

# Obiektyw kamery Stefanii Zahorskiej

Małgorzata Hendrykowska

ORCID: 0000-0001-8009-8447

Gdy w roku 1934 Stefania Zahorska publikuje tekst *Co powieść zawdzięcza filmowi*, film – wliczając w to okres pierwszych eksperymentów – nie ma jeszcze czterdziestu lat. Dopiero od siedmiu lat, w sposób bardziej lub mniej udany, posługuje się (a właściwie ciągle jeszcze eksperymentuje) dźwiękiem. Ma już na swoim koncie wielkie arcydzieła epoki kina niemego (*Nietolerancję*, 1915; *Portiera z hotelu Atlantic*, 1924; *Pancernika Potiomkina*, 1925; *Męczeństwo Joanny d’Arc*, 1928), filmy Charliego Chaplina, Friedricha Wilhelma Murnaua, Siergieja Eisensteina oraz dźwiękowego – obrazy Fritza Langa, René Claira, Josefa von Sternberga – listę można by zapewne jeszcze wydłużać, ale w powszechnym odczuciu jest przede wszystkim rozrywką. Mniej lub bardziej wyszukaną, która jednak w oczach nieprzejednanych oponentów nigdy nie znajdzie miejsca na Olimpie „prawdziwej sztuki”. Takiej, jaką jest na przykład muzyka, teatr i literatura. Choć – przynajmniej – są i tacy, którzy dla ruchomych obrazów widzą miejsce wśród antycznych bogiń nauki i sztuki, nazywając film X muzą<sup>1</sup>. Jednocześnie owe dostojne dziedziny sztuki, bogate w wielowiekową tradycję, znajdują się w orbicie zainteresowania ruchomych obrazów. To właśnie literatura, wkraczając na teren filmu, zaordynowała mu – jak pisze Zahorska – „pierwszy zastrzyk treści i sensu”. Od początku swego istnienia kinematograf sięgał też po przedstawienia teatralne, przenosząc jego fragmenty na taśmę filmową. Z tej praktyki nie zrezygnowało też, niepewne swej tożsamości, kino dźwiękowe, rejestrując w najdrobniejszych szczegółach widowiska importowane na ekran prosto z Broadwayu.

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

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

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

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

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

Stefania Zahorska urodziła się 25 kwietnia 1889 roku w Krakowie<sup>2</sup> jako Ernestyna Stefania Lesser, najmłodsza z czterech sióstr w średniozamożnej zasymilowanej rodzinie żydowskiej. Uczyła się w Krakowie, Berlinie, a maturę zdała (w języku węgierskim!), mieszkając u swojej starszej siostry w Budapeszcie. Później, w latach trzydziestych, zostanie tłumaczem przysięgłym z języka węgierskiego. Była osobą o niezwykle rozległych zainteresowaniach.

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

Z wykształcenia – historykiem sztuki, ale wcześniej studiowała też medycynę i chemię. W 1919 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim obroniła celującą pracę doktorską (opublikowaną dwa lata później) o początkach renesansu w Polsce, z niezwykle interesującą tezą wskazującą na Węgry jako miejsce, poprzez które włoski renesans dotarł do Polski<sup>3</sup>. To klasyczny przykład całkowicie oryginalnego sposobu myślenia Zahorskiej, który będzie główną cechą jej refleksji nad najszerzej rozumianą kulturą.

Pierwsze prace publikowała w czasopiśmie w 1919 roku głównie z zakresu historii sztuki, ale w tym samym roku opublikowała tekst świadczący o jej zainteresowaniach Zygmuntem Freudem i freudyzmem, do którego w przyszłości wracać będzie wielokrotnie<sup>4</sup>. Większość jej publikacji powstałych w latach 1919–1929 dotyczy głównie sztuk plastycznych. Była m.in. autorką dwóch popularnych monografii o Janie Matejce i Eugeniuszu Żaku wydanych w serii monografii artystycznych nakładem Gebethnera i Wolffa<sup>5</sup>. W 1921 roku przeniosła się do Warszawy, gdzie została przyjęta na stanowisko docenta historii sztuki Wolnej Wszechnicy Polskiej. Wykładała historię sztuki w Warszawie i Łodzi, gdzie WWP miała swój oddział.

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

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

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

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

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

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

czesnej kultury filmowej w Niemczech<sup>6</sup>. Choć to jej pierwszy tekst o filmie, widać wyraźnie, że interesowała się nim od dawna. Odśloniła w nim większość swoich przyszłych zainteresowań, poszukiwań, nadziei, uprzedzeń, niechęci czy wręcz idiosynkrazji. Te ostatnie wiązały się z przekonaniem, że przypadkowość ludzi związanych z „biznesem filmowym”, nastawienie wyłącznie na szybki i łatwy zysk, „przekleństwo kalkulacji handlowej” zabijają film i wszelką odwagę eksperymentu.

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

W 1928 roku podjęła próbę wydawania własnego tygodnika społecznego, literackiego i artystycznego „Wiek XX”. Pisywali tu Tadeusz Peiper, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Władysław Strzemiński, drukowano m.in. Ilję Erenburga i artykuły o życiu artystycznym w ZSRR. Zahorska pisała tu dużo o plastyce, wystawach, szkolnictwie artystycznym, a także o filmie. To właśnie na łamach „Wieku XX” ukazał się jeden z najważniejszych tekstów krytycznych o polskim filmie niemym *Film w naftalinie* będący w okresie lat dwudziestych najgłębszą, najbardziej dociekliwą diagnozą słabości polskiego kina<sup>8</sup>.

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

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

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

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

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

Zatrzymajmy się na roku 1934. Między pobytem w Niemczech a wyjazdem do Rosji pisze tekst *Co powieść zawdzięcza filmowi?*. Innymi słowy entuzjastka filmu, zafascynowana Eisensteinem, Pudowkinem, Wiertowem, Ruttmannem kieruje czuły obiektyw kamery w stronę literatury. Pomysł to całkowicie oryginalny zważywszy na fakt, że w pewnych środowiskach przez całe następne dziesięciolecia panować będzie opinia o przyliterackim charakterze filmu. Zahorska skupia swój wywód nie na dziesiątki razy powtarzanej mantrze o „pasożytnictwie filmu na literaturze”, wie o tym doskonale, ale jako osoba o otwartym umyśle, tym razem stara się znaleźć potencjalne zyski, jakie płyną dla literatury ze strony filmu<sup>10</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Stefania Zahorska zmarła w Londynie 5 kwietnia 1961 roku w wieku 72 lat. W Polsce jej odejście przeszło bez echa. Dopiero przełom XX i XXI stulecia przyniesie należną Stefani Zahorskiej refleksję nad jej wszechstronnym dorobkiem<sup>13</sup>.

## Co powieść zawdzięcza filmowi?<sup>14</sup>

Stefania Zahorska

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

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

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

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

A potem, po raz drugi, niemalże wczoraj, literatura wkroczyła raz jeszcze w życie filmu: stało się to, gdy film zaczął gadać, a raczej bełkotać, kiedy okazało się, że sam nie ma nic do powiedzenia i musi skądś zapożyczyć języka i słów. Skąd? Oczywiście, że od literatury. W pierwszym rzędzie od teatru, a następnie od powieści. Po raz drugi przeciągnęły przez ekran arcydzieła literatury światowej, od *Nibelungów*<sup>17</sup> począwszy, a na ostatnich napisanych romansach skończywszy. Z polskiej literatury mało kto uszedł naiwnej i dzikiej zachłanności filmu – nie uchronili się przed nią ani Mickiewicz, ani Sienkiewicz, ani Żeromski<sup>18</sup>, jak i wielu innych. Literatura drogo płaciła za te pożyczki i przeróbki. Oblicze jej ukazywało się na ekranie tak wykoślawione jak w krzywym zwierciadle, tak zgrubiałe jak twarz pijaka – jej myśli delikatne i misterne w ekranowych obrazach przekształciły się w postronki, w wiechcie słomy. Literatura zaiste drogo płaciła i płaci za pracę wychowawczą nad filmem.

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

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

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

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

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



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

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

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

Tę wielotorowość, wielowarstwowość zjawisk, tym przeplataniem się wzajemnym różnych płaszczyzn rzeczywistości film zafascynował niewątpliwie literaturę. Dzisiejsza technika powieściowa bardzo często posługuje się procederem wiążącym w całość zjawiska na pozór nawet zupełnie od siebie niezależne. Pisarz przeskakuje od zdarzenia do zdarzenia, szukając tylko jedności w czasie. Francuski głośny powieściopisarz Jules Romains rozpoczyna swą wielotomową powieść z dniem 6 października, wczesną ranną godziną<sup>19</sup>. Podgląda niczym obiektyw, wnętrza paryskich mieszkań, idzie od domu do domu, rzucając na kartki książki, jak na ekran, różnorodność zdarzeń, które dzieją się w najrozmaitszych punktach miasta, o jednej i tej samej godzinie. Podobną technikę

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

stosuje w swych powieściach Amerykanin Dos Passos<sup>20</sup>, coraz częściej spotyka się ją i w naszej literaturze. W powieściach powojennych Andrzeja Struga, zwłaszcza zaś w jego ostatniej trylogii *Żółty krzyż*<sup>21</sup>, przeplatają się różne płaszczyzny rzeczywistości, jawa i sen, prawda życia i impresja marzenia. U młodego autora, laureata Akademii Literatury Choromańskiego w jego powieści *Zazdrość i medycyna*<sup>22</sup> lub w opowiadaniu *Skandal w Wesolych Bagniskach*<sup>23</sup>, czuje się zachłanną dążność do oddania owej niepokojącej równoczesności zjawisk – autor wielokrotnie nawraca do momentu początkowego, podobnie jak to się często dzieje w kinie.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Bibliografia

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

# SŁOWA KLUCZOWE:

*krytyka filmowa*

**Stefania Zahorska**

FILM

sensulizm

powieść

*filmowa adaptacja literatury*

## **ABSTRAKT:**

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

**montaż***czasoprzestrzeń***metapoetyka**

FILMOWA INSPIRACJA POWIEŚCI

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

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