

## *O wpływie literatury i sztuki na język recenzji filmowych Stefanii Zahorskiej (próba wstępnej charakterystyki)*

ANETTA GAJDA\*

CITATION: Gajda A., 2024, O wpływie literatury i sztuki na język recenzji filmowych Stefanii Zahorskiej (próba wstępnej charakterystyki), „*Stylistyka*” XXXIV: 239–258, <https://doi.org/10.25167/Stylistyka34.2024.12>

### 1. Uwagi wstępne

Przedmiotem badań w niniejszym artykule jest język i styl dawnych recenzji filmowych, które są tekstowymi reprezentantami gatunku określanego jako recenzja publicystyczna, odróżniana przez Marię Krauz (2004: 138) od recenzji naukowej i dydaktycznej oraz klasyfikowana jako jeden z gatunków dyskursu krytycznego (por. np. Krauz 2015; Guzik 2016; Raciński 2010), w którym człon *dyskurs* jest rozumiany jako „całokształt praktyk komunikacyjnych związanych z określoną dziedziną ludzkiej aktywności” (Wojtak 2010: 17). *Dyskurs krytyczny* zatem to część szeroko rozumianego dyskursu – działalność intelektualna polegająca na analizie, interpretacji i ocenie dzieł sztuki, usytuowaniu ich w procesach kulturowych. Teksty krytyczne, służące m.in.

---

\* <https://orcid.org/0000-0001-7097-2348>, Uniwersytet Łódzki, Polska, [anetta.gajda@uni.lodz.pl](mailto:anetta.gajda@uni.lodz.pl)



do kształtowania opinii publicznej, mogą mieć charakter publicystyczny, informacyjny, naukowy lub literacki, a do grupy tzw. gatunków krytycznych zalicza się obecnie formy, takie jak: felieton, esej, szkic, artykuł polemiczny, manifest krytyczny, nota krytyczna, polemika, pamflet, interpretacja krytyczna, parodia, pastisz, parafraza, palinodia (por. Hendrykowski 1994: 158; Krauz 2015: 292).

Mimo pozornej bliskości ww. form gatunkowych, tworzących w świetle współczesnej teorii Ludwiga Wittgensteina (por. Adamski 2010) rodzinę gatunków, wypowiedzi o charakterze krytycznym są jednak dość zróżnicowane, co powoduje, że część z nich może tworzyć „rodzinę bliższą”, a część – „rodzinę dalszą” (tak np. recenzję oraz felieton uznaje się za gatunki blisko spokrewnione, por. Pietrzak 2014). Pamiętając o tym, że stylistyka tekstu jest zależna od autora, sposobu przekazu, celu komunikacyjnego oraz grona odbiorców (Krauz 2004: 290), analizą objęłam zasadniczo jeden gatunek, który pełniąc funkcję poznawczo-oceniającą, charakteryzuje się określonym kodem gatunkowym<sup>1</sup> w obrębie płaszczyzny poznawczej, pragmatycznej, strukturalnej i stylistycznej, przy czym skupiłam się głównie na zbadaniu tej ostatniej warstwy. Sporadycznie przywołuję przykłady pojęć i środków stylistycznych odnalezionych w artykułach krytycznych o charakterze teoretycznym, pełniących funkcję postulatywną. Ich obecność w tekście wynika z faktu, że są one dodatkową ilustracją omawianych zjawisk, a zarazem dowodem na to, iż krytyka filmowa od samego początku swego istnienia czerpała z wielu obszarów kultury pozafilmowej.

Dokonując analizy tekstów recenzji filmowych, trzeba pamiętać o tym, że należą one do obszaru, który w literaturze fachowej określa się mianem piśmiennictwa filmowego, definiowanego przez Barbarę Gierszewską (2013: 51) jako „ogół wypowiedzi utrwalonych w piśmie na temat szeroko rozumianej kultury (i komunikacji) filmowej”. Do gatunków piśmiennictwa filmowego należą wydawnictwa zwarte (książki autorskie, antologie, zbiory pokonferencyjne), a także wywiady-rzeki, scenariusze twórców, pamiętniki, wspomnienia, listy, analizy konkretnych filmów, stenogramy seminariów mistrzów kina. Sytuacja genologiczna recenzji filmowej jest więc bardzo złożona, gdyż jako forma gatunkowa znajduje się ona na genologicznym pograniczu,

---

<sup>1</sup> Maria Krauz mówi o sieci parametrów, jakie należy brać pod uwagę przy analizie recenzji; należą do nich: interpretacja, kompozycja, funkcja, aksjologia (por. Krauz 2015: 291).

dając tym samym – jak zauważa Maria Krauz (2015: 293) – przestrzeń dla kreacji artystycznej, co znajduje wyraz m.in. w warstwie stylistycznej<sup>2</sup>.

Trzeba zaznaczyć również, że za kanoniczne cechy recenzji filmowej jako komunikatu krytycznego uznaje się (por. Krauz 2015: 292; Dybciak 1981: 133) dwa składniki – składnik informacyjny oraz składnik wartościujący, przy czym do stosunkowo stałych reguł gatunkowych należą: streszczenie dzieła (przedmiotem jest film i kultura filmowa), interpretacja dzieła i ocena jego części składowych (najważniejsza część recenzji), ewentualnie – zaproszenie do obejrzenia filmu (lub zniechęcenie)<sup>3</sup>.

Zawarte w artykule analizy zostały dokonane na podstawie recenzji opublikowanych w ponad stu sześćdziesięciu wydaniach polskich czasopism<sup>4</sup> w latach 1927–1939, tj. w okresie, który w dziejach piśmiennictwa filmowego<sup>5</sup> stanowił istotny etap jego rozwoju, czas pogłębionej refleksji filmowej. Dwudziestolecie międzywojenne to dla filmu nowa epoka, w której – jak pisze Alicja Helman (1991, 1: 457–458) –,„kształtują się wyraźnie naukowe podstawy wiedzy o filmie i zaczyna krystalizować nowy styl refleksji [...], piśmiennictwo filmowe tworzy w kulturze okresów młodopolskiego oraz dwudziestolecia międzywojennego oryginalny, interesujący nurt refleksji, nie ograniczającej się do transponowania wzorów obcych, lecz proponującej rozwiązania i wartości własne”<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> O złożoności problemów o charakterze genologicznym w przypadku recenzji filmowych pisze m.in. Grażyna Filip (2013: 33–35), omawiając recenzje Zygmunta Kałużyńskiego, Stefana Treugutta i Wiesława Bieńkowskiego.

<sup>3</sup> Według Marii Krauz (2015: 290) „obecność cech kanonicznych nie wyklucza jednak pojawienia się innych cech, co prowadzi do modyfikacji gatunku”. Z kolei Bożena Witosz (2005: 111) zwraca uwagę na to, że „charakteryzowanie gatunku jako tekstu zamkniętego na podstawie ściśle wyznaczonych cech zamyka gatunek w tradycyjnych klasyfikacjach i oddala od świata tekstów”. Podkreślenie genologicznych obszarów pokrewnych jest więc niezbędne, gdy mówi się o gatunku recenzji filmowej.

<sup>4</sup> Autorka drukowała m.in. w czasopismach, takich jak: „Polska Zbrojna” (PZ), „Światowid” (Św), „Głos Prawdy” (GP), „Film” (F), „Przegląd Filozoficzny” (PF), „Wiadomości Literackie” (WL), „Miesięcznik Literacki” (ML).

<sup>5</sup> We wstępie do antologii polskiej myśli filmowej z lat 1989–1939 Jadwiga Bocheńska (1975: 7–11) wyznaczyła trzy okresy w dziejach rozwoju polskiej myśli filmowej: 1) lata 1898–1917 – okres obejmujący lata, w których powstały pierwsze polskie wynalazki do wyświetlania ruchomych obrazów, pierwsze wytwórnie filmowe oraz pierwsze polskie filmy dokumentalne, odbyły się też pierwsze pokazy filmowe; 2) lata 1918–1928 – etap kina niemego; 3) lata 1929–1939 – okres filmu dźwiękowego, a następnie kolorowego.

<sup>6</sup> Na przełomowy charakter dwudziestolecia międzywojennego w zakresie tworzenia nowoczesnej nomenklatury wielu dziedzin zwraca uwagę Ewa Woźniak (2020: 121–138).

Zaczątkiem tego „nowego stylu pisania o filmie” (Gierszewska 2013: 55) stała się publikacja Karola Irzykowskiego z 1924 roku pt. *Dziesiąta muza*, a inspiracjami do dalszego rozwoju krytyki filmowej były kolejne manifesty o charakterze teoretycznym wybitnych polskich krytyków: Romana Ingardena, Leopolda Blausteina, Bolesława Włodzimierza Lewickiego, Zofii Lissy, Leopolda Blumentala, Tadeusza Konczyca, Leona Trystana, Stanisława Ostrzyckiego, Wojciecha Natansona, Karola Forda, Anatola Sterna, Eugeniusza Cękalskiego, Zbigniewa Pitera, Jerzego Toeplitza, wreszcie wypowiedzi bohaterki niniejszego opracowania – Stefanii Zahorskiej, której twórczość dotycząca sztuki filmowej przypadła głównie na lata 30.<sup>7</sup>

Stefania Zahorska (1890–1961)<sup>8</sup> wprowadziła myśl filmową w krąg zainteresowania estetyki profesjonalnej, tzn. naukowych badań nad sztuką. Wtedy to właśnie analizę dzieła filmowego podporządkowano wymogom naukowym, dążono do stworzenia odpowiedniej metodologii pomocnej w badaniach dzieła filmowego (por. Bocheńska 1975: 9). Przez ponad dziesięć lat autorka publikowała swoje recenzje oraz teksty o charakterze teoretyczno-filmowym w „Wiadomościach Literackich”<sup>9</sup>, czasopismach, takich jak „Kino-Teatr”, „Polska Zbrojna”; sama założyła także pismo „Wiek XX”<sup>10</sup>. Część pism z jej olbrzymiego dorobku odnajdziemy w najnowszej publikacji z 2021 roku, wydanej pod redakcją Małgorzaty Hendrykowskiej (Zahorska 2021) pt. *Stefania*

---

<sup>7</sup> Pokolenie krytyki międzywojennej wyróżnia się interdyscyplinarnym wykształceniem, ściśle filozoficznymi zainteresowaniami i w opinii Diany Wasilewskiej (2020: 24–25) wpisuje się swymi badaniami, twórczością, a także polemikami w ważne tendencje i dyskusje charakterystyczne dla pierwszej połowy XX wieku, rozwijane i weryfikowane następnie w okresie powojennym.

<sup>8</sup> Należała ona do ówczesnej polskiej elity kulturalnej, była osobą wszechstronnie wykształconą: studiowała medycynę, historię sztuki, filozofię (którą ukończyła dysertacją doktorską w 1919 roku), знаła kilka języków, wyjeżdżała za granicę, ponadto prowadziła wykłady i ćwiczenia z historii sztuki oraz estetyki filmu w ramach Wolnej Wszechnicy Polskiej. Przez studentów była oceniana jako znakomity wykładowca i pedagog. Była pierwszą w Polsce osobą, która wprowadziła film jako przedmiot nauczania do programu wyższych studiów humanistycznych. „Intelektualistka europejskiego formatu”, autorka powieści, opowiadań, dramatów, reportaży – stała się najwybitniejszym krytykiem dwudziestolecia międzywojennego.

<sup>9</sup> Z jej inicjatywy powstał dodatek do czasopisma pt. „Światło na Ekran”.

<sup>10</sup> Warto nadmienić, że do 1939 roku w Polsce wychodziło ok. 160 tytułów czasopism, których główną sferę zainteresowań stanowił film (kino), przy czym pełniły one różnorodne funkcje i reprezentowały różne poziomy. W obrębie tej olbrzymiej grupy periodyków Gierszewska (1995: 61–62) dokonała klasyfikacji o charakterze funkcjonalnym i wyznaczyła następujące kategorie: 1) czasopisma popularne; 2) czasopisma artystyczne; 3) czasopisma branżowe; 4) czasopisma reklamowo-promocyjne.

Zahorska. *Pisma filmowe*<sup>11</sup>. W ocenie współczesnych badaczy Zahorska „była wybitnym, wyróżniającym się erudycją krytykiem i teoretykiem filmu [...], najbardziej przenikliwym, dociekliwym, dowcipnym i złośliwym” (Zahorska 2021: 5). Kwestie teoretyczne, dotyczące modelu krytyki Stefanii Zahorskiej na tle międzywojennej krytyki artystycznej, pozostawiam jednak specjalistom, skupiając się na kwestiach językowych.

## 2. Wprowadzanie pojęć tworzących prymarny filmoznawczy system terminologiczny

Dokonując analizy oraz interpretacji dzieł filmowych, Stefania Zahorska wprowadzała pojęcia i terminy, które pojawiły się wraz z powstaniem sztuki filmowej i stopniowo zaczęły funkcjonować w środowisku filmoznawców oraz praktyków jako pojęcia specyficzne dla tej nowej wówczas dziedziny twórczości artystycznej, którą krytyczka nazwała *najmłodszą muzyką* (PZ 1929, nr 41, s. 4). Były one tworzone przez wynalazców urządzeń technicznych służących do odtwarzania ruchomych obrazów, reżyserów, scenarzystów, pisarzy, wreszcie teoretyków i krytyków szeroko pojętej sztuki. Pierwszą grupę w obszarze słownictwa, którym posługiwała się autorka analizowanych tekstów, stanowią zatem (najczęściej jedno- lub dwuwyrazowe) terminy<sup>12</sup> związane bezpośrednio z filmem i jego praktyką realizacyjną, począwszy od nazw poszczególnych wynalazków filmowych, poprzez leksykę obejmującą tzw. tajniki i metody twórczości filmowej, techniki realizacji, sfery produkcji i dystrybucji, po określenia fachowe dotyczące warsztatu poszczególnych specjalności zawodowych. Wyekscerpowane z tekstów przykłady wyraźnie wskazują na trzy większe obszary, które można zdefiniować jako: **1. kultura materialna związana z rozwojem kinematografii**: *aparat filmowy* (WL 1930, nr 22, s. 335), „*niefonogeniczne*” *tematy* (WL 1930, nr 45, s. 358), *obiektyw* (WL 1929, nr 15, s. 276), *nastawienia aparatu* (WL 1930, nr 22, s. 335), *krótkometrażówka* (WL 1934, nr 5, s. 532); **2. język filmu (językowe**

<sup>11</sup> Zbiór pism zawiera 243 pozycje z lat 1927–1953, przy czym 11 tekstów pochodzi z lat 1940–1953, kiedy autorka przebywała już na emigracji.

<sup>12</sup> Według definicji Stanisława Gajdy (1990: 38) „termin to jednostka leksykalna spełniająca funkcję znaku profesjonalnego pojęcia”.

**środki wyrazu**)<sup>13</sup>: *technika zdjęć* (WL 1933, nr 25, s. 496), *technika reżyserska* (WL 1933, nr 45, s. 516), *aktorski kunszt* (WL 1933, nr 45, s. 516), *zdjęcia trikowe* (WL 1933, nr 45, s. 516), *temat filmowy* (WL 1933, nr 48, s. 519), *oś kompozycyjna filmu* (WL 1930, nr 22, s. 335), *akcja* (PZ 1927, nr 332, 4 XII), *scena (akcja)* (PZ 1927, nr 332, 4 XII), *efekty filmowe* (WL 1929, nr 15, s. 4), *epizod* (WL 1929, nr 15, s. 4), *trick* (WL 1932, nr 53, s. 470), *elementy dźwiękowe* (WL 1937, nr 20, s. 706), *dramatyczna pointa* (WL 1937, nr 20, s. 706), *kompozycja dźwiękowa* (WL 1932, nr 53, s. 470), *chwyty filmowe* (WL 1937, nr 26, s. 712), *forma filmowa* (WL 1930, nr 22, s. 335), *krótkometrażówka* (WL 1934, nr 5, s. 532), *aparat filmowy* (WL 1936, nr 43, s. 675), *chwyt filmowy* (WL 1937, nr 26, s. 712), *motyw filmu* (WL 1938, nr 37, s. 756); **3. historia filmu, teoria filmu, krytyka filmu oraz metodologia badań nad filmem**: *faktomontaż* (WL 1930, nr 22, s. 335), *filmowy czynnik* (WL 1930, nr 22, s. 335), *forma filmowa* (WL 1930, nr 22, s. 335), *film dźwiękowy* (WL 1930, nr 45, s. 358), *dźwiękowa groteska* (WL 1930, nr 45, s. 358), *dźwiękowy reportaż* (WL 1930, nr 45, s. 358), *film sensacyjny* (WL 1932, nr 48, s. 465), *melodramat* (WL 1932, nr 48, s. 465), *film reklamowy* (WL 1932, nr 53, s. 470), *film dokumentaryczny* (WL 1933, nr 4, s. 475), *film eksperymentalny* (WL 1933, nr 7, s. 478), *film propagandowy* (WL 1933, nr 39, s. 510), *film dydaktyczny* (WL 1933, nr 39, s. 510), *film erotyczny* (WL 1934, nr 7, s. 534), *komediowy ekran* (WL 1937, nr 16, s. 702), *komedia muzyczna* (WL 1937, nr 47, s. 733), *film operowy* (WL 1937, nr 47, s. 733), *film szpiegowski* (WL 1937, nr 48, s. 734), *film krajoznawczy* (WL 1935, nr 38, s. 618), *film biograficzny* (WL 1936, nr 13, s. 645), *filmiarz* (WL 1932, nr 53, s. 470)<sup>14</sup>.

Większość z wyżej wymienionych pojęć można odnaleźć w *Słowniku pojęć filmowych* Marka Hendrykowskiego, który uwzględnił „rozległą terminologię teoretycznofilmową obejmującą kolejne stadia rozwoju refleksji nad filmem, od dawnych, pochodzących z epoki kina niemego, do współczesnych” (Hendry-

---

<sup>13</sup> Pomocne w dokonaniu klasyfikacji pojęć filmowych w zakresie filmowych środków wyrazu może okazać się w przyszłości opracowanie Jerzego Płażewskiego (2008), który dokonał podziału i opisu jednostek dzieła filmowego w monografii pt. *Język filmu*.

<sup>14</sup> Kwestia pochodzenia terminów stanowi problem wart omówienia w oddzielnym opracowaniu, niemniej jednak – jak zauważa Marek Hendrykowski (1994: 6–7) – wiadomo, że „repertuar terminów współczesnego kina, zarówno teoretyczny, jak i odnoszący się do praktyki filmowej, wywodzi się w przeważającej mierze z obszaru języka angielskiego, [...] francuskiego, włoskiego, rosyjskiego, niemieckiego, a nawet [...] z języka japońskiego”.

kowski 1994). Losy kilkudziesięciu pojęć należących do szeroko rozumianego filmoznawstwa przedstawia również wielotomowy *Słownik pojęć filmowych* Alicji Helman (1991, 1), w którym autorka poszukuje rodowodu poszczególnych terminów, dokonuje rekonstrukcji ich dziejów na gruncie polskiej myśli filmowej, przedstawia zmieniające się ich zakresy znaczeniowe w zależności od okresu, w którym się nimi posługiwano, a niekiedy nawet własne koncepcje dotyczące ich rozwoju. We wstępie do słownika badaczka zaznacza, że „podstawowe pojęcia wiedzy o filmie nie mają charakteru autonomicznego. Zostały zapożyczone z najróżniejszych dziedzin: techniki, przemysłu, ekonomii, nauk ścisłych, filozofii, nauk o sztuce, semiotyki, psychoanalizy, antropologii [...], to zarazem podstawowe pojęcia wielu subdyscyplin składających się na teorię filmu” (Helman 1991, 1: 5). Na tym etapie badań można zatem stwierdzić, że odnalezione w pismach Zahorskiej terminy z czasem zysały charakter pojęć specjalistycznych<sup>15</sup> (tj. pojedynczych leksemów lub zestawień terminologicznych o ustabilizowanej strukturze), właściwych dziedzinie filmu i kina<sup>16</sup>.

### 3. Transpozycja i transformacja pojęć z obszaru krytyki literackiej, malarskiej, teatralnej i muzycznej

W swojej krytycznej refleksji o filmie Stefania Zahorska z jednej strony czerpała z określeń stosowanych w środowisku filmowym, z drugiej strony zaś – jako znawca innych dziedzin sztuki – nieustannie i z pasją sięgała do zasobów językowych z obszaru krytyki literackiej, malarstwa, teatru, muzyki. Korzystając z wzajemnych analogii i powiązań, wprowadzała je w kontekst sztuki filmowej, tworząc nowe pojęcia, określenia wartościujące, a także liczne metafory. Niemal w każdej recenzji, która jest mniej lub bardziej drobiazgowym rozbiorem formalnym dzieła filmowego, pojawiają się reminiscen-

---

<sup>15</sup> Za słownictwo specjalistyczne uznaje się wszystkie terminy, które są typowe dla określonej komunikacji zawodowej, czyli funkcjonują w wąskiej sferze użycia ograniczonej do dziedziny kina i filmu. W literaturze fachowej pojawia się wiele określeń języka specjalistycznego (*żargon*, *profesjolekt*, gwara profesjonalna, idiolekt specjalistyczny). Według Beaty Jarosz (2018) pojęcia te nie są jednak tożsame. Nie wchodząc w szczegółowe rozważania natury terminologicznej zreferowane przez wielu autorów, zgodnie z sugestią autorki przyjmuję, że „w wyrażeniach: język zawodowy, język fachowy i *profesjolekt* uwypukla się związek narzędzia komunikacji z zawodem, profesją” (Jarosz 2018: 17), przy czym ekwiwalentami terminu *profesjolekt* są także zespolenia *język fachowy* i *język zawodowy*.

<sup>16</sup> Kwestia tworzenia języka specjalistycznego w dziedzinie filmoznawstwa podejmowana jest także we współczesnych opracowaniach (por. Raciński 2010).



cje przeczytanych lektur, obejrzanych dzieł malarskich, spektakli teatralnych oraz utworów muzycznych. Można odnieść wrażenie, że są one wynikiem skojarzeń, jakie pojawiały się w umyśle autorki w trakcie procesu interpretacji, co w konsekwencji prowadziło do dygresji lub nowych, niebanalnych połączeń wyrazowych. Nie ulega wątpliwości, że autorką kierowały również cele dydaktyczne, tworząc bowiem nowe pojęcia, krytyczka wprowadzała czytelnika recenzji w świat kultury i sztuki, wyraźnie pragnąc nauczyć go sposobu myślenia o sztuce, zapoznać go z elementarnymi pojęciami oraz wskazać – często uniwersalne – kryteria ocen.

Występowanie licznych pojęć należących do sztuk tradycyjnych oraz zjawisko ich transpozycji na grunt myśli filmoznawczej mają jednak także głębokie uzasadnienie w związku owych dziedzin ze sztuką filmową (por. Stern 1989a, 1989b), o czym pisał już u zarania filmoznawstwa Karol Irzykowski, zadając w swym słynnym dziele pt. *Dziesiąta muza* pytanie o sztukę filmową: „Jeżeli jest sztuką, to jaką? Kombinacją sztuk już znanych czy sztuką nową?” (Irzykowski 1924: 10). Równie istotnym czynnikiem, który miał olbrzymi wpływ na język pisarki, była także jej koncepcja sztuki oraz proponowany przez Zahorską nowy model krytyki artystycznej, co możemy tutaj jedynie zasygnalizować (zob. obszerny artykuł na ten temat autorstwa Diany Wasilewskiej (2020)). Jak czytamy we wstępie do wyboru pism filmowych Stefanii Zahorskiej: „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” (Zahorska 2021: 29). Ten splot wielu czynników spowodował, że do stałych zabiegów Zahorskiej o charakterze stylistyczno-językowym należą: transpozycja, tj. przeniesienie pojęć z wyżej wymienionych dziedzin twórczości artystycznej w kontekst filmowy, a także ich twórcza transformacja, polegająca m.in. na tworzeniu nowych połączeń wyrazowych (często mających charakter terminów lub *quasi*-terminów z przydawką mianownikową lub dopełniaczową), która wiąże pojęcia z równych rejestrów (dyskursów).

Pierwszą dziedziną artystyczną, do której nawiązuje Zahorska w swoich recenzjach, jest literatura, co wynika m.in. z faktu, że na początkowym



etapie rozwoju kina literatura była dla reżyserów jednym z ważniejszych źródeł inspiracji w zakresie nie tylko tematyki, ale także formy gatunkowej wraz z jej elementami<sup>17</sup>. Adaptacje wybitnych dzieł literatury polskiej pełniły w okresie odbudowy państwa ważną funkcję pedagogiczną, polegającą przede wszystkim na popularyzowaniu literatury pięknej<sup>18</sup>. Naturalną konsekwencją sięgania przez reżyserów do tematów opartych na dziełach literackich są w badanych recenzjach autorskie komentarze nawiązujące do poddanego adaptacji (niezależnie od tego, czy jest ona wierna, swobodna czy twórcza; por. Choczaj 2011) dzieła literackiego. Jednym z wielu przykładów może być fragment recenzji filmu z 1933 roku pt. *Dzieje grzechu* (reż. Henryk Szaro), który został zrealizowany na podstawie powieści Stefana Żeromskiego:

Mimo wszystko jednak te filmowe *Dzieje grzechu* niewiele wspólnego mają z *Dziejami grzechu* Żeromskiego. Są wyżyłowaną z Żeromskiego fabułą, przeniesioną w zupełnie inną atmosferę artystyczną i psychiczną. Odarte z poezji słowa – niezastąpionej poezją światła i rytmu – stają się tępą pospolitą historią. (Nie uratuje tego błysk światła na jasnych włosach Ewy). (WL 1933, nr 43, s. 514)

Wątki literackie pojawiają się także na zasadzie skojarzenia wynikającego z jakiegoś podobieństwa w zakresie estetyki filmu, które niekiedy przechodzi w porównanie elementów filmowych i literackich, np.: *Szkoda, że istniał kiedyś Szekspir* (WL 1934, nr 5, s. 532); *piękny wzruszający film, który dorównywa książce Saint-Exupéry* (WL 1934, nr 7, s. 534). Bardzo często jednak wartości specyficznie filmowe zostają połączone na zasadzie analogii z literackimi rozwiązaniami artystycznymi, a pojęcia, które wcześniej były kojarzone tylko ze światem literatury (głównie powieści oraz poezji), zostają włączone w przestrzeń filmową, co ilustrują przykłady: *poemat filmowy* (WL 1932, nr 53, s. 470), *metafora filmowa* (WL 1937, nr 47, s. 733), *filmowy poeta* (WL 1930, nr 51/52, s. 364–365), *czarno-białe wiersze filmowe* (WL 1932, nr 53, s. 470).

Korzystając ze spuścizny krytyki literackiej, Zahorska ukazuje więzi łączące film oraz literaturę, tworząc w ten sposób nowy język krytyki filmowej. Należy przy tym zauważyć, że wprowadzone w nowy kontekst pojęcia nie-

---

<sup>17</sup> Według jednego z ówczesnych krytyków „literatura odegrała w niejednym przypadku rolę Jana Chrzciciela nowego filmu” (Brzękowski 1975: 207).

<sup>18</sup> Warto w tym miejscu zauważyć, że kwestia czerpania pomysłów z dzieł literackich od samego początku wywoływała liczne dyskusje w środowisku teoretyków i praktyków (por. Szulik 2018: 37; Świętochowski 1975).

rzadko nabierają charakteru wartościującego, jak w przypadku następujących sformułowań: *poezjamiotanych min* (WL 1934, nr 13, s. 540), *liryka szpitalno-wojenna* (WL 1937, nr 20, s. 706), *poezja pisana światłem* (WL 1932, nr 53, s. 470), *czarno-biały poemat linii i rytmów* (WL 1935, nr 13, s. 593), *heksametr epicki* (WL 1929, nr 15, s. 276), *powieściowa koncepcja* (WL 1935, nr 38, s. 618). W ten oto sposób autorka nie tylko ukazuje związki literatury i filmu, ale także tworzy nowe kategorie estetyczne i kryteria oceny dla „nowej dziedziny ekspresji estetyczno-artystycznej” (Zahorska 2021: 29). Tutaj reżyser często staje się autorem, a nawet poetą (por. Brzękowski 1975), film – powieścią lub epopeją, a ujęcie lub obraz – poezją, co znajduje potwierdzenie w metaforach: *film można nazwać lirycznym poematem* (KLN 1930, nr 29); *poemat miłosny napisany na ekranie przez aparat filmowy* (KLN 1930, nr 29). Nawet kompozycja i tempo akcji filmu zostają porównane do kompozycji oraz akcji utworu literackiego, co widoczne jest w recenzji filmu z 1929 roku pt. *Burza nad Azją* (reż. Wsiewołod Pudowkin):

Początkowo poważne, zwolnione tempo epopei, później dramatyczne przyspieszenie [...], a potem znowu heksametr epicki, i naraz – zawrotne tempo burzy, zakończenie jak ścięcie głowy. (WL 1929, nr 15, s. 276)

Te, z całą pewnością świadome, zabiegi metaforyzacji w piśmiennictwie filmowym istniały od początku. Jak czytamy w jednym z opracowań, Irzykowski „czytał po prostu filmy tak, jak się czyta dzieło literackie – warto zapytać jednak, czy była to świadoma strategia autora *Pałuby*, czy mechaniczne przeniesienie na inne medium przyzwyczajęń krytyka literackiego. Irzykowski nawoływał więc z pozycji, jak sam pisał, «attaché starego państwa Literatury»” (Szulik 2018: 223).

Drugą grupę stanowią słownictwo i frazeologia należące do dziedziny teatru. Leksyka teatralna pojawia się zazwyczaj na zasadzie oczywistych skojarzeń między pokrewnymi dziedzinami. Mówiąc o teatrze, Irzykowski nazywał go „starszą siostrą filmu” i wyjaśniał: „Kino graniczy z jednej strony z dramaturgią, z drugiej z malarstwem, raz jedne, raz drugie składniki biorą w niem górę” (Irzykowski 1924: 12). Klasyczne terminy teatralne były więc naturalnym punktem odniesienia zarówno dla ówczesnej widowni, jak i krytyków filmowych, którzy początkowo traktowali film jako zapisany na taśmie spektakl, czego dowodem są nie tylko złożenia, takie jak „kinodramat” i „ki-

nofarsa”, ale także pojawiające się w filmowym kontekście terminy teatralne brane w cudzysłów<sup>19</sup>. Oddajmy głos autorce omawianych tekstów:

Poza tym *Papryka* jest mniej pod znakiem clairyzmu aniżeli dotychczasowe komedie francuskie. **Opiera się na klasycznym schemacie teatralnym**, dość zgrabnie przystosowanym do ekranu. (*Papryka*, reż. Jean de Limur, 1933; WL 1934, nr 8, s. 535)

**Film nie ma tempa. Brak jest akcji związanej naprawdę ze zwierzętami i wiążącej uwagę widza. „Dramat”** jest za nikły i za grzeczny. (*Szalona noc w zoo*, reż. Rowland V. Lee, 1933; WL 1933, nr 50, s. 521)

To jest właśnie Sternberg – przy wszystkich swych umiejętnościach, przy swej klasie nie wstydzi się niezdarnie, niesmacznie polectać amerykańskiej publiczności i w dodatku wsadzić w sam środek akcji takiego pastora – *deus ex machina*. (*Szanghaj-express*, reż. Josef von Sternberg, 1932; WL 1932, nr 15, s. 432)

Język krytyki, jaki odnajdujemy w recenzjach Zahorskiej, jest także echem ówczesnych polemik na temat współzawodnictwa artystycznego między sztuką kinematograficzną, nazywaną przez Adama Zagórskiego (1989: 84) „szóstym zmysłem”, a sztuką teatralną. Przywołajmy jeszcze słowa krytyka:

„Duszą dramatu scenicznego” jest bowiem dialog, maski, koturny, symbolika, zaś „poezją kina” jest ruch i zmienność, i dlatego film nie jest echem teatru; obie te sztuki różnią się zasadniczo, ich dążenia są rozbieżne. (Zagórski 1989: 72)

Należy dodać, iż w modelu krytyki Stefanii Zahorskiej także odniesienia do teatru służą jako kryterium wartościujące w ocenie dzieła filmowego, co uwidacznia określenie „odteatralizował”, w poniższym fragmencie użyte w znaczeniu dodatnim:

Pabst **odteatralizował historię. Pozbawił ją zapachu kulis** i szminki, nadał jej bezpośredniość, jaką posiada na ekranie tylko współczesność. (*Don Kichot*, reż. Georg Wilhelm Pabst, 1933; WL 1933, nr 41, s. 512)

Dokonując analizy konkretnych dzieł filmowych, autorka korzysta także z kategorii malarskich; mówi zatem o barwie, rysunkach, liniach, światłocieniach, kształtach, oświetleniu, wreszcie o kompozycji. W ten sposób – zgodnie ze stwierdzeniem krytyka tamtych czasów Wiktora Podolskiego (1989: 204) – obraz filmowy staje się niejako „obrazem plastycznym, choć

---

<sup>19</sup> Problematykę wzajemnych relacji teatru i kina podejmowali także: Janusz Janowski (1975), Józef Jedlicz (1975), Roman Ingarden (1975).

przedstawionym na ekranie, a nie na płótnie”, „połączeniem całego łańcucha obrazów”<sup>20</sup>, który to obraz – jak pisał z kolei Anatol Stern (1989a: 115) – „zerwał pęta nieruchomości dekoracji”.

Mówiąc o „obrazach filmowych”, Zahorska<sup>21</sup> przedstawia je jako „uplastycznione opowieści” (Podolski 1989: 204), korzystając zaś z analogii do sztuki malarstwa, mówi o *potrzebie zachowania logiki kompozycji malarskiej, potrzebie malarsko-plastycznej wyobraźni*, wreszcie o *malarskiej wartości filmu* (por. Zahorska 2021: 166–170), o *kulturze plastycznej filmu* (WL 1931, nr 16, s. 381), *konturze zdarzenia* (WL 1935, nr 21, s. 601). Oto dłuższe fragmenty, w których analogia do malarstwa staje się źródłem licznych metafor:

Wyobraźnia Sternberga jest zakrojona szeroko i dramatycznie. We wszystkich jego dotychczasowych filmach zaznaczają się te same cechy – lubi „rozbudowywać” sytuacje bogato, tłumnie, szczegółowo, zasadą jego jest nie ekonomia środków, lecz ich nadmiar, maksymalne stłoczenie – **barok**. [...] daje bogate niuansy światłocieniowe. [...] Lub co najmniej rzuci na ekran **sto drgających płam świetlnych, przepuści światło** przez żaluzje, przez tiulową firankę, przez dym, przez strusie pióra. To jest druga zasadnicza cecha jego wyobraźni – **romantyczna malowniczość**. Zatarłe są tu wszelkie kontury i sylwety; ludzi, rzeczy i zdarzenia włącza w miękkie pseudoromantyczne i pseudotajemnicze opary. [...] Sternberg osiągnął **niezwykłą maestrię w operowaniu formami, światłem, w podchodzeniu do ścian, do przedmiotów, do zgieć, skrzywień i konturów**. (*Szanghaj-express*, reż. Josef von Sternberg, 1932; WL 1932, nr 15, s. 432)

Film kolorowy Szczepanika jest bardzo interesujący jako punkt wyjścia eksperymentów nad filmem kolorowym. Oczywiście, można go na razie brać w rachubę jako zaczątek. Posiada jeszcze **twardość zabarwienia**, polegającą na tym, że czysto i wyraźnie wychodzą przede wszystkim **kolory zasadnicze i dopełniające**, podczas gdy wszelkie **tony łamane giną w brudnawej szarości**. Wybija się zatem zawsze ostro pierwszy plan, w którym **grają przede wszystkim kolory**: czerwony, zielony, niebieski, żółty. Mimo wszystko uderza czystość barw i wielkość zdobytych tonów pośrednich, np. żółta i czerwona **gama zademonstrowanego na ekranie bukietu** jest już doskonała: z wszystkich istniejących dotąd prób osiągnięto tu najlepsze efekty przy zlewaniu się kolorów. [...] A przy tym cóż za perspektywy dla rozwoju poczucia kolorów, dla **kultury barw!** (*Przygoda na Lido*, reż. Richard Oswald, 1933; WL 1934, nr 5, s. 532)

W recenzji *Ziemi obiecanej* z 1927 roku (reż. Aleksander Hertz i Zbigniew Gniadzowski) odnajdujemy zaś fragment nawiązujący do sztuki fotografii:

---

<sup>20</sup> Stąd też wzięło się pojęcie „malarstwa ruchomego”, odnoszone wówczas do dziedziny filmu.

<sup>21</sup> O znaczeniu kultury plastycznej dla filmu traktuje artykuł Zahorskiej pt. *Obraz i film* (2021).

Czy w ogóle wykorzystano świetną „fotogeniczność” fabryk łódzkich? Czy chwycono widza za serce, przesuwając mu przed oczyma obrazy życia fabrycznego? (PZ 1927, nr 332, 4 XII)

Analogiczny fragment odnajdujemy w recenzji filmu pt. *Ostatni poganin* z 1935 roku (reż. Richard Thorpe):

Przyroda egzotyczna okazuje się w rezultacie nie bardzo fotogeniczna. Nie poddaje się aparatowi, zdjęcia dalekie są jakby zbyt sumaryczne, zdjęcia bliskie są przeładowane szczegółami, natura ścieśniona w soczewce jest zduszona, ciasna, niewyraźna. (WL 1936, nr 44, s. 676)

Z kolei obecność pojęć z obszaru kultury muzycznej w piśmiennictwie filmowym wynika z funkcji, jakie pełnią same motywy muzyczne, stanowiące zazwyczaj ilustrację nastrojów oraz stanów uczuciowych bohaterów, ale nie tylko. Wielu teoretyków okresu dwudziestolecia międzywojennego dopatrywało się wręcz pokrewieństwa między muzyką i filmem<sup>22</sup>, tworząc na podstawie tej analogii liczne porównania i metafory. Odwołajmy się znów do pioniera teorii sztuki filmowej – Karola Irzykowskiego, który w rozdziale XVIII swojego dzieła poświęconego dziesiątej muzie mówił o kinie, że jest „muzyką wzrokową”, „muzyką obrazów”, „pieśnią ruchu”, dokonując zaś analizy dzieł filmowych, pisał o „barwnych symfoniach”, „rytmizacji filmu” i „symfoniach kinowych”. Taka sama analogia pojawia się u Stefanii Zahorskiej, która w 1928 roku w artykule pt. *Film i liryka* pisała:

Film jest wszakże czymś podobnym do muzycznego utworu. Musi posiadać swoje **adagia i pianissima**, momenty **zwolnionego tempa, miękkich i ciepłych tonów**. Musi posiadać **pauzy**, które – nie puste pod względem treści – stają się odszkodnią dla trąb i bębnow. (KT 1928, nr 3, s. 9–10)

Porównanie obu dziedzin twórczości artystycznej (jako pewnego rodzaju struktura myślowa, związana z określoną koncepcją sztuki) staje się u Zahor-

---

<sup>22</sup> Temat wpływu muzyki na sztukę filmową podejmowało wielu krytyków dwudziestolecia międzywojennego, m.in. Stanisław Furmanik (1975), Józef Szepecht (1989), Teodor Braude (1989) i Leon Trystan (1975) w tekście pt. *Kino jest muzyką obrazów*. Pisząc o bliskim pokrewieństwie techniki kinowej i muzycznej, Jarosław Janowski (1975: 132) przywoływał metaforę opartą na porównaniu operatora do lutnisty autorstwa francuskiego kompozytora, krytyka muzycznego i założyciela francuskiej krytyki filmowej – Émile’a Vuillermozza, który pisał: „Duszą kina jest rytm. [...] Możecie porównać operatora do lutnisty: dostarcza on w istocie wszystkich pierwiastków instrumentacji wizualnej, z których reżyser stwarza konstrukcję artystyczną”.

skiej źródłem wielu odkrywczych sformułowań i terminów lub *quasi*-terminów, w których pojęcia z dziedziny muzyki zostają wprowadzone w kontekst sztuki filmowej, często zyskując znaczenie przenośne, podkreślane niekiedy przez cudzysłów lub kursywę (w przypadku terminu specjalistycznego), np.: *refren motywu, rytm faktów, psychologiczne „oddźwięki”* (WL 1930, nr 22, s. 335), *rytmika i dynamika akcji* (PZ 1928, nr 29, s. 11). Paralela między filmem i muzyką<sup>23</sup> – będąca dla laika powiązaniem zupełnie odległych od siebie dziedzin – tworzy swoistego rodzaju metaforę pojęciową (por. Gołębiowska 2017: 39), którą można zawrzeć w zdaniu: FILM JEST MUZYKĄ. Dla Zahorskiej stała się ona źródłem całej rodziny metafor, np.: *film staje się wstrząsającym akordem* (WL 1939, nr 10, s. 802), *ekran ożywa w staccatowym rytmie* (WL 1930, nr 22, s. 335), *dialogi mają rytm ostry, napięty, dźwięki i światła grają, tętnią* (WL 1933, nr 45, s. 516). Zdarza się, że oparta na porównaniu metafora staje się makrotropem obejmującym dłuższe partie tekstu. Dzieje się tak we fragmencie recenzji filmu z 1930 roku pt. *Turksib. Stalowa droga* (reż. Wiktor A. Turin), którego tematyka (budowa linii kolejowej z Syberii do Turkiestanu) dla czytelnika z pewnością wydaje się nie mieć wiele wspólnego z muzyką:

Po raz pierwszy napisy stają się w tym filmie integralną częścią akcji, mimo że jej nie zastępują i nie posuwają naprzód, mimo swej lakoniczności i zwięzłości. Są **refrenem motywu**, który przeprowadzony filmowo w **ekspozycji**, powtarza się już potem w tej abstrakcyjnej formie, wiąże rozbiegłe fakty i **podnosi ich dynamikę**. Są ciągłym uzmysławianiem celu. (WL 1930, nr 22, s. 335)

Należy podkreślić, że – podobnie jak w przypadku porównań filmu do teatru lub do literatury czy plastyki – tak i tutaj pojęcia pochodzące z jednej dziedziny sztuki służą autorce do tworzenia i nazywania nowych kryteriów oceny dzieła filmowego, co niewątpliwie pomaga czytelnikowi zauważyć pewien uniwersalizm kategorii estetycznych. Tym razem nie są to termino-twórcze metafory, ale epitety wartościujące, połączone w związki wyrazowe z terminami muzycznymi, np.: *tragiczne adagio* (WL 1930, nr 22, s. 335), *przyjemne intermezzo* (WL 1935, nr 41, s. 621), *ulice nieme i kakofoniczne* (WL 1934, nr 11, s. 538).

---

<sup>23</sup> Por. artykuł jednej z ówczesnych krytyczek Zofii Lissy pt. *Ontologiczna podstawa związku filmu i muzyki* (1975).

Nieprzypadkowo inspiracje muzyczne pojawiają się w recenzji ocenionego negatywnie pod względem muzycznym filmu z 1934 roku pt. *Pieśniarz Warszawy* (reż. Michał Waszyński):

Szkoda, że film ten, skoro już nudny, nie jest przynajmniej melodyjny. Jego **pieśniarski tytuł** zwabi ludzi łaknących prostej muzyki, wdzięku **nieskomplikowanych melodii**, ciepła dźwięczącego głosu. Nasze **ulice są nieme i kakofoniczne**, ludzie stają przed każdym chrapiącym głośnikiem i czyhają na **dźwięk harmonijny**. Taki film mógłby szerokiej publiczności dać uliczną piosenkę, której nie ma, mógłby **umuzycalnić twarde kocie lby Warszawy**. Cóż kiedy jest **barbarzyńsko niemuzyczny**. (WL 1934, nr 11, s. 538)

Nowoczesny język krytyki w ujęciu Stefanii Zahorskiej bardzo wyraźnie jest otwarty i pluralistyczny (por. Wasilewska 2020: 17). Autorka analizowanych recenzji w sposób niezwykle umiejętny, wielokrotnie i na różne sposoby łączy ze sobą rozmaite dziedziny sztuki: malarstwo z muzyką, teatrem, architekturą itd. Oto wybrane przykłady:

Tak, wszystko, co widzimy w filmie, działo się i dokonało w rzeczywistości, **kontury faktów** występują ostro, niezatarte **domieszkami wrażeniowymi, uczuciowymi, żadnymi psychologicznymi „oddźwiękami”**. (*Turksib*, reż. Wiktor A. Turin, 1929; WL 1930, nr 22, s. 335)

W **kubistycznych prostych liniach** zarysowują się bariery pomostów, deski na pokładzie biegną równolegle, otworem z dołu wybiegają ludzie jak manekiny – **rytmiczny stuk obcasów** o deski, **melodia twardych ruchów, drewnianych dźwięków** zimnego światła i **nosowego głosu** komendy, jedyne **żywego dźwięku w co drugim taktie**. (WL 1930, nr 51/52, s. 364–365)

Po raz pierwszy owo upodobanie do wielości żywej i martwej, owa **barokowa dekoracyjność zespolona jest logicznie i organicznie z terenem dramatu**. (*Szanghaj-express*, reż. Josef von Sternberg, 1932; WL 1932, nr 15, s. 432)

W ten oto sposób recenzentka wraz z wiedzą o filmie popularyzuje wiedzę o innych dziedzinach artystycznych<sup>24</sup>, w przystępny sposób pokazuje narzędzia badawcze krytyka, uczy sposobów wartościowania dzieł artystycznych, wprowadza w dziedzinę filozofii dzieł sztuki i refleksji metakrytycznej, która bez uprzywilejowania byłaby wiedzą hermetyczną, niedostępną dla przeciętnego odbiorcy. Wskazane wyżej fragmenty recenzji bardzo wyraźnie pokazują, że dominuje w nich tzw. funkcja recenzencka, polegająca na „informowaniu widza o stanie kinematografii i wykształcaniu w nim umiejętności oglądania

---

<sup>24</sup> O relacji filmu i sztuk tradycyjnych pisze m.in. Janusz Plisiecki 2012.



filmów oraz użytecznej dla widza ich oceny” (Szulik 2018: 227). Potwierdza to także opinia Diany Wasilewskiej (2020: 15–16) dotycząca Stefanii Zahorskiej, której prace do dziś mogą stanowić kompendium wiedzy z zakresu krytyki artystycznej:

Ta przyjemność wynikająca z uczenia, wykładania, wprowadzania słuchaczy w zawilości 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. (Wasilewska 2020: 15–16)

#### 4. Uwagi końcowe

Analiza tekstów recenzji Stefanii Zahorskiej prowadzi do kilku wniosków. Po pierwsze, w swoich pismach krytycznych przeznaczonych dla szerszego grona odbiorców Zahorska poszukuje języka dla nowej gałęzi krytyki, tworząc go często na podstawie języka tradycyjnej krytyki artystycznej, zwłaszcza literackiej, teatralnej, malarskiej oraz muzycznej. Po drugie, przeprowadzone badania dowodzą, że należąca do grona najwybitniejszych polskich teoretyków sztuki krytyczka stworzyła nie tylko nowy model krytyki artystycznej dla rodzącej się wówczas sztuki, dzisiaj zwanej „drugim językiem ludzkości” (Helman 1991, 1: 7), ale także nowoczesny język krytyczny. Po trzecie, formuły oraz pojęcia lub wyrażenia znajdujące się na progu terminologizacji, jak również epitety, porównania i wyrażenia metaforyczne służą funkcji estetycznej i polemicznej, często jednak działają także na rzecz funkcji poznawczej, można rzec – „poznawczych zobowiązań krytyki” (Dybciak 1981: 143).

Przeprowadzone badania pokazują również, że dawne piśmiennictwo filmowe nadal jeszcze czeka na swoje opracowanie w kilku obszarach. Oto one: 1. język piśmiennictwa filmowego (szczególnie nomenklatura) w poszczególnych fazach dziejowych polskiego kina (etapu wynalazków technicznych i początków kina, etapu kina niemego, kina dźwiękowego i kina kolorowego); 2. idiostyle wybitnych polskich teoretyków kina; 3. stylistyka i retoryka poszczególnych gatunków krytyki filmowej.

#### Źródła

Bocheńska J., 1975, *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

- Braude T., 1989, Mowa, muzyka a film abstrakcyjny. – *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 211–215 (pierwodruk: „Reporter Filmowy” 1933, 4).
- Brzękowski J., 1975, Film a nowa poezja. – *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, red. J. Bocheńska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, s. 207–209.
- Furmanik S., 1975, Muzyka w filmie. – *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, red. J. Bocheńska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, s. 272–277.
- Giżycki M., 1989, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ingarden R., 1975, Widowisko kinematograficzne (z książki *O dziele literackim*). – *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, red. J. Bocheńska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, s. 226–231 (pierwodruk: 1931).
- Irzykowski K., 1924, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza.
- Janowski J., 1975, Rewizja na Parnasie (fragment). – *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, red. J. Bocheńska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, s. 132–134 (pierwodruk: 1926).
- Jedlicz J., 1975, Teatr a kino (fragment). – *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, red. J. Bocheńska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, s. 127–131 (pierwodruk: 1924).
- Lissa Z., 1975, Ontologiczna podstawa związku filmu i muzyki (z książki *Muzyka i film*). – *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, red. J. Bocheńska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, s. 236–244 (pierwodruk: 1937).
- Podolski W., 1989, Pierwiastek malarski w filmie. – *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, red. M. Giżycki, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 204–206 (pierwodruk: „ABC” 1933, 6 III).
- Stern A., 1989a, Uwagi o teatrze i kinie. – *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, red. M. Giżycki, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 82–88 (pierwodruk: „Reflektor” 1924, 1).
- Stern A., 1989b, Malarstwo a kino. – *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, red. M. Giżycki, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 113–115 (pierwodruk: „Skamander” 1923, 29/30; oryginalny tytuł: *Malarstwo*

*a kino – Kilka fragmentów dekoracyjnych z ostatnich filmów – Problemat kompozycji w filmie).*

- Szpecht J., 1989, Muzyka i malarstwo w kinie. – *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, red. M. Giżycki, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 160–162 (pierwodruk: „Kino-Teatr” 1929, 15).
- Świętochowski A., 1975, Literacki rodowód kinematografu. – *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, red. J. Bocheńska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, s. 140–143 (pierwodruk: 1927).
- Trystan L., 1975, Kino jako muzyka wzrokowa (Estetyka kinematografu). – *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, red. J. Bocheńska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, s. 112–115.
- Zagórski A., 1989, Kino a teatr. – *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, red. M. Giżycki, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 70–73 (pierwodruk: „Ekran” 1920, 3).
- Zahorska S., 2021, *Pisma filmowe*, wybór, wstęp, opracowanie naukowe M. Hendrykowska, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

## Literatura

- Adamski M., 2010, Nowy prototyp genologii, „*Teksty Drugie*”, 4, s. 197–205, [https://rcin.org.pl/Content/49069/WA248\\_66534\\_P-I-2524\\_adamski-nowy.pdf](https://rcin.org.pl/Content/49069/WA248_66534_P-I-2524_adamski-nowy.pdf) (dostęp: 26.01.2023).
- Choczaj M., 2011, O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów, „*Przestrzenie Teorii*”, 16, s. 11–39, [http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10\\_14746\\_pt\\_2011\\_16\\_1](http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_14746_pt_2011_16_1) (dostęp: 26.01.2023).
- Dybcia K., 1981, *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Filip G., 2013, *Mistrzowie gry na argumenty. Kalużyński, Treugutt, Bienkowski*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- Gajda S., 1990, *Wprowadzenie do teorii terminu*, Opole: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich w Opolu.
- Gierszewska B., 1995, *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do roku 1939*, Kielce: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Jana Kochanowskiego.

- Gierszewska B., 2013, O piśmiennictwie filmowym w Polsce do roku 1939. – *Polskie piśmiennictwo filmowe*, red. P. Zwierzchowski, B. Giza, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, s. 51–69.
- Gołębiewska M., 2017, Koncepcje metafory i metaforyzacji a pojęcie – komentarz do stanu badań, „*Studia nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych*”, 29/2, s. 25–49, [https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6888/1/Idea\\_29\\_2\\_2017\\_M\\_Golebiewska\\_Koncepcje\\_metafory\\_i\\_metaforyzacji\\_a\\_pojecie.pdf](https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6888/1/Idea_29_2_2017_M_Golebiewska_Koncepcje_metafory_i_metaforyzacji_a_pojecie.pdf) (dostęp: 26.01.2023).
- Guzik M., 2016, *Recenzja filmowa jako gatunek dziennikarski*, praca wykonana pod kierunkiem dr. Łukasza Szurmińskiego w Instytucie Dziennikarstwa Wydziału Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego, [https://www.academia.edu/33687883/Mateusz\\_Guzik\\_Recenzja\\_filmowa\\_jako\\_gatunek\\_dziennikarski](https://www.academia.edu/33687883/Mateusz_Guzik_Recenzja_filmowa_jako_gatunek_dziennikarski) (dostęp: 26.01.2023).
- Helman A., 1991, *Słownik pojęć filmowych*, t. 1: *Język, znak, denotacja – konotacja, identyfikacja*, Wrocław: Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze”.
- Hendrykowski M., 1994, *Słownik terminów filmowych*, Poznań: Wydawnictwo ARS NOVA.
- Jarosz B., 2018, O (nie)tożsamości pojęć JĘZYK SPECJALISTYCZNY, JĘZYK SPECJALNY, JĘZYK FACHOWY, JĘZYK PROFESJONALNY, JĘZYK ZAWODOWY, PROFESJOLEKT, TECHNOLEKT, „*Polonica*”, 38(1), s. 85–108, <https://doi.org/10.17651/POLON.38.12>.
- Krauz M., 2004, Recenzja – gatunek naukowy, krytycznoliteracki czy publicystyczny. – *Wielojęzyczność w perspektywie stylistyki i poetyki*, red. M. Ruszkowski, Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, s. 135–151.
- Krauz M., 2015, Krytyka, wartościowanie, ocena – granice recenzji publicystycznej. – *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. V: *Gatunek a granice*, red. D. Ostaszewska i J. Przyklenk, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 290–303.
- Pietrzak M., 2014, Recenzja i felieton na tle przemian prasy polskiej. Kilka uwag z ewolucji gatunku, „*Rozprawy Komisji Językowej ŁTN*”, LX, s. 251–262.
- Plisiecki J., 2012, *Film i sztuki tradycyjne*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Płazewski J., 2008, *Język filmu*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Racięski B., 2010, Krytyka krytyka, „*ArtPapier*”, 21(165), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=117&artykul=2643> (dostęp: 26.01.2023).
- Szulik W., 2018, „Byłem raz w kinie...” – Karol Irzykowski wobec kina popularnego, „*Teksty Drugie*”, 5, s. 212–229, [https://rcin.org.pl/Content/119741/PDF/WA248\\_148288\\_P-I-2524\\_szulik-bylem\\_o.pdf](https://rcin.org.pl/Content/119741/PDF/WA248_148288_P-I-2524_szulik-bylem_o.pdf) (dostęp: 26.01.2023).
- Wasilewska D., 2020, W poszukiwaniu nowoczesnego języka krytycznego. Sztuka awangardowa w ujęciu Stefanii Zahorskiej, „*Acta Universitatis Lodzianis*.

- Folia Philosophica, Ethica – Aesthetica – Practica*”, 23, s. 11–30, <https://doi.org/10.18778/0208-6107.35.02> (dostęp: 26.01.2023).
- Witosz B., 2005, *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wojtak M., 2010, *Głosy z teraźniejszości. O języku współczesnej polskiej prasy*, Lublin: Wydawnictwo WSPA.
- Woźniak E., 2020, *Przełomowe dwudziestolecie. Lata 1918–1939 w dziejach języka polskiego*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

*On the influence of literature and art on the language  
of Stefania Zahorska's film reviews  
(an attempt at a preliminary appraisal)*

This study focuses on the language of film reviews written by Stefania Zahorska, one of Poland's most eminent critics in the interwar period. The texts were published between 1927 and 1939, when the scientific foundations of film studies were emerging and a new model of theoretical reflection was taking shape. The research aims to examine the development of language and style in film criticism. The analytical part consists of two subchapters. The first presents the notions and terms found in the critic's reviews, directly related to film and its production practice, which appeared with the advent of film art and gradually became part of the specialized language of the cinema among film experts and practitioners. The second subchapter highlights linguistic and stylistic elements showing that, in her search for a new critical language, Zahorska drew on the resources of literary criticism, painting, theatre and music. Through this approach, she introduced novel terms, idioms and innovative metaphors from traditional art forms into the film discourse. The analysis reveals that she created not only a new model of art criticism, but also a modern critical language. The collected material demonstrates that many of the concepts, still on the threshold of specialised terminology, along with metaphorical expressions and phrases, serve not only aesthetic and polemical purposes, but also exhibit the cognitive function. The study concludes by identifying areas and research gaps that warrant further investigation.

Keywords: *Stefania Zahorska, the interwar period, film criticism, film review, professional jargon of film experts*