliwe, o trzech filmach autorstwa Ryszarda Ordyńskiego[184]. Ordyński – reżyser średnio utalentowany, ale doskonale administrujący swą twórczością, dotknięty do żywego, napisał do Zahorskiej obraźliwy list, w którym jej atak na siebie – „niewybredny i z ukrycia" – porównał do „systemu Hitlera".

Szanowna Pani, Przypadek podsunął mi nieprzeczytaną przeze mnie Pani łaskawą recenzję filmu Lubitscha, w której Pani uznała za stosowne w sposób bardzo niewybredny i z ukrycia wymierzyć atak w moją stroną. Zgoła nie à propos. System Hitlera. Without a warning. Pięknie.

Następnie w długim wywodzie opisał powodzenie swoich polskich filmów i w oczach pisarzy, i „prostych robociarzy". Więcej, właśnie odnotował pewne sukcesy w Hollywood – jak wynika z kontekstu – związane z filmem *Dziesięciu z Pawiaka* (1931):

Kilka tygodni temu wytwórnia Metro Gold. Mayer, której jakiś członek słyszał o tym filmie, sprowadził starą jego kopię z New Yorku. Na tym pokazie 5 panów z tej wytwórni prosiło jeszcze o pozostawienie tego filmu, gdyż byli nim bardzo zainteresowani i prawie zdziwieni, gdy się dowiedzieli, w jakich warunkach technicznych był film robiony. Uważali go za bardzo dobry produkt „considering your limitation". [...] Zawsze bez protestu przyjmowałem Pani zgryźliwe i pełne złośliwości krytyki, **w których przebijała chęć wejścia w produkcję** [podkr. M.H.]. Ja im pokażę! Nie pokazała Pani. [...] Za film Lubitscha w najmniejszej mierze nie odpowiadam. Byłem „od realiów" – przybyłem do Hollywood w przeddzień kręcenia filmu, nie mogąc w niczym wpłynąć ani na charakter, ani na treść samą filmu".
„Wiadomości Polskie" wydrukowały bardzo surowy, ale mocny artykuł Zygmunta Nowakowskiego. Jego szczere oburzenie było jasno argumentowane, rzeczowo analizujące wrażenie piszącego. Nie jestem pewny, czy było to bardzo lojalnie ze strony redakcji „W.P." ogłaszać dodatkowo Pani przydługą i zbędną recenzję. *Cui bono*? Nużąca dialektyka na tematy zgoła widzów polskich nieinteresujące. [...]
Nie myślę drukować moich poglądów na Pani działalność krytyczną. Istniał kiedyś w wytwórni „Bloku" pomysł wydrukowania kilkunastu stron Pani rękopisu, w którym Pani skreśliła kilka scen według danego Pani zamówienia. Chciano to uczynić, aby raz na zawsze zadokumentować, jak odległym jest „wygadywanie" od tzw. twórczości. Kiedyśmy się spodziewali jakiejś oryginalniejszej myśli od Pani, gotowi nawet podjąć najśmielsze nowatorstwa, Pani skrypt był stekiem przeraźliwie banalnych i nudnych projektów, którymi nawet filmiarze z epoki przed-Hertzowej wstydziliby się karmić polską publiczność. [...]

[183] *Ce sont des gens comme les autres* (franc.) – To ludzie tacy jak inni.
[184] Stefania Zahorska, *O nowych filmach. „To be or not to be"*, „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie" 1942, nr 24 (118), s. 4.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Jeszcze raz serdeczne dzięki za szerzenie miłości bliźniego teraz i to na obczyźnie – i pewien Pani łaskawej zemsty nadal, z głębokim szacunkiem

Ryszard Ordyński[185]

Oprócz frustracji Ordyńskiego list ten przynosi nam jeszcze jedną ciekawą informację: Zahorska podejmowała próby scenariopisarskie. Wytwórnia Blok–Muza–Film działała w latach 1930–1936. Z listu wynika, że składając projekty scenariuszy, była już uznanym krytykiem filmowym, a więc było to zapewne w połowie lat 30.

Powróćmy jednak do filmu *Być albo nie być*. Oburzenie Zahorskiej, podobnie zresztą jak Zygmunta Nowakowskiego, wywołała komediowa wizja polskiego wojennego zniewolenia, okupacji, oporu, cierpienia milionów ludzi, sprowadzona do zabawnych przebieranek i konspiracyjnych perypetii aktorów warszawskich. Miała pełną świadomość tego, czemu wielokrotnie dawała wyraz w recenzjach warszawskich, że obraz filmowy ma ogromny wpływ nie tylko na gusty masowej publiczności, ale także na jej światopogląd, opinie o społeczeństwach, narodach, wydarzeniach historycznych… Czy jednak obserwowane powodzenie tego filmu w Stanach pozostało dla Zahorskiej zupełnie bez znaczenia?

Wróćmy w tym miejscu do wspomnianego już, napisanego w Londynie pod wpływem tragedii warszawskiego getta, dramatu zatytułowanego *Smocza 13*[186], z którym Zahorska wiązała pewne nadzieje… filmowe. Akcja tego dramatu toczy się 22 i 23 lipca 1942 roku, a epilog wiosną 1943 roku, podczas powstania w getcie warszawskim. Niemal w całości wydarzenia rozgrywają się w jednej kamienicy (tytułowej Smoczej 13), w mieszkaniu bogatego kupca, w którym zgromadzili się ludzie reprezentujący szeroki przekrój społeczny. W niektórych osobach dramatu zaszyfrowane zostały autentyczne postaci historyczne, np. inż. Leman to Adam, Doktor – Janusz Korczak[187]. Żydzi walczą nie o zwycięstwo, a o godną śmierć. Getto oddzielone jest od miasta murem „za który wyjść mogą tylko wspomnienia"[188]. *Smocza 13* – jak ustalił Jakub Osiński – była kilkakrotnie publicznie czytana: na spotkaniu zorganizowanym przez polski PEN Club w marcu 1944 roku i w Ognisku Polskim w Londynie w maju lub w czerwcu 1944 roku. Dość powszechnie utwór oceniano jako ciekawy, ale nierówny. Po raz pierwszy opublikowano go drukiem na łamach „Nowej Polski" w 1944 roku, co (ze względu na wprowadzone zmiany) stało się źródłem

[185] List Ryszarda Ordyńskiego do Stefanii Zahorskiej z dnia 20 września 1942 roku. Archiwum POSK w Londynie. Archiwum Stefanii Zahorskiej, sygn. 1121/Rkps.

[186] Stefania Zahorska, *Smocza 13. Dramat w trzech aktach*, Nowa Polska, Londyn 1945.

[187] Szeroko i wnikliwie zanalizował ten dramat Jakub Osiński, *„Biedni emigranci patrzą na getto". O „Smoczej 13" Stefanii Zahorskiej*, „Teksty Drugie" 2018, nr 3, s. 399–417.

[188] *Notabene* to ostatnie zdanie, w kontekście emigracyjnego losu i doświadczeń Zahorskiej, interpretować można nieco szerzej, wykraczając poza opisywane w dramacie wydarzenia.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

ogromnego konfliktu między Zahorską a Antonim Słonimskim[189]. Nigdy jednak nie został wystawiony w teatrze, choć autorka marzyła o wystawieniu go przez teatr Habima. Dla Zahorskiej *Smocza 13* miała przede wszystkim znaczenie propagandowe. Dramat został przetłumaczony na język angielski (*13 Dragon Street*), nie znamy jednak nazwiska tłumacza. Jak pisze Maja Elżbieta Cybulska „Zahorska chciała, żeby wystawił ją Abbey Theatre w Dublinie, podobnie jak to miało miejsce z *Cudem biednych ludzi* Mariana Hemara"[190].

W związku ze *Smoczą 13* Zahorska zaczęła wiązać pewne nadzieje, daleko wykraczające poza refleksję krytycznofilmową. Nie były to jednak jej osobiste ambicje, a chęć przekazania za pośrednictwem filmu – tego najbardziej masowego w owym czasie medium – tragedii ludności żydowskiej w Polsce. Czy była to reakcja na powodzenie komedii Lubitscha? Chęć opowiedzenia amerykańskiej publiczności o tym, co naprawdę dzieje się w sercu Europy?

Jeszcze w 1944 roku, a może nawet w 1943, nawiązała kontakt z lieut. Paulem Lewinkoffem, obywatelem USA od 1928 roku. W dokumentach Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego w Londynie[191] nie zachowały się żadne informacje wyjaśniające, dlaczego zwróciła się właśnie do niego. Na marginesie warto odnotować, że Lewinkoff był stryjem pisarza Jerzego Kosińskiego[192] i to on właśnie (jako obywatel amerykański) ręczył za utrzymanie Kosińskiego po jego przyjeździe do USA w 1957 roku. Korespondencję na temat sfilmowania *Smoczej 13* znamy tylko we fragmentach i to od momentu, gdy toczyła się już ona od jakiegoś czasu. 25 kwietnia 1945 roku w dłuższym liście, wysłanym z Nowego Jorku, Lewinkoff pisze do Zahorskiej:

> Zacna Pani,
> [...] List mój wysłany roku zeszłego z Southampton nie miał na celu krytykować ani szanowną Panią, ani też wartość literacką dramatu. Twór ten jest swego rodzaju – *masterpiece* i Pani pewno miała rację uciekać się do stylu używanego przez *dramatis personae* dzieła. [...] Co do filmowania dzieła.
> Aczkolwiek nie mam upoważnienia Szanownej Pani, niebawem po zakończeniu tego listu napiszę do Hollywood (Metro-Goldwyn-Mayer) i zwrócę ich uwagę na twór *Smocza 13*. Zaznaczę, że jest przetłumaczony na angielski i podam Jej adres. Kilka lat temu, zdaje się, kiedy książka została wydana, odkryłem dzieło Franza Werfela *The forty days of Musa Dagh*. Nie wątpię, że Pani czytała tę książkę, która traktuje sprawę ormiańską w Turcji podczas ostatniej wojny. [...] otóż kilka lat temu jakieś studio hollywoodzkie zamierzało zrobić film na tle książki Werfla i ówczesny rząd turecki (i zdaje się Sekretariat Stanu w Waszyngtonie) *zaprotestował i z całego zamiaru nic nie* wyszło. They did not want to offend the Turks.

[189] O szczegółach tego konfliktu i o trudnościach w ustaleniu faktycznych zmian pisze przywołany wyżej Jakub Osiński, op. cit.

[190] Stefania Zahorska, *„Przychodź do mnie"* ..., s. 117.

[191] Archiwum Polskiego Ośrodka Społeczno- Kulturalnego w Londynie. Teczka Stefanii Zahorskiej, sygn. 11/21 Rkps.

[192] Nazwiskiem Lewinkoff, (a dokładnie Lewinkopf) posługiwał się ojciec Jerzego Kosińskiego.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Myślę, że sprawa jest tak aktualna i czas tak psychologiczny, że przy pewnej dobrej chęci ze strony Hollywoodu dramat *Smocza 13* mógłby, i powinien byłby, zostać sfilmowany, już nie mówiąc *of the great debt we owe the poor victims*[193].
Więc pewno otrzymam z Hollywood odpowiedź w tej sprawie, albo też Szanowna Pani sama otrzyma bezpośredni kontakt. Zamierzam zostać tu na kilka tygodni (przed wyruszeniem do Pacyfiku) i może Pani być pewna, że tym razem listy moje będą częste i bez zwłoki w czasie.
Na razie pozostaję z głębokim szacunkiem

Lieut. Paul Lewinkoff, USMS"[194].

Trzy tygodnie później Zahorska otrzymała następny list od tego samego nadawcy datowany 17 maja 1945 z Southampton:

Wielce Szanowna Pani,
Zapewne Szanowna Pani już otrzymała mój list, wysłany kilkanaście dni temu pocztą lotniczą z Nowego Yorku.
Ponieważ zawitaliśmy do tego portu wszystkiego na kilka godzin, oczywiście nie mogłem pojechać do Londynu. Tak chciałem pomówić z Sz. Panią w sprawie projektu filmowania Jej dramatu. Napisałem, jak nadmieniłem w liście Nowojorskim do Goldwyna w Hollywood'dzie i objaśniłem mu konieczność (tak KONIECZNOŚĆ) zrobienia filmu na tle tego dramatu. Wyruszyłem służbowo, nie zdążywszy otrzymać odpowiedzi, ale w każdym razie odpowiedź jakąś otrzymam po powrocie do Nowego Yorku, co nastąpi lada dzień (w przyszłym tygodniu). Zaproponowałem mu, by nawiązał kontakt z Sz. Panią bezpośrednio, gdyż nie chciałbym wywołać wrażenia, że czasem obiecuję sobie jakieś korzyści materialne w tej sprawie. Ciekaw jestem czy studio Metro-Mayer-Goldwyn skomunikowało się z Panią.
Akurat gdy wielu ludzi nosiło się z tą samą myślą, armie amerykańskie w Niemczech, a raczej gen. Eisenhower, zażądał od Senatu i Kongresu w Waszyngtonie, by delegowali komisję celem ocznego przekonania się o barbarzyństwach pruskich w Dachau, Buchenwald etc. [...] We wszystkich kinematografach demonstrowali zdjęcia, dokonane w wymienionych obozach. Jak na czyjś rozkaz wszystkie gazety poświęciły dosyć dużo szpaltów (co za niemieckie słowo!) tym zbrodniom, ale powiem Pani szczerze, że pewno po kilku dniach tłum już zapomniał.
Z drugiej strony **nieliczne** kina wyświetlały film pod tytułem *Majdanek*[195], zdjęty przez Armię Rosyjską (nie używam wyrazu „Czerwoną"), niebawem po wypędzeniu niemców

[193] (ang.) o wielkim długu, jaki mamy wobec biednych ofiar.

[194] List Paula Lewinkoffa do Stefanii Zahorskiej wysłany z Nowego Jorku 25 kwietnia 1945 roku. Archiwum POSK-u w Londynie. Archiwum Stefanii Zahorskiej, sygn. 1121/Rkps.

[195] Mowa o filmie *Majdanek – cmentarzysko Europy* (1944), który był jednym z pierwszych, jeśli nie pierwszym na świecie, dokumentem ukazującym ogrom zbrodni zorganizowanego ludobójstwa. Zdjęcia dokumentalne (zrealizowane 24 i 25 lipca 1944 roku) z wyzwolonego obozu, a także zdjęcia ofiar zamordowanych na Zamku Lubelskim wykonali polscy operatorzy z Czołówki i operatorzy radzieccy. Film wyprodukowała Czołówka pod firmą Spółdzielnia Film Polski, co miało być świadomym odwołaniem do idei przedwojennej spółdzielczości filmowej (SAF). Oficjalnie jego reżyserem był Aleksander Ford, a kierownikiem artystycznym Jerzy Bossak. Blisko pół wieku później Bossak zdradził, że „Ford ani razu nie był na zdjęciach w obozie w Majdanku, nie oglądał także trupów na Zamku Lubelskim. Nie mógł, nie chciał na to patrzeć.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

z kraju[196]. Jeżeli Szanowna Pani widziała ten film (kino-kronika) w Londynie, to przyzna się, że uczynił na widzach większe wrażenie niż inne tego rodzaju, a w szczególności ostatnie zdjęcia amerykańskie.
„Obóz śmierci" w Majdanku wpadł w ręce rosyjskie zdaje się w końcu 1943 roku. Na zachodzie zwlekali z pokazywaniem tego filmu. Dlaczego – nie wiem. Ale nareszcie – musieli go pokazać"[197].

W dalszej części listu Lewinkoff pisze, że „wieloaktowy film *Smocza 13* (ale na pewno pod innym tytułem) mógłby wzbudzić sumienie świata".

Nie znamy ani początku, ani dalszego ciągu tej korespondencji. Na tym właśnie polega ułuda wykorzystywania w badaniach cudzych listów. Korespondencja bywa zazwyczaj niepełna, jej autorzy i adresaci prowadzą często jakąś grę... Wątpię, aby Lewinkoff miał jakiekolwiek wpływy w MGM lub – jak pisze – w Hollywoodzie. Z drugiej strony Stefania Zahorska nie była osobą naiwną. Niewykluczone, że chęć opowiedzenia światu o tragedii warszawskiego getta przysłoniła jej realną ocenę sytuacji.

Smocza 13, przyjęta pozytywnie w środowisku emigracyjnym, miała „pewne słabości literackie", które w sposób poruszający skomentował Henryk Schoenfeld – londyński korespondent, wychodzącego w Jerozolimie, dwutygodnika „W Drodze":

„Głuche milczenie, z jakim pisarze polscy przyjmują tragedię swoich współobywateli i Rodaków Żydów, nakazuje tym większe uznanie dla tych, którzy [...] mieli dość serca i odwagi (tak, odwagi), aby te sprawy – jak wyrzut sumienia – rzucić w twarz światu. I kto wie, czy właśnie ta odwaga, która kazała Zahorskiej wypowiedzieć się tam, gdzie inni znajdują tylko obłudne milczenie, nie przeważy artystycznej niedoskonałości"[198].

W każdym razie jedno jest w tym wszystkim pewne: ze sfilmowania *Smoczej 13* nic nie wyszło.

To tylko moje przypuszczenie (graniczące z pewnością), ale mam wrażenie, że wielu emigrantów w rozmaity sposób powiązanych z filmem zobaczyło jakąś iskierkę nadziei właśnie po wejściu na ekrany bardzo przeciętnej komedii Lubitscha *To be or not to be*. Polska, dzielni i sprytni Polacy, ruch oporu, a wszystko to w komediowym sosie, który budził tylko uczucia przyjaźni i sympatii dla Polaków. Mniej więcej w tym samym czasie, gdy Zahorska pró-

[...] Ale nad montażem pracowaliśmy razem, przy współpracy Ludmiły Niekrasowej". (*Myśleliśmy o kinematografii spółdzielczej*. Z Jerzym Bossakiem rozmawiała Alicja Mucha-Świeżyńska, „Kino" 1989, nr 9, s. 6. Rozmowa przeprowadzona w roku 1984).

[196] W latach wojny i bezpośrednio po wojnie wyraz „Niemcy" bardzo często świadomie pisano małą literą.

[197] Archiwum POSK w Londynie. Teczka Stefanii Zahorskiej, sygn. 11/21 Rkps. W obu listach zachowano oryginalną pisownię.

[198] H.S. Dominik [H. Schoenfeld], *Smocza 13*, „W Drodze" 1944, nr 12 (16 VI), s. 11. Podaję za: Jakub Osiński, op. cit, s. 416–417.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

bowała wprowadzić *Smoczą 13* na ekrany, przedwojenna gwiazda polskiego kina – Jadwiga Smosarska przyjechała do Hollywood, by spróbować zainteresować swoją osobą wytwórnię MGM.

Wśród emigracyjnych, filmowych tekstów Zahorskiej (między 1940 a 1953 rokiem zrecenzowała 16 filmów i opublikowała obszerne omówienie książki o filmie) zwracają uwagę – z różnych zresztą powodów – recenzje z *Fantazji* Disneya, *Obywatela Kane'a*, *Piotra Wielkiego*, *Les enfants du paradis* (w Polsce wyświetlanych jako *Komedianci*), *Złodziei rowerów*. Zahorska wróciła także do niegdyś oglądanych filmów sowieckich, na które po latach spojrzała nieco inaczej. Czytelnikom „Wiadomości" zwróciła uwagę na filmy propagandowe *Klęska Niemców pod Moskwą*, rysunkowy film Disneya *Victory Through Air* i *Mission to Moscow*. Ten ostatni, głośny do dzisiaj film w reżyserii Michaela Curtiza (1943), powstał na zamówienie prezydenta Franklina Delano Roosevelta w związku z przygotowywaną zmianą polityki amerykańskiej.

> Był to pierwszy wyprodukowany w Ameryce prosowiecki obraz o wyraźnym celu propagandowym. Oparty został na książce ambasadora amerykańskiego Josepha Edwarda Davisa. Zahorska bezlitośnie kpi sobie z efektów jego podróży: rozmawiał z politykami, dał się zabrać w podróż po wielkich kombinatach przemysłowych, był goszczony i podejmowany po słowiańsku, a robotnicy uśmiechali się do niego szczerze i serdecznie, co całkowicie go przekonało[199].

Jak trafnie zauważyła Anna Nasiłowska: „Zahorska, raczej używając psychoanalizy, niż ją wyznając, pokazywała, jak mimo racjonalności i naukowego światopoglądu możliwe jest sterowanie przy użyciu emocji[200].

Spór z Kane'em

Raz jeden intuicja zawiodła Zahorską. Stało się to w związku z oszczędną, by nie powiedzieć negatywną, recenzją filmu *Obywatel Kane* Orsona Wellesa[201]. Zahorska tak czuła na „filmowe środki ekspresji", na język filmu, nie dostrzegła jego oryginalności. Rewolucyjnej na gruncie kina narracji, dynamiki, siły zastosowanej głębi ostrości, niezwykłej, interpretującej pracy

[199] Anna Nasiłowska, *Stefania Zahorska – projekt kultury*, w: *Politycy i pisarze emigracji polskiej po roku 1939. Materiały z sesji z okazji 70-lecia Biblioteki Polskiej POSK w Londynie, Londyn 8–9 grudnia 2012 r.*, red. Dobrosława Platt, Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu. Oddział Rzeszów, Biblioteka Polska POSK, Londyn 2016, s. 169–170.

[200] Ibidem, s. 170.

[201] Stefania Zahorska, *Nowe filmy* (*Fantazja* Disneya, *49th*, *Obywatel Kane* Orsona Wellesa, *Parallel*), „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie" 1941, nr 48 (90), s. 4.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

kamery, szybkiego montażu, wykorzystanego także dla skrótu czasowego, budowy metafory, umiejętności łączenia różnych gatunków i stylów filmowych, swobody operowania czasem... Nie dostrzegła tego wszystkiego, co tak ceniła, pisząc o kinie w latach 30. Zamiast tego zauważyła tylko „pospolitą amerykańskość", której celem jest „zyskać poklask przez krytykę milionerów i równocześnie roztoczyć nad nimi aureolę". Pisze Zahorska, że jedna trzecia widzów (mowa o początku) filmu nie zrozumiała, jedna trzecia nie wie, co oznacza „Rosebud". Z jednej strony doceniła wielotorowość akcji („są w tym filmie pewne rzeczy nowe i interesujące"), gdy życiorys bohatera „rozwija się nie jako jeden i jednolity przebieg, lecz jako kilka przebiegów kilka wersji". Ale ostatecznie – pyta – jakie jest znaczenie takiej innowacji? Relatywizację osobowości, wielostronne zaprezentowanie postaci uznała za zabieg narracyjny doskonale znany z literatury. Jednocześnie jednak stwierdziła, że zabieg ten, wykorzystany w filmie, nie dał żadnego nowego ujęcia postaci, nie pogłębił jej psychologii, stał się jedynie chwytem formalnym. Ten sam efekt – pisze – można było uzyskać, prowadząc akcję jednotorowo.

Trudno uznać te spostrzeżenia Zahorskiej za trafne i prawdziwe. Rzecz w tym, że wielogłosowa konstrukcja narracyjna *Obywatela Kane'a* stanowi formę w przemyślny i kunsztowny sposób połączoną z jego treścią. Każda następna relacja na temat bohatera relatywizuje poprzednią. W efekcie osiągamy polifonię różnych cząstkowych, mniej lub bardziej osobistych, prawd o nim samym. Charles Foster Kane to postać wielowymiarowa, psychologicznie złożona, całą jej komplikację udało się twórcom uchwycić i sportretować na ekranie właśnie przez pryzmat skrajnie różnych, subiektywnych opinii i ocen jego osoby.

Nie odczytała też głębszego znaczenia scenografii, która dla niej była tylko „przeładowaniem"; pracy kamery, oświetlenia. Tajemnicze cienie uznała za powtórkę z europejskiego ekspresjonizmu.

> Nam on już nie imponuje. Znamy go już z filmów niemieckich, pamiętamy jeszcze z czasów *Doktora Caligari*. Dlaczego teraz właśnie ożywa przebrzmiała niemiecka metoda w filmie amerykańskim? Trudno na to odpowiedzieć. Może to być zwykłe efekciarstwo, gorączkowe poszukiwanie nowości. Może być i co innego. Lecz jedno jest pewne: że ten właśnie styl demaskuje nieszczerość założenia reżysera. Założeniem tym, tendencją filmu, miało być wykazanie nicości wszystkich dążeń tego obywatela Kane, bezwartościowości jego milionów, odsłonięcie kłamstw jego haseł społecznych, ujawnienie śmieszności jego ciągle napiętej woli, która tyranizuje wszystko i wszystkich, nie wyłączając własnej żony, a wreszcie zawieszona w pustce zdobytych milionów, w pustce głupich komnat, głupiego zamku ginie bez echa, bez śladu. Ale „szlachetnej tendencji" zaprzecza każdy szczegół filmu, mowa jego form. Sugestia tych zdjęć od dołu, tego nadludzkiego imponującego wymiaru bohatera jest silniejsza, silniejszy jest urok bogactwa i wszechwładzy przez pieniądz. I w tym właśnie tkwi pospolita

Adam Mickiewicz University Press © 2021

„amerykańskość" tego filmu: zyskać poklask przez krytykę milionerów i równocześnie roztoczyć nad nimi aureolę[202].

Innymi słowy, Zahorska potraktowała „Obywatela Kane'a" jako jeszcze jeden film z kręgu popularnego kina amerykańskiego, którego tak nie lubiła. W bohaterze filmu Wellesa nie dostrzegła samotności, wyobcowania, niemożności nawiązania głębszych kontaktów międzyludzkich, a także sceptycznego przesłania, w myśl którego prawdziwe wnętrze człowieka pozostaje niepoznawalne. Niepoznawalne, bowiem nie mamy do niego dostępu. Broni go ta sama tablica, którą widać przed rezydencją Kane'a – Xanadu z inskrypcją: „Wstęp wzbroniony". Autorka przenikliwego tekstu *Film eksperymentalny* z 1929 roku jak gdyby zapomniała o tym wszystkim, co jeszcze kilkanaście lat temu było dla niej pierwszorzędnie ważne. Być może, a nawet na pewno, pozostawało to w związku z doświadczeniem wojennym i z całą sytuacją emigracyjną, która zmusiła Zahorską do wielu głębokich przewartościowań także w sposobie patrzenia na film (*Czapajew*, *Piotr Wielki*). W recenzji z filmu *Piotr Wielki* odnotowała taką uwagę: „Film *Piotr Wielki* widziałam kilka lat temu i wydawało mi się, że jest doskonale zrobiony. Widziałam go teraz po raz drugi i wydaje mi się, że jego niemal doskonałość ma w sobie coś brutalnego i prawie ordynarnego. Diabeł, jak wiadomo, przybiera nieraz postać doskonałości"[203]. Konfrontując film z książką Arthura Koestlera *Ciemność w południe* (1940), zanotowała: „Książka Koestlera jest analizą drogi, która wiodła od rewolucji do dyktatury. Obydwa tak różne utwory doskonale się dopełniają: jeden zamyka, drugi otwiera rozdział następny"[204].

Emigracja, nowy „ład" zaprowadzony w Europie, świadomość tego, że na razie nie może być mowy o powrocie do Polski, zadania, które wspólnie z Adamem Pragierem stawiali przed sobą na emigracji, skłaniały Zahorską do jakże niesprawiedliwej oceny dotychczasowych własnych dokonań. W liście do Leonii Jabłonkówny w styczniu 1946 roku nie wspomina wprawdzie o filmie, ale wypowiada dość znamienne zdanie „[...] wszystko, co wiązało mię z plastyką, wydaje mi się dziś zabawką. Owszem, zawsze lubię, chętnie wspominam – wszystko razem odeszło ode mnie"[205]. Odczuwała więc wyraźną cezurę, którą wyznaczał czas „do wojny" i o którym mówiła „za tamtego życia", i nowe, pod każdym względem inne życie po wyjeździe z kraju. A może – i to wydaje się równie prawdopodobne – o ocenie *Obywatela Kane'a* zadecydowała przede wszystkim zadawniona niechęć do kina amerykańskiego?

---

[202] Stefania Zahorska, *Obywatel Kane* Orsona Wellesa, „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie" 1941, nr 48 (90), 30 listopada, s. 4, *Nowe Filmy*.

[203] Stefania Zahorska, *Od Leningradu do Petersburga. „Piotr Wielki"*, „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie" 1943, nr 7 (153), 14 lutego, s. 1-2.

[204] Ibidem.

[205] Stefania Zahorska, *„Przychodź do mnie"*..., s. 106.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Z czasem pogarszający się stan zdrowia Zahorskiej przekładał się na jej ogólne złe samopoczucie i poczucie bezsiły. 1 stycznia 1951 roku pisze do Leonii Jabłonkówny:

> Nie wiem, czy Ci już pisałam, że przez długi czas, chyba ze dwa lata lub więcej, pracowałam nad powieścią i w rezultacie nie skończyłam i rzuciłam. A że to już druga, więc nie przyczynia się do podniesienia mojego mniemania o sobie. Choć mi się ciągle w głowie coś kotłuje, myślę, że nic już więcej z tego nie wyjdzie. Bardzo nad tym boleję. Drobne rzeczy piszę łatwo, ale do większych brak mi oddechu, aż strach, jak to źle wychodzi. Tyle się „naumiałam" i co z tego? Niedawno napisałam sztukę – Bóg raczy wiedzieć, czy jej znowu nie wyrzucę. Nie mam wiary w siebie i chyba nadmiar samokrytycyzmu. Zazdroszczę ludziom, którzy się cenią i wierzą we wszystko, co robią[206].

Sześć lat później w liście do Stanisława Vincenza, pisanym po przebytym zawale i pobycie w szpitalu pisała:

> Ale co mi teraz najbardziej dokucza to niemożność pogodzenia się ze światem, który właśnie miałam opuścić. Panie Stanisławie! Co to będzie z naszą ojczyzną, z naszą Europą, z naszą kulturą, z naszą śródziemnomorską tradycją? Bardzo boleję nad tym, co się dzieje w Anglii. Nie mogę jeszcze pisać poważnie, może dlatego tak bardzo jestem uwrażliwiona na wszystko wokoło. Wszystkie wartości wydają mi się zagrożone[207].

Teksty ostatnie

W maju 1950 roku w londyńskich „Wiadomościach" opublikowała recenzję ze *Złodziei rowerów* Vittorio De Siki[208], który nazwała najpiękniejszym z dotychczas oglądanych współczesnych filmów włoskich. W tym momencie rozpoznajemy dawną Stefanię Zahorską, która nieprzypadkowo przywołuje w tekście europejski film eksperymentalny, odkrywający fotogeniczność codziennych zjawisk. Przypomina *Berlin. Symfonię wielkiego miasta* Ruttmanna i metafory z filmu sowieckiego z

> dawnego dobrego okresu, gdy próbował charakteryzować ludzi i sprawy społeczne przez kontrast z przedmiotami. [...] Wszystkie przebrzmiałe próby stworzenia symboliki filmowej, właściwego języka filmowego, zabite przez naiwną fabularność filmu amerykańskiego, ożywają w tym włoskim obrazie, wskrzeszają młodość filmu. [...] Dawne wysiłki tak gruntownie zapomniane, że zdają się niepotrzebne, okazały się nagle żywe i celowe[209].

---

[206] Ibidem, s. 121-122.

[207] List Stefanii Zahorskiej do Stanisława Vincenza z dnia 14 sierpnia 1957. Podaję za: Maja Elżbieta Cybulska, *Potwierdzone istnienie*, op. cit., s. 151.

[208] Stefania Zahorska, *Włoski film o skradzionym rowerze*, „Wiadomości" 1950, nr 20 (215), 14 maja, s. 3.

[209] Ibidem.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Wszystko wskazuje na to, że jest to ostatni z tekstów o tematyce filmowej podpisany Stefania Zahorska.

W maju 1953 roku na łamach „Wiadomości" w rubryce „Puszka" pojawia się tekst podpisany Pandora. Tekst zatytułowany *Film o Lautrecu*[210] wyszedł bez wątpienia spod pióra Zahorskiej i dotyczy angielskiego filmu *Moulin Rouge* Johna Hustona. Choć kąśliwie wyraża się o świadomym zamazywaniu bardziej drastycznych wątków biografii Lautreca („przeznaczony do spożycia w świecie anglosaskim"), to zachwyca się barwą tego filmu („jeden z niewielu dobrych filmów w technikolorze, więcej niż dobry, bo doskonały"). Uznała go za film, który nie tylko rozwiązuje techniczne zagadnienie koloru, ale potrafi także oddać charakter malarstwa danej epoki „bez wykrzywień filmowych".

Ostatni artykuł powiązany nie z filmem, lecz z kinem i kulturą filmową, Stefania Zahorska opublikowała na łamach „Wiadomości" w czerwcu 1953 roku[211]. To obszerne omówienie głośnej książki Lillian Ross *Picture*, wydanej w 1952 roku[212]. Książka, która wkrótce stała się bestsellerem, znanej amerykańskiej dziennikarki (pracującej przez ponad pół wieku w tygodniku „The New Yorker"), niezwykle krytyczna wobec mechanizmów produkcji filmowej w Ameryce, opisuje pracę reżysera Johna Hustona oraz studia MGM przy produkcji filmu *The Red Badge of Courage* (*Szkarłatne godło odwagi/Czerwona odznaka za waleczność*), nakręconego na podstawie klasycznej wojennej powieści Stephena Crane'a . Krok po kroku Ross odsłania przed czytelnikami historię powstawania filmu: od dobrze zapowiadających się pierwszych zdjęć Johna Hustona do porażki, będącej konsekwencją działalności producentów, specjalistów od reklamy i szefów studiów filmowych. Wszyscy oni, chcąc uczynić film bardziej komercyjnym, całkowicie, w sposób skandaliczny, przemontowali wersję reżysera, odchodząc od pierwotnej wersji Hustona. Książka Ross była potwierdzeniem poglądów i wyobrażeń Zahorskiej na temat amerykańskiego systemu produkcji i jego konsekwencji. Ileż to razy w latach 30. na łamach „Wiadomości Literackich" (i nie tylko) poddawała krytyce amerykańską fabrykę snów, hollywoodzki system gwiazd, schematyczność wielkich produkcji, brak głębszego psychologicznego rysunku postaci, nastawienie wyłącznie na sukces komercyjny. Reportaż Lillian Ross określono w Stanach jako najbardziej autentyczną, jednocześnie błyskotliwą i wierną detalom dokumentację na temat kręcenia hollywoodzkiego filmu. Ten zjadliwy dokumentaryzm Ross musiał się podobać Zahorskiej. Na okładce książki umieszczono, zacytowane zresztą przez autorkę omówienia, zdanie Grahama Greene'a: „Przerażające opowiadanie o tym, jak wielki film, stworzony przez jednego z największych reżyserów, oparty na klasycznej powieści amerykańskiej, zniszczono przez małoduszność i ciemnotę kierowników przedsiębiorstwa".

[210] Pandora [Stefania Zahorska], *Film o Lautrecu*, „Wiadomości" 1953, nr 21 (373), 24 maja, s. 3.

[211] Stefania Zahorska, *Dzieje jednego filmu*, „Wiadomości" 1953, nr 23 (375), 7 czerwca, s. 3.

[212] Książka Lillian Ross *Picture*, ze wstępem Angeliki Huston, wydana została ponownie w Stanach w roku 2019.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Powidoki

Czy w Londynie istniało „polskie życie filmowe"? Czy Zahorska brała w nim udział? Z rzadka, nie było ku temu warunków, atmosfery, którą dodatkowo psuły kwasy o podłożu politycznym pomiędzy emigrantami. W 1943 roku dała się jednak namówić na udział w jury konkursu na scenariusz filmu fabularnego. Konkurs zorganizowało powstałe w 1943 roku londyńskie Zrzeszenie Filmowców i Fotografików Polskich. Obok Zahorskiej w jury zasiadał pisarz Wacław Grubiński i reżyser Eugeniusz Cękalski – prezes ZFiFP w Londynie, ale ani z samego konkursu, ani tym bardziej z filmu nic nie wyszło[213].

Dawne, warszawskie znajomości, niegdysiejsza wspólnota poglądów i zapatrywań rozpłynęły się jak londyńska mgła. Pojawiały się nowe, nieoczekiwane konflikty. Partner Stefanii Zahorskiej – Adam Pragier, w latach 1944–1949 minister informacji i dokumentacji w rządzie londyńskim, tak opisał jedną tylko z konfliktowych sytuacji, której bohaterem był m.in. reżyser Eugeniusz Cękalski:

> Dział filmowy ministerstwa jakimś przedziwnym trafem skupiał prokomunistów czy komunistów. A może nie był to traf, ale następstwo dziejów filmu polskiego. Bo film nasz w okresie niepodległości był ckliwy i niedołężny, a ponadto wrogi wszelkim próbom awangardowym. Stąd też młodzi utalentowani filmowcy polscy urzeczeni byli świetnością (ówczesną) filmu sowieckiego i w ślad za tym Rosję sowiecką wielbili jako ziemię obiecaną. W Polsce niepodległej byli tak zlekceważeni, że ich nawet nie prześladowano. Oni właśnie gospodarowali teraz w dziale filmowym ministerstwa. Nie poprzestawali na dąsach, ale gotowali się do czynu rewolucyjnego. Nasz materiał filmowy, ze względów bezpieczeństwa, był przechowywany w ziemiance w Dagenham, wielkim ośrodku filmowym brytyjskim. Doszła mnie wiadomość, na kilka dni przed cofnięciem nam uznania, że nasi filmowcy powzięli zamiar przejęcia tego materiału i oddania go rządowi warszawskiemu. Nie prowadziłem z nimi żadnych na ten temat rozmów. Poleciłem zmienić kłódki w ziemiance i postawiłem posterunek żandarmerii. Materiał filmowy został później przekazany Światowemu Związkowi Polaków wraz z całym sprzętem. W ostatniej chwili powiodło mi się jeszcze nabyć film o Katyniu, który wciąż jest wyświetlany[214].

Czy Zahorska oglądała (a może, ze zwykłej ciekawości, chciała zobaczyć?) pierwsze polskie powojenne filmy, które trafiły do Londynu np. *Zakazane piosenki* (1947) Leonarda Buczkowskiego, które pokazywano w Londynie w Gaumont British w 1949 roku. Czy była ciekawa filmów dobrze jej znanego Aleksandra Forda, np. *Ulicy Granicznej* (1949), pokazywanej w Londynie w 1950 roku, *Piątki z ulicy Barskiej,* wyświetlanej w 1956 roku, nagrodzonego w Cannes *Kanału* (1957) Andrzeja Wajdy, w Londynie – 1958. Czy chciała zobaczyć filmy pokazywane w trakcie pierwszego „Tygodnia Filmów Polskich"

[213] Jolanta Lemann, op. cit., s. 106.
[214] Adam Pragier, *Czas przeszły dokonany*. Cz. 3..., s. 352.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

w roku 1958?[215] A może chciała uznać polski etap życia za definitywnie zamknięty? Może tematy wojny w kraju, dramatu getta były dla poważnie chorej na serce, dobiegającej siedemdziesiątki Zahorskiej emocjonalnie nie do przeżycia? Przypomnę tylko jej zwrot, którego używała w stosunku do lat przedwojennych „za tamtego życia", „w tamtym życiu..." Z korespondencji do Leonii Jabłonkówny wyłania się jednak obraz niejednoznaczny. W niedatowanym liście (prawdopodobnie z 1957 lub początku 1958 roku) pisze: „Uchwała o niedrukowaniu w Kraju została odwołana na tegorocznym zjeździe, więc teraz mogłabym dać swoje rzeczy do druku, jeśli by się ktoś zainteresował. Napisz mi o tym"[216].

Trudno byłoby powiedzieć, że na emigracji Zahorska żyła filmem, ale film był elementem jej wyobraźni. Nawet wtedy, gdy nie pisała już o filmie. Gdy podejmowała ważne politycznie, społecznie tematy, nadawała im często tytuły filmowe lub ich parafrazy: *Burza na Azją*[217], *Żywot człowieka niepoczciwego*[218]... Chciałoby się powiedzieć, że „film miała we krwi". Gdy czytam fragmenty, wydanej już pośmiertnie, jej najlepszej powieści *Warszawa – Lwów 1939*, mam niemal przed oczyma kadry z filmów Dzigi Wiertowa *Człowiek z kamerą* czy *Symfonii wielkiego miasta* Waltera Ruttmanna.

> Na Marszałkowskiej przelewa się leniwie fala ludzi, przystają przed bramami kin i oglądają fotosy. Erich von Stroheim, bohater szpiegowskiego filmu, nęci na próżno tajemniczym strojem i groźnym wyrazem twarzy – to kicz, mówią ludzie, chcą więcej prawdy i wybierają film z życia amerykańskich milionerów. W małym barze na rogu ulicy ktoś wstaje leniwie od stołu, ściska długo rękę towarzysza i pozostawia mu w dłoni kartki papieru. Gdzieś w zacisznym mieszkaniu czerwona żarówka rzuca krwawe refleksy na ścianę białej łazienki, w misce płuczą się klisze fotograficzne, na skraju miasta, w wilii otoczonej młodymi jabłonkami, kręci się cicho walec ronea i wypuszcza Geheimbefehl[219] numer 240, w urzędzie pocztowym ktoś nadaje telegram, że operacja matki odbędzie się jutro o 11, do hotelu przyjeżdżają nowi podróżni, w restauracji ktoś mówi o pogodzie i między upał dnia a chłód nocy wtrąca, że raporty są we właściwych rękach. W domu nad Wisłą, na czwartym piętrze, skąd widać mosty i lewy brzeg rzeki, lampa na biurku oświetla jasnym kołem cztery zmięte, przedarte kartki. Na Marszałkowskiej, na Nowym Świecie przelewa się fala ludzi, leniwa, zmęczona minionym upałem, świecą czerwone i zielone światła neonów, zapalają się i gasną reklamy, nad ulicą stoją wielkie słowa: Najlepsza jest czekolada „Plutos", litery wskazują jedna po drugiej, n–a–j–l–e–p–s–z–a ![220].

---

[215] Na temat polskich filmów pokazywanych po wojnie w Londynie i ich przyjęcia zob. Jolanta Chwastyk-Kowalczyk, *Film na łamach „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza" w latach 1944–1989*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Folia 61. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia" 2008, 6, s. 1–27.

[216] Stefania Zahorska, *„Przychodź do mnie"...*, s. 138.

[217] Stefania Zahorska, *Burza nad Azją*, „Wiadomości Literackie" 1952, nr 322.

[218] Stefania Zahorska, *„Żywot człowieka niepoczciwego"*, „Wiadomości Literackie" 1952, nr 341.

[219] Geheimbefehl (niem.) – tajny rozkaz

[220] Stefania Zahorska, *Warszawa – Lwów 1939...*, s. 14–15.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

* * *

Stefania Zahorska zmarła nagle. Od lat chorowała na serce. Na wieczornym spacerze z Pragierem nagle poczuła się źle. Wrócili do domu. Jak pisał w liście do Leonii Jabłonkówny Adam Pragier: „Przywołany lekarz stwierdził od razu groźny stan serca i obrzęk płuc i zarządził przewiezienie do szpitala". 12 kwietnia 1961 o godz. 10.30 Stefania Zahorska została pochowana na londyńskim cmentarzu w West Hempstead (Fortune Green)[221]. „Pogrzeb jej – pisał w tym samym liście Pragier – odbył się na Hampstead Cemetery, w prześlicznym miejscu, pod starym dębem, gdzie i ja chcę spocząć, jeżeli zakończę życie na obczyźnie"[222].

Ś. † P.

Stefania Zahorska

Pisarka

Krytyk artystyczny „Dziennika Polskiego"
zmarła w Londynie 6 kwietnia 1961. Pogrzeb odbędzie się na cmentarzu Hampstead (Fortune Green) we środę 12 kwietnia 1961 o godz. 10.30.

W zmarłej tracimy szlachetnego człowieka i wybitną pisarkę.

WYDAWNICTWO „DZIENNIKA POLSKIEGO"
ZWIĄZEK PISARZY POLSKICH NA OBCZYŹNIE

8900

Jeden z licznych nekrologów Stefanii Zahorskiej

W czasopismach emigracyjnych, zwłaszcza w „Wiadomościach", poświęcono jej wiele ciepłych, osobistych wspomnień[223]. Przywoływano przede wszystkim jej dokonania i plany na emigracji, ogromne zasługi na polu krytyki artystycznej. I mimo że o filmie napisała na emigracji tak niewiele, jej zasługi na polu krytyki filmowej doskonale pamiętano. Pisał Stanisław Baliński:

> W okresie międzywojennym, a więc w czasach, gdy sprawozdania filmowe były jeszcze w powijakach, Zahorska ogłaszała w „Wiadomościach Literackich" pierwsze inteligentne krytyki o filmie. Obok Karola Irzykowskiego należała do pionierów krytyki kinematograficznej, którzy pierwsi dostrzegli i przeczuli wszystkie możliwości, jakie posiadała ta

[221] Nekrolog Stefanii Zahorskiej, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1961, nr 34, 10 kwietnia, s. 4.

[222] Stefania Zahorska, *„Przychodź do mnie"*..., s. 164.

[223] Duże wspomnienia-nekrologi ukazały się także na łamach „Wiadomości" 1961, nr 34.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

młodzieńcza wówczas muza. Sądzę, że nie tylko ja, ale wielu czytelników mego pokolenia zawdzięcza Zahorskiej „odkrycie" kinematografu jako sztuki. Gdyby wydano książkę ze zbiorem esejów i krytyk tej wybitnej pisarki, powinien się w niej znaleźć koniecznie – obok artykułów o malarstwie – cykl jej fascynujących szkiców o kinematografii[224].

Na jej działalność jako krytyka filmowego zwrócił także uwagę Stanisław Frenkiel:

[...] zapoczątkowała w „Wiadomościach Literackich" kronikę filmową. Był to zupełnie nowy dział krytyki, bo nie wszyscy jeszcze wtedy uznawali film za poważną sztukę i poza Zahorską krytyki filmowe pisał jedynie Irzykowski[225].

Przywołał także jej działalność jako krytyka sztuki plastycznej, którą śmiało odnieść można także do sztuki filmowej: „Nie należała do uprzejmych krytyków. Rzadko chwaliła, ganiła częściej, jednakże bez sarkazmu, bo pracę, która jej nie wzruszała, pomijała milczeniem lub chłodną wzmianką"[226].

W pięknym, wspomnieniowym tekście o śmierci na obcej ziemi i o tych, którzy odeszli, tak scharakteryzował Zahorską Tadeusz Nowakowski:

Właśnie dowiaduję się, że jeszcze jedna osoba z naszego grona, częsty i chętnie witany gość [...] dyskretny inspirator niejednej mądrej i pożytecznej inicjatywy na emigracji, pisarka o autorytecie moralnym (o co u nas nietrudno) i intelektualnym (o co znacznie trudniej), zawsze uśmiechnięta, grzeczna i opanowana pani, którą odwiedziłem w życiu dwa czy trzy razy w mieszkaniu pełnym kwiatów, wartościowych obrazów i niezliczonej ilości książek...
... że Stefania Zahorska nie żyje!
Zawsze gustownie ubrana i uczesana. Dama. Duże, łagodne, mądrością rozświetlone oczy. Dźwięczny sympatyczny głos. Żałuję, że nie znałem jej, gdy była młodą dziewczyną. Słyszę, że zachwycała mężczyzn nie tylko zaletami umysłu, ale i niebieskością oczu i barwą włosów. Nie umiem jej sobie wyobrazić w surowej garderobie działaczek polskiej lewicy, które do tego stopnia zainteresowały się Marksem czy Engelsem, że straciły serce dla „burżuazyjnego" stylu mody. [...] W przypadku Zahorskiej talent łączy się z gruntownym wykształceniem, a erudycja nie osłabia wrażliwości. [...] Westchnijmy nad grobem mądrej i dobrej pani Stefanii. Nad jeszcze jednym grobem na obcej ziemi. Nad naszymi zmarłymi. Nad naszą wspólną śmiercią[227].

Niemal we wszystkich wspomnieniach poświęconych Stefanii Zahorskiej przewija się jeden wątek – konieczności wydania całości jej jakże różnorodnej

[224] *O Stefanii Zahorskiej. Baliński – Danilewiczowa – Kossowska – Terlecki – Wieniewski*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza". Dodatek: „Środa Literacka" 1961, nr 104, 3 maja, s. 5.

[225] Stanisław Frenkiel, *Po odejściu Zahorskiej*, „Wiadomości" 1961, nr 34 (803), s. 1.

[226] Ibidem.

[227] Tadeusz Nowakowski, *„... aż po daleki, wygnańczy grób"*, „Wiadomości" 1961, nr 34 (803), s. 1.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

spuścizny: powieści, dramatów, dzieł z zakresu historii sztuki, krytyki filmowej... A jeśli nie wydania, to zebrania w archiwalną, ogólnie dostępną całość. „Ale archiwa, skarbce pamięci, mają sens tylko wtedy, gdy się wokół nich krzewi życie, gdy nie przepada w nich nic, co można oddać ciągle stającemu się, nieustającemu życiu"[228]. Tak zakończył swoje wspomnienie i analizę powieści Zahorskiej Tymon Terlecki.

> Gdy myślę teraz o życiu i śmierci Stefanii Zahorskiej – pisał Wiesław Wohnout – jeden zwłaszcza gest, jedna duchowa postawa kojarzy mi się z jej sylwetką: gest protestu. [...] tak było zawsze. Zahorska pojmowała bowiem swoją pracę pisarską przede wszystkim jako służbę. [...] Stąd też programowe nowatorstwo Zahorskiej, a także jej intelektualizm i wielostronność zainteresowań. [...] Zahorska pojmowała literaturę, sztukę, a może nawet całe życie ludzkie, w jakimś pełniejszym kontekście; w tym, co pisała, chodziło jej nie tyle o fabułę i na pewno nie o jakieś sztuczki czy smaczki formalne, ale przede wszystkim o treść intelektualną i moralną. [...] była Zahorska w polskim piśmiennictwie zjawiskiem raczej wyjątkowym i niepowtarzalnym – była sobą; nie da się jej zaliczyć do żadnej koterii czy szkoły. I dlatego wydaje mi się, że strata, jaką ponieśliśmy przez jej śmierć, jest szczególnie dotkliwa. Miejsca Zahorskiej wśród nas nie zajmie nikt z żyjących. Pozostanie puste. Staliśmy się ubożsi nie tylko o utalentowane pióro i światły umysł, ale o pełną i wybitną indywidualność – co wbrew pozorom nie jest częste, nawet wśród artystów[229].

Kazimierz Wierzyński zadedykował pamięci Stefanii Zahorskiej wiersz *Obraz*:

Był obraz na żółtym, napiętym płótnie,
Kolory w czerwonym oleju, w jasności szkła,
I nagle starto ten obraz, zostało lustro matowe,
Szklana kra.

Weszła w to lustro, mówili: idź dalej,
Do końca suchej ciemności, więc szła,
Coraz to dalsza, coraz to mniejsza,
I tylko skaza po niej została,
Rtęć wykruszona
W marmurze matowym szkła[230].

---

[228] Tymon Terlecki, *Intelekt i pasja*, „Wiadomości" 1961, nr 34 (803), s. 2.

[229] Wiesław Wohnout, *Stefania Zahorska*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza" 1961, nr 92, 19 kwietnia, s. 3.

[230] Wiersz, opublikowany po raz pierwszy na łamach paryskiej „Kultury" 1961, nr 7/8, s. 53, włączony został do tomu *Kufer na plecach*, Instytut Literacki, Paryż 1964. Cyt. za: Kazimierz Wierzyński, *Poezja i proza*, wybór i posł. Michał Sprusiński, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 526.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

* * *

Wczesną jesienią 2015 roku postanowiłam odnaleźć grób Stefanii Zahorskiej na londyńskim cmentarzu w West Hampstead. Do odległej kwatery polskiej doprowadziły mnie dwie panie, urodzone już w Londynie tuż po wojnie, które podkreślały swoje polskie pochodzenie. Leży tam Kazimierz Wierzyński[231], poeta Tadeusz Sułkowski, ani śladu grobu Zahorskiej. Przypomniałam sobie jednak list Adama Pragiera do Leonii Jabłonkówny „Stefanię pochowano pod starym dębem". I właśnie pod rozłożystym, starym drzewem odnalazłam gigantyczną gęstwinę, kłębowisko zdziczałych jeżyn, które otaczało ledwie widoczny skromny kamień nagrobny. Palcami, a nie wzrokiem wyczułam wyryte na nagrobku kolejne litery Z A H O R..... Następnego dnia wróciłam z sekatorem. Z gęstwiny kłujących jeżyn wyłaniała się powoli skromna tablica nagrobna Stefanii Zahorskiej (25 IV 1892 – 6 IV 1961) i Adama Pragiera (12 XII 1886 – 23 VII 1976)[232].

Grób Stefanii Zahorskiej i Adama Pragiera w roku 2015. Hampsted Cemetery, Fortune Green Rd. West Hampstead, London NW6 1DR, Sektor P2, nr grobu 9/B.

[231] Prochy Kazimierza Wierzyńskiego sprowadzono do Polski w 1978 roku na cmentarz na Starych Powązkach w Warszawie, ale okazała tablica nagrobna nadal pozostaje w Londynie.

[232] Grób Stefanii Zahorskiej i Adama Pragiera na Hampstead Cemetery. Sektor P.2, nr grobu 9.B.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Te kłujące jeżyny, całkowicie zasłaniające grób, były jak symbol opuszczenia, zapomnienia o niekwestionowanych zasługach dla polskiej kultury, polityki, tych dwojga niezwykłych ludzi. „ … aż po daleki wygnańczy grób”. I już się pewnie nie dowiem, czy to tym dwóm, nieznanym, towarzyszącym mi w poszukiwaniach paniom, zawdzięczam, że cztery lata później mogłam zobaczyć w Internecie ten grób uporządkowany z polską flagą, zdjęciem Adama Pragiera i opisem jego zasług. Stefanii Zahorskiej poświęcono w tym opisie trzy linijki.

Grób Stefanii Zahorskiej i Adama Pragiera (2019) [dostęp: 03.05.2019]

Wróćmy więc raz jeszcze do „Zahorskiej zapomnianej”, ale nie tej, której śmierć w Londynie w 1961 roku przeszła w Polsce bez echa, ale tej niedocenionej i zapomnianej współcześnie. O jej odejściu pisze Anna Nasiłowska:

> […] zmarła za wcześnie, by móc wejść w obieg krajowy wtedy, gdy rozpoczął się proces świadomego wypełniania białych plam. Związana była z „Wiadomościami” Grydzewskiego, które przestały wychodzić w 1981 roku, pozostawiając po sobie opinię pisma nieco schyłkowego, pozbawionego intelektualno-politycznej myśli, jaka narodziła się w kręgu Giedroycia, co jednak nie do końca jest opinią słuszną i odnoszącą się do późnego (schyłkowego właśnie) okresu działalności pisma[233],

w którym Zahorska już nie uczestniczyła.

[233] Anna Nasiłowska, Wstęp do: *Stefania Zahorska. Wybór pism…*, s. 6.

Adam Mickiewicz University Press © 2021

Być może do niepamięci współczesnych przyczyniła się także – paradoksalnie – rozległość zainteresowań i skala podejmowanych zadań badawczych. Dla historyków sztuki – nie była do końca historykiem sztuki, dla krytyków literackich – nie do końca powieściopisarką i krytykiem itd… Z drugiej strony, trudno byłoby znaleźć publikację o polskim kinie międzywojennym, która nie przywołałaby fragmentów przenikliwych recenzji Stefanii Zahorskiej. A mimo to, jej całościowy dorobek krytyka filmowego nie został dotąd zebrany. Starałam się odnaleźć i skompletować w jednym zbiorze możliwie wszystkie refleksje filmowe Zahorskiej[234]. Sądzę, że zaproponowany wybór jej pism filmowych dobrze oddaje skalę jej talentu, fascynującą osobowość intelektualną i talent krytyczny ich autorki.

Czy autorka *Filmu w naftalinie* „zmarła za wcześnie"? Patrzę na to trochę inaczej. Myślę, że Stefania Zahorska **urodziła się** o pół wieku za wcześnie. Rozległość jej filmowych zainteresowań, ewidentnie niedocenione przez współczesnych próby naukowego podejścia do zagadnień kinematografii, energia, otwartość, talent publicystyczny, pasja recenzencka, ogromny talent dydaktyczny, zdolność skupiania wokół siebie ludzi o podobnych zainteresowaniach i pasjach – wszystko to, kilkadziesiąt lat później, uczyniłoby z niej liderkę polskiego filmoznawstwa.

Nota końcowa

Wydanie pism filmowych Stefanii Zahorskiej uznałam za niezwykle ważne z kilku powodów. Jest ona – w moim przekonaniu – najwybitniejszą krytyczką/krytykiem filmowym dwudziestolecia międzywojennego. Jest głębsza niż Słonimski, bardziej wszechstronna niż Irzykowski, bardziej utalentowana literacko niż Anatol Stern… Nikt, z grona przedwojennych krytyków filmowych, nie miał takiego talentu dydaktycznego jak Zahorska, która nawet na łamach „Polski Zbrojnej" potrafiła, w krótkich żołnierskich słowach, wyjaśniać skomplikowane pojęcia estetyczne. Tymczasem, nawet w środowisku doceniających ją historyków filmu, funkcjonuje jako autorka kilku, może kilkunastu wyjątkowo ciętych i celnych recenzji filmowych. Jej dorobek filmoznawczy rozsiany jest po czasopismach jakże różnych orientacji od „Polski Zbrojnej" i sanacyjnej „Drogi", poprzez popularnego „IKC-a", „Światowida", „Głos Prawdy", „Film", naukowy „Przegląd Filozoficzny", „Wiadomości Literackie", aż do komunizujący „Miesięcznik Literacki". Jej niezwykle cenne refleksje, opinie, oceny i spostrzeżenia zakonserwowane zostały w czasopi-

[234] Pominęłam króciutkie teksty, bardzo popularne o charakterze ciekawostek oraz kilka krótkich tekstów niesygnowanych, których autorstwa mogę jedynie domniemywać, opublikowanych na łamach „Polski Zbrojnej".

Adam Mickiewicz University Press © 2021

smach sprzed dziewięćdziesięciu, osiemdziesięciu, siedemdziesięciu lat, a te z kolei osiadły w zakurzonych magazynach, które nie raz przyrównywano do wielkich cmentarzysk, ponurych bibliotecznych nekropolii, mniej lub bardziej zaniedbanych, w których pogrzebane zostały bezcenne refleksje pisarzy, publicystów, krytyków, recenzentów.

Bardzo starałam się o to, aby zebrać możliwie wszystkie publikacje filmowe Stefanii Zahorskiej, ale jej refleksja nad sztuką, nad kulturą, nad filozofią, totalitaryzmem, psychoanalizą, której była gorącą zwolenniczką, nie ogranicza się do filmu. Jestem głęboko przekonana o konieczności stworzenia interdyscyplinarnego zespołu naukowego, który zebrałby i udostępnił (obok wspomnianych już reportaży opublikowanych przez Annę Nasiłowską) wszystkie jej pisma, zwłaszcza te z dziedziny krytyki sztuki, socjologii, krytyki literackiej, teorii doktryn politycznych, utwory literackie (powieści i dramaty), diagnozy polityczno-społeczne z wykorzystaniem doświadczeń psychoanalizy pisane na emigracji, szerokiemu gronu czytelników. Innymi słowy – dzieła zebrane, dzieła wszystkie Stefanii Zahorskiej. Z całą pewnością uzasadnia to indywidualność tej wybitnej autorki, jej klasa intelektualna i interdyscyplinarna skala zainteresowań.

* * *

Za pomoc w rozwiązaniu szczegółowych problemów, których nie brak w pisarstwie krytycznofilmowym Stefanii Zahorskiej, pragnę serdecznie podziękować: prof. Annie Śliwińskiej, prof. Elżbiecie Wesołowskiej, prof. Krzysztofowi Kozłowskiemu, dr. Romanowi Włodkowi, a także red. Małgorzacie Szkudlarskiej – za wnikliwą lekturę całości.

Małgorzata Hendrykowska

Adam Mickiewicz University Press © 2021