



Małgorzata Hendrykowska

Pavle Levi

Joanna Orska

Wojciech Otto

Aleksander Wójtowicz

zima 23 | 2021

KINOWA MATERIALNOŚĆ LITERATURY

Wspólny obszar literacko-filmowy pozwala literaturze prowadzić innowacyjną refleksję nad jej złożoną ontologią określaną przez przemianą materializację i dematerializację tego, co literackie. Filmowe chwytły, kinowe odkrycia wizualne oraz inwencje kompozycyjne osłaniają – zwykle ulotną – literacką materialność.

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaguje zespół:

prof. dr hab. Tomasz Mizerkiewicz, prof. dr. hab. Ewa Kraskowska,
prof. dr hab. Joanna Grądział-Wójcik, prof. UAM dr hab. Agnieszka Kwiatkowska,
prof. UAM dr hab. Ewa Rajewska, prof. UAM dr hab. Paweł Graf, dr Lucyna Marzec,
dr Joanna Krajewska, dr Cezary Rosiński, mgr Agata Rosochacka

Redaktorzy wydawniczy:

Agata Rosochacka

Redaktorzy językowi

Cezary Rosiński – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Rada naukowa

prof. dr hab. Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

prof. Andrea Ceccherelli (Uniwersytet Boloński, Włochy)

prof. dr hab. Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski, Katowice)

prof. Mary Gallagher (University College Dublin, Irlandia)

prof. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University, Stany Zjednoczone)

prof. dr hab. Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński)

prof. dr hab. Anna Łebkowska (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

prof. Jahan Ramazani (University of Virginia, Stany Zjednoczone)

prof. Tvrtko Vukovic (Uniwersytet w Zagrzebiu, Chorwacja)

Korekta

Karolina Hamling – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji

mgr Gerard Ronge

Projekt okładki i znaków graficznych: Patrycja Łukomska

Na okładce: fragment fotografii *Horroridor*, autor: Jamie, na licencji CC BY 2.0,
pobrane z <https://www.flickr.com/>

Adres redakcji: 61-701 Poznań, ul. Fredry 10

Wydawca: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” zima 2021 (23) rok VI | ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2021

Redakcja nie zwraca materiałów niewykorzystanych, zastrzega sobie również prawo do ich ewentualnego skracania oraz zmiany proponowanych tytułów.

fp@amu.edu.pl | fp.amu.edu.pl

wstęp	Tomasz Mizerkiewicz, <i>Kinowa materialność literatury</i>	s. 4
teorie	Wojciech Otto, <i>O filmowości literatury: korespondencje, powinowactwa, paralele (na przykładzie polskiego międzywojnia)</i>	s. 6
	Joanna Orska, <i>Kinopoezja? Ruch i fotogenia jako kategorie estetyczne poetyckiej awangardy</i>	s. 30
	Kamila Czaja, „Film nowofalowy”. Rola kina w poezji pokolenia '68	s. 50
	Rafał Koschany, <i>Od retoryki ekfrazy do antropologii kina. Współczesna poezja filmowa a „opowiadanie filmów”</i>	s. 72
	Agnieszka Waligóra, <i>Kinowa materialność teorii. Gilles Deleuze i Jacques Rivette</i>	s. 92
przekłady	Pavle Levi, <i>Filmy pisane</i>	s. 110
praktyki	Aleksander Wójtowicz, „Powieść filmowa” i materialność tekstu. O Bankructwie profesora Muellera Jana Brzękowskiego	s. 128
	Antoni Zając, <i>Między historią i (zniekształconą) pamięcią. Ukryte monogramy przeszłości w Królu Obojga Sycylii Andrzeja Kuśniewicza</i>	s. 140
	Piotr Prusinowski, <i>Filmowość literackiego cyberpunku na przykładzie powieści Neuromancer Williama Gibsona</i>	s. 162
	Marcin Jauksz, <i>Dotykane minione. Fortepian Jane Campion jako przykład adaptacji auratycznej</i>	s. 174
	Dorota Kulczycka, <i>Filmowość literackiej konstrukcji świata przedstawionego w powieści kryminalnej Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było Marca Vichiego</i>	s. 190
komentarze pisarskie	Hubert Klimko-Dobrzaniecki, <i>Victoria Kaweiiku Lunalino Kalaninuiahilapalapa Kaiulani Cleghorn. Twórcze pisanie i ekranizowanie</i>	s. 210
	Marek Hendrykowski, <i>Przeszłość a historia. O poetyce powieści historycznej</i>	s. 216
archiwum poetologiczne	Małgorzata Hendrykowska, <i>Obiektyw kamery Stefanii Zahorskiej</i>	s. 246

Kinowa materialność literatury

Tomasz Mizerkiewicz

ORCID: 0000-0002-4419-5423

Przed niespełną stu laty Karol Irzykowski, krytyk literacki i pisarz, opublikował pionierską książkę z zakresu estetyki filmu Dziesiąta Muza. Jej główna teza brzmiała: „Kino jest widzialnością obcowania człowieka z materią.” Może to być twierdzenie interesujące dla dzisiejszych badań literackich, gdzie stawiany jest obecnie problem wskazywania na materialność przez utwór literacki, pojawiają się rozważania dotyczące materialności samego dzieła lub nawet pojęć poetyki. Wspólny obszar literacko-filmowy pozwala literaturze prowadzić innowacyjną refleksję nad jej złożoną ontologią określaną przez przemenną materializację i dematerializację tego, co literackie. Filmowe chwytły, kinowe odkrycia wizualne oraz inwencje kompozycyjne osłaniają – zwykle ulotną – literacką materialność. To dzięki filmowi staje się ona, jak by powiedział Irzykowski, widzialna, a nawet bywa główną stawką pisarskich przedsięwzięć.

Autorki i autorzy artykułów tego numeru „Forum Poetyki” przekonują, że uwagi polskiego krytyka nie pojawiły się w przypadkowym czasie. Od samego początku kina bowiem, czyli już w erze kina niemego, literatura uchwytywała swoją materialność oraz ludzko-materialne parametry egzystencji nowoczesnego podmiotu dzięki intensywnym związkom z filmem. Dlatego należy poddać szczególnie uważnej refleksji ów moment inicjalnego styku literacko-filmowego, który potem, jak się zdaje, mógł doznać naturalizacji i przestał być odczuwany jako zależny od kina, gdyż w sposób rozstrzygający i na stałe określił ontologię nowoczesnego utworu literackiego. W przypadku poezji relacje obydwu sztuk były, jak podkreślają autorki i autorzy, obustronne. Wojciech Otto przygotował systematyczne omówienie owych relacji, dzięki czemu wyznaczył główne obszary możliwych materializacji i dematerializacji tego, co literackie, dzięki filmowi. Joanna Orska dopowiada, że uświadomienia podobne miały miejsce we wczes-

ných tekstach teoretycznych i manifestach programowych polskiej poezji awangardowej spod znaku konstruktywizmu (Awangarda Krakowska). Ważnym kontekstem dla jej uwag są z pewnością badania Pavle Leviego, który analizował poetykę „pisanego filmu” serbskiej awangardy artystycznej okresu międzywojennego (publikujemy przekład fragmentu jego książki). Nie inaczej działa się w obszarze prozy. Aleksander Wójtowicz przypomniał przedwojenną powieść filmową Jana Brzękowskiego, która naśladując scenariusz filmu niemego prowadziła odkrywczą grę z materialnością tekstu. Małgorzata Hendrykowska komentuje zapomniany artykuł Stefani Zahorskiej z lat 30. na temat wzbogacenia literackich środków wyrazu dzięki filmowi, który spowodował, że literatura stała się „analityczna i zmysłowa”.

Konsekwencje owego inicjalnego uczynienia przez film materialności literatury widzialną śledzić można w dalszym rozwoju twórczości słownej oraz w jej obecnych poszukiwaniach artystycznych. W poezji pokolenia Nowej Fali w Polsce (czyli pokolenia '68), jak pisze Kamila Czaja, znajdujemy bardzo świadome odwołania do kina i odkrywanie kinowego parametru liryki. Najbardziej współczesne przejawy tych złożonych relacji analizuje Rafał Koschany, dla którego stała obecność składników filmowych w dzisiejszej poezji nie wynika z upodobania do sztuki ekfrazy, lecz stanowi przejaw nowoczesnej praktyki życia codziennego, jaką jest „opowiadanie filmów”, gdzie filmowe, literackie i materialne nieustannie na nowo oraz odkrywczo się rekonfigurują. Dla prozy znamienne były dzieła w rodzaju powieści Andrzeja Kuśniewicza Lekcja martwego języka (1977), w której Antoni Zając odsłania ontologię znaku-szyfru-hologramu, gdyż za pomocą kinowych środków wyrazu pisarz mierzył się z dyskretną obecnością czegoś minionego. Nieco inaczej było w Neuromancerze (1984) Williama Gibsona analizowanym przez Piotra Prusinowskiego, cyberpunkowa wizja futurologiczna silnie inspirowana obrazami filmowymi może być przejawem lęku przed postępującą dematerializacją zbyt wielu obszarów życia. Dla Marcina Jauksza oparta na kliszach powieści wiktoriańskiej fabuła filmu Fortepian (1993) stanowi adaptację auratyczną, jej celem było wykorzystanie możliwości filmu i literatury dla odtworzenia aury XIX wieku, czyli ulotnie materialnego aspektu minionego świata, dlatego film stanowi ewokację migotliwej materialności literatury i filmu. Z kolei Dorota Kulczycka w oparciu o analizę adaptacji filmowej znanego kryminału Marco Vichiego pokazuje, jak dalece filmowe środki wyrazu stały się elementem poetyki współczesnej powieści detektywistycznej i jak uważnie trzeba taką powieść czytać, aby uchwycić jej kinowo-materialne aspekty.

Dodajemy do zestawu artykułów dwa autokomentarze pisarskie. Hubert Klimko-Dobrzaniecki wyjaśnia, w jaki sposób praktykował „twórczą ekranizację” własnego opowiadania, opracowując po raz drugi podjęty temat autobiograficzny i poprzez film inaczej odczuwając materialność pisanej przez siebie literatury. Marek Hendrykowski, anonując bliską publikację własnej powieści historycznej z dziejów Poznania i Wielkopolski, na nowo układa relacje między historią a powieścią, aby znaleźć nowy dostęp do materii przeszłości.

Zapewne szczególnie fortunnym zwieńczeniem wielu wątków podejmowanych w tym numerze „Forum Poetyki” byłby artykuł Agnieszki Waligóry. Objaśniając osobliwe dzieło filmowe Jacques’a Rivette’a w kategoriach filozoficznych Gilles’a Deleuze’a zauważa, iż kinetyczna wartość dzieła filmowego powoduje, że związana z nim praca intelektualna z zakresu poetyki, teorii i metodologii nadaje pojęciom, także pojęciom poetyki, dynamikę substancji i materii wprawionych w ruch. Zmaterializowane na ekranie przez Rivette’a postaci antycznego dramatu zmierzają ku pewnym celom lub odkryciom i wyznaczają równocześnie trajektorię analizy, „logikę sensu” wedle Deleuze’a, która podąży za energiami i materiami działającymi w dziele filmowo-literackim pojęć.

O filmowości literatury: korespondencje, powinowactwa, paralele (na przykładzie polskiego międzywojnia)

Wojciech Otto

ORCID: 0000-0003-1172-0989

W roku 2019 nakładem Wydawnictwa Ec1 Łódź ukazała się książka zatytułowana *Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych*, której redakcji podjął się pisarz, filmowiec i artysta sztuk wizualnych – Darek Foks. Na około 400 stronach zgromadził kilkadziesiąt wierszy polskich poetek i poetów XX i XXI wieku, wykazujących, jego zdaniem, inklinacje ze sztuką filmową. Wybór dokonany przez Foksa został podyktowany kilkoma czynnikami, wśród których na pierwszym miejscu wymienić należy przekonanie redaktora o ich filmowości, wyrażanej poprzez wątki i motywy wywodzące się z kręgu X muzy lub kojarzone z nią struktury fabularne i narracyjne. To intuicyjne skądinąd podejście pomysłodawcy tomu, dokonującego wyboru i klasyfikacji poszczególnych utworów, świadczy z jednej strony o dość swobodnym i relatywnym traktowaniu związków literatury i filmu we współczesnej kulturze, z drugiej – stanowi niezbitą dowód na powszechnie panujące w świadomości odbiorców obu sztuk przekonanie o bogatych i głębokich relacjach sztuki słowa i sztuki obrazu.

Wektory tych oddziaływań skierowane są w obu kierunkach i przybierają rozmaite formy. W literaturze przedmiotu występują jako pogranicza, pokrewieństwa, powinowactwa, afiliacje i korespondencje, nie wyłączając również takich określeń, jak: „wspólnota” czy „oświećlanie się” sztuk¹. Anita Has-Tokarz pisze o kilku perspektywach komparatywnych:

¹ Zob. René Wellek, „Literatura wobec innych sztuk”, w René Wellek i Austin Warren, *Teoria literatury*, przeł. Maciej Żurowski (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970); *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. Teresa Cieślakowska i Janusz Sławiński (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1980); *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej i Jakub Niedźwiedz (Kraków: Universitas, 2004); Oskar Walzel, „O wzajemnym oświećlaniu się sztuk”, przeł. Elżbieta Feliksiak, *Przegląd Humanistyczny* nr 4 (1966); Henryk Kurczab, *Pogranicza sztuk i konteksty literatury pięknej* (Rzeszów: Wyd. Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 2001); Janusz Pelc, *Słowo i obraz: na pograniczu literatury i sztuk plastycznych* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2002); Maryla Hopfinger, „Literatura w kulturze audiowizualnej”, *Pamiętnik Literacki* z. 1 (1992); Jerzy Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980); Seweryna Wysłouch, „O «wzajemnym oświećlaniu się sztuk» – raz jeszcze”, *Polonistyka* nr 8 (2002) oraz *Literatura a sztuki wizualne* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1991).

- wzajemnej przekładalności utworów reprezentujących różne systemy komunikacyjne (sprawa adaptacji filmowych narracyjnych utworów literackich),
- obustronnych relacjach strukturalno-formalnych i „językowych”, próbach zapożyczania oraz przyswajania przez jeden system znakowy tematów, technik narracyjnych, ewentualnie środków wyrazu, stosowanych wcześniej przez drugi (tzw. literackość filmu oraz filmowość literatury),
- kompozycyjnych analogiach między tekstami przynależnymi do inności porządków materiałowych (sposób konstrukcji świata przedstawionego w sztukach fabularnych),
- statusie literatury i filmu jako środkach przekazu, które zajmują określone miejsce i pełnią konkretne funkcje w systemie komunikacji społecznej (specyfika komunikacji literackiej i filmowej),
- partycypacji literatury i filmu w całości kultury, a co za tym idzie – możliwości oddziaływania na świadomość społeczną (kultura literacka i filmowa).

Zwraca przy tym uwagę na fakt, że podlegały one przez dziesięciolecia różnorodnym metamorfozom, wynikającym z emancypacji sztuki filmowej oraz burzliwych i dynamicznych przemian samej literatury².

W zależności od przyjętej metodologii zagadnienie tzw. filmowości literatury bywa ujmowane w rozmaitych kontekstach estetycznych, kulturowych i socjologicznych. Oprócz tradycji semiologicznej, od lat ugruntowanej w rodzimych badaniach literaturoznawczych, filmoznawczych i medioznawczych, coraz większą popularność zdobywają nowe, czasami nieoczywiste, ujęcia tematu, wychodzące naprzeciw przeobrażeniom kultury pod wpływem rozwoju nowoczesnych technologii oraz form i kanałów komunikacji kulturowej. Przedmiotem analizy stają się nie tylko wewnętrzne struktury poszczególnych dzieł literackich czy filmowych, ale ich medialne transpozycje, wpisujące się w historycznie ujmowane procesy remediacji³. W ramach kultury konwergencji mówi się np. o „filmowych afordancjach w literaturze”⁴, o nawiązaniach intertekstualnych czy przekładach intermedialnych⁵. Na użytek powyższych teorii powstają różnorodne typologie, zazwyczaj wyrывkowe i niepełne, a przy tym pomijające istotne determinanty społeczne i kulturowe, potęgując ich hermetyczność i fragmentaryczność.

Na tym tle przekonująco wypada propozycja Marii Zeic-Piskorskiej. Mimo kilku nieistotnych anachronizmów, wynikających z upływu czasu liczonego od daty publikacji, koncepcja ta nie traci na aktualności, uwzględnia bowiem zarówno czynniki zewnętrzne, kształtujące nowy typ odbiorcy oraz sytuację społeczno-kulturową, jak i wewnętrzną organizację dzieła, wprowadzając takie pojęcia, jak: „filmowość właściwa”, „wspólnota i homologia struktur”⁶.

² Anita Has-Tokarz, „Między słowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparatystyczna)”, *Folia Bibliologica* nr XLVIII/XLIX (2006–2007): 99–100.

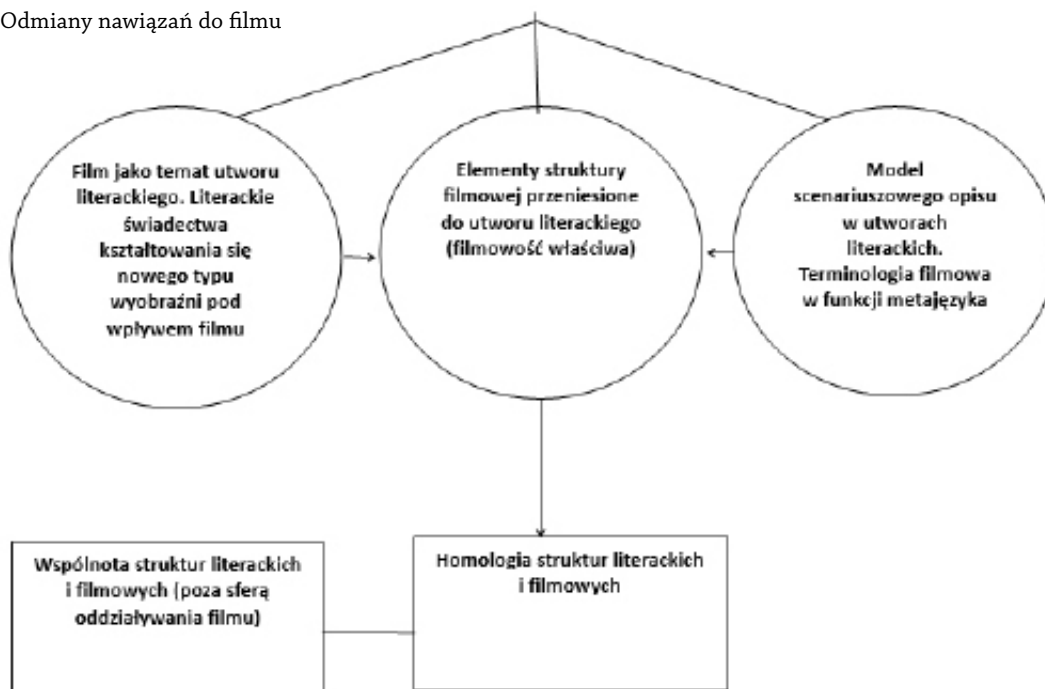
³ Zob. Jerzy Stachowicz, *Komputery, powieści i kino nieme. Procesy remediacji w perspektywie historycznej* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2018).

⁴ Anna Ślósarz, „Dwa bieguny filmowych afordancji w literaturze XXI wieku”, w *Ze srebrnego ekranu na papier... Ślady sztuki filmowej w literaturze*, red. Dorota Kulczycka (Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2019), 21–38.

⁵ Maria Jazownik, Leszek Jazownik, „Formy obecności filmu w literaturze fikcyjnej”, w *Ze srebrnego ekranu na papier... Ślady sztuki filmowej w literaturze*, 39–68.

⁶ Maria Zeic-Piskorska, *Próba typologii przejawów tzw. filmowości w utworach literackich*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Filologia Polska XIX, z. 119, Toruń 1981, 169–188.

Odmiany nawiązań do filmu



Badaczka zakłada istnienie w literaturze i w filmie punktów stykowych, których istota przejawia się przede wszystkim w zbieżności niektórych modeli wyjściowych konstruujących płaszczyzny kompozycji, narracji i postaciowania. Konsekwencją owych nawiązań jest modelowanie struktury literackiej na wzór struktury filmowej, zwane filmowością właściwą, rozumianą jako powielanie jednego czy też kilku elementów struktury filmowej, stających się dominantą kompozycyjną danego utworu literackiego. Paralelizm pewnych części literackich wobec niektórych cech ontologicznych czy też kompozycyjnych filmu może powstać niezależnie, w wyniku przemian dokonujących się wyłącznie w obrębie samego procesu wewnątrzliterackiego. Takie założenie pozwala na wprowadzenie paraleli między wspólnotą sztuk a szczególnym typem homologii wynikającej ze zbieżności modelu opisu literackiego z ontologicznym charakterem opisu filmowego⁷.

Taka propozycja badawcza daje szerokie możliwości opisu i interpretacji zarówno poszczególnych dzieł literackich i filmowych, jak i zjawisk społeczno-kulturowych towarzyszących ich powstaniu, dystrybucji i recepcji. Związki obu sztuk, tu z naciskiem na przeobrażenia literatury pod wpływem sztuki filmowej, rozpatrywane w zawężonej do określonego miejsca i czasu perspektywie, zyskują w tym momencie wymiar zjawiska o znaczącej roli estetycznej i kulturowej.

Wektory oddziaływań

W ujęciu diachronicznym, *in statu nascendi* bezpośrednich relacji obu sztuk, dominujące i najbardziej rozpoznane przez elity intelektualne i artystyczne tamtego czasu były zjawiska doty-

⁷ Zeic-Piskorska, 174, 181 i 186.

czące przeobrażeń X muzy pod wpływem literatury. Na przełomie XIX i XX stulecia kino – jako medium śmiało zmierzające na Parnas – dopiero kształtowało swój język wypowiedzi artystycznej i szukało dogodnego dla siebie miejsca w rozmaitych rejestrach kultury. Ze względu na oczywiste podobieństwa nadawczo-odbiorcze pierwszym sojusznikiem nowego medium okazał się teatr, czego pokłosiem były nieśmiałe realizacje nurtu Film d'Art (np. *Zabójstwo księcia Gwizjusza* na podstawie scenariusza Henriego Lavedana, 1908), ale sfilmowane spektakle teatralne w dłuższej perspektywie nie znalazły uznania widzów. Wówczas głos w sprawie zabrali sami twórcy filmowi, głównie z kręgu Awangardy Radzieckiej, oraz pierwsi teoretycy X muzy. W przełomowym artykule *Dickens, Griffith i my* Siergiej Eisenstein przekonująco dowodzi, że takie chwyt narracyjno-stylistyczne, jak: montaż równoległy, „harmonia rytmiczna” czy przenikanie obrazu i dźwięku, kojarzone powszechnie z filmowymi środkami wyrazu, kino zawdzięcza powieściom Dickensa i poematom Puszkina⁸. Na gruncie polskim do podobnych konstatacji dochodzi Karol Irzykowski, dostrzegając podobieństwa do dramaturgii i narracji literackiej w twórczości Davida Warka Griffitha (sekwencja montażowa w *Męczennicy miłości*)⁹. Jego zdaniem, „kino jako muza najmłodsza od razu stała się jakby wspólną eksperymentalnią czy śmietnikiem innych sztuk; zanim doścignie swoje koleżanki, musi przejść przez fazę prób, naśladownictw, epigoństwa”¹⁰.

Z biegiem lat, po okresie burzliwych procesów asymilacyjnych, kino wykształciło własny, autonomiczny i transparentny język wypowiedzi artystycznej, uzyskując w końcu zasłużone miano X muzy i zdobywając należne mu miejsce w obiegu kultury. Jak zauważa André Bazin, film, badając literaturę, naśladowując jej chwyt i strategie opowiadania, przeszedł nieocenioną „lekcję kultury literackiej”, która zrodziła jego emancypacyjne aspiracje i otworzyła drogę kulturowej kariery¹¹. Postulat ten twórczo rozwinęła Maryla Hopfinger, twierdząc, że „literatura i kultura literacka stały się dla filmu głównym i oczywistym układem odniesienia, źródłem wzorów i norm”. Jej zdaniem „to wzory kultury literackiej ułatwiły kinu zakorzenienie się w tradycji i odpowiedziały nowej praktyce komunikacyjnej program awansu artystycznego i kulturowego”¹². W związku z rozwojem i ekspansją kultury audiowizualnej, na co zwracał uwagę Arnold Hauser, uznając „film za najbardziej reprezentatywny rodzaj sztuki współczesnej”¹³, nastąpiły wyraźne przesunięcia w relacjach między tradycyjnymi środkami przekazu, a także zmiany w wyobrażeniu i roli samej literatury. Film, stając się zdecydowanie bardziej powszechnym niż książka literacka środkiem przekazu i formą aktywności kulturalnej, po części odebrał piśmiennictwu prymarną dla niego funkcję „zwierciadła rzeczywistości” oraz rolę „opowiadacza” fabuł. Nie stał się jednak surogatem książki. Nie wyrugował w zupełności literatury ze współczesnego pejzażu semiotycznego. Obydwa systemy znakowe – literatura i film, funkcjonują w kulturze

⁸ Siergiej Eisenstein, *Wybór pism*, red. Regina Dreyer, przekład zbiorowy (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1959).

⁹ Karol Irzykowski, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1977), 125.

¹⁰ Irzykowski, 144.

¹¹ André Bazin, „O film nieczysty: obrona adaptacji”, w André Bazin, *Film i rzeczywistość*, przeł. Bolesław Michałek (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1963), 85. Cyt. za: Has-Tokarz, „Między słowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparatystyczna)”, 101.

¹² Maryla Hopfinger, „Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności i percepcji”, w *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, red. Maryla Hopfinger (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1997), 11.

¹³ Arnold Hauser, *Spółczesna historia sztuki i literatury*, t. 1–2, przeł. Janina Ruszczyćówna (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974), 382.

na zasadzie uzupełniania i tworzą nowoczesne, komplementarne całości o innowacyjnych możliwościach wyrazowo-znakowych¹⁴. Wynika z tego, że mamy do czynienia z paralelnym rozwojem obu sztuk, jednak nie na zasadzie pokrewieństwa – jak referuje Jerzy Ziomek – lecz przez powinowactwa, które wskazują na wspólne korzenie literatury i filmu, pewną zastaną i naturalną symbiozę; wykazują przy tym obustronny dialog, koegzystencję kulturową, „nieraz związek z wyborem, nieraz z obowiązkiem, nieraz z miłością, nieraz z rozsądkiem”¹⁵. Janusz Plisiecki mówi w tym przypadku o swego rodzaju „wzajemnym korzystaniu z doświadczeń”¹⁶ obu sztuk, z zachowaniem ich autonomiczności, ale z możliwością oczywistych powiązań i afiliacji¹⁷.

W refleksji na temat związków filmu i literatury akcentuje się na ogół wpływ utworów literackich na dzieła filmowe, zwłaszcza w kontekście zagadnień dotyczących ekranizacji i adaptacji. Stosunkowo rzadko natomiast mówi się o zależnościach odwrotnych, mimo że egemplifikacje tego typu relacji dostrzegano już od początków istnienia sztuki filmowej. Dla przykładu Borys Eichenbaum, przedstawiciel rosyjskiej szkoły formalnej, widział w kinie sprzymierzeńca w walce o nową literaturę, którą traktował jako „kino surowe” i szukał w niej potencjału myślenia filmowego¹⁸. Podobnie Karol Irzykowski. W utworach literackich, nawet tych powstałych w epoce przedfilmowej, dostrzega piętno „iście fotogeniczne” (*Maria Malczewskiego, Ludzie bezdomni* Żeromskiego, *Nędznicy* Hugo, *Nana* Zoli, *Iliada Homera* itd.). Stwierdza jednocześnie, że Lessing, oddzielając poezję od malarstwa, popchnął ją w kierunku kina. „Z rad Lessinga skorzystali Goethe i Schiller: znana jest iście kinowa scena z *Nurka* Schillerowskiego, gdzie najpierw z toni wynurza się ramię prujące wodę, potem biały kark nurka, a później ręka jego wznosi radośnie puchar królewski wydobyty z jej otchłani”¹⁹. W późniejszym okresie, mimo wyraźnych tendencji do zachowania swoistości i hermetyczności poszczególnych dziedzin sztuki, ten sposób myślenia nie stracił swoich zwolenników. André Bazin doceniał wkład kina w odnowienie warsztatu literackiego pisarzy²⁰, Jan Białostocki natomiast odnosił tę problematykę do sztuk wizualnych w ogóle. Stwierdzał: „Literatura operuje odmiennymi od tych, którymi się posługuje sztuka, znakami. Rozgrywa się w innych wymiarach, ale na płaszczyźnie motywów, tematów, symboli może mieć i miewać związki ze sztukami wizualnymi”²¹. Dla przedstawionych rozważań niezwykle istotny jest również fakt, że ewolucje literatury pod wpływem filmu dostrzegali artyści, teoretycy i publicyści dwudziestolecia międzywojennego, np. Anatol Stern, Stefania Zahorska czy Jan Brzękowski²². W połączeniu ze zmianą statusu odbiorcy i uczestnika kultury oraz rozwojem popularnych obiegów literatury przekonanie to,

¹⁴Zob. Has-Tokarz, „Między słowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparatystyczna)”, 108–109.

¹⁵Jerzy Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, 89.

¹⁶Janusz Plisiecki, „Przemiany w kulturze współczesnej”, w Janusz Plisiecki, *Film i sztuki tradycyjne* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999), 21.

¹⁷Zob. również René Wellek, „Literatura wobec innych sztuk”, 175–176.

¹⁸Borys Eichenbaum, „Literatura i kino”, w Borys Eichenbaum, *Szkice o prozie i poezji*, przeł. Roman Zimand (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973).

¹⁹Karol Irzykowski, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, 141. Cyt. za: Joanna Kuźnicka, „Ut pictura poesis”, *Prace Naukowe. Pedagogika* nr 8–9–10 (1999–2000–2001), 910–911.

²⁰André Bazin, „O film nieczysty: obrona adaptacji”.

²¹Jan Białostocki, „Słowo i obraz”, w *Słowo i obraz: materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN*, red. Agnieszka Morawińska (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982), 13.

²²Anatol Stern, „U źródeł nowej estetyki”, w Anatol Stern, *Poezja zbuntowana* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964), 267–515; Stefania Zahorska, „Co powieść zawdzięcza filmowi?”, *Kurier Literacko-Naukowy* nr 29 (1934); Jan Brzękowski, „Film a nowa poezja”, *Wiadomości Literackie* nr 28 (1933).

skądinąd powszechnie akceptowalne, stwarzało szerokie możliwości opisu, analizy i interpretacji ewolucji sztuki słowa i sztuki ekranu tamtego okresu.

Z socjologii kultury

By móc mówić o świadomych i reprezentatywnych zapożyczeniach czy, szerzej, inspiracjach literatury sztuką filmową, należy, oprócz aspektów czysto formalnych, wziąć pod uwagę praktykę komunikacyjną między twórcą a odbiorcą oraz diagnozę społeczno-kulturową danego miejsca i czasu. Ernst H. Gombrich stwierdza, że żadnej kultury nie da się w pełni ująć w całości, ale również żadnego elementu tej kultury nie można zrozumieć w izolacji²³. Na gruncie socjologii kultury oraz związków sztuki słowa i sztuki ekranu można rozumieć to jako złożone, swoiste i charakterystyczne dla danej epoki sprzężenie literatury i filmu w ramach jednej audiowizualnej formacji kulturowej²⁴.

Przesłanki te w dużej mierze spełnia w rodzimej kulturze okres dwudziestolecia międzywojennego. Był to czas formowania się granic Polski, scalania nie tylko jej ziem, ale także całego narodu, który po wielu latach zaborów staje przed nową szansą budowania własnej państwowości, z odrębną polityką i kulturą. Jednocześnie Polska – jako nowy kraj na mapie Europy – uczestniczy w masowych przemianach cywilizacyjnych, społecznych i kulturowych, które na szeroką skalę objęły Stary Kontynent. Ruchy rewolucyjne i postęp techniczny spowodowały umasowienie kultury i zmiany w postrzeganiu człowieka jako jednostki. W sztuce pociągnęło to za sobą przewartościowanie roli artysty oraz powstanie wielu ruchów awangardowych, które zwróciły ostrze krytyki przeciw tradycji i zastanym konwencjom, szukając jednocześnie nowych form wyrazu. Rozwinęły się: kawiarnia literacka, rewia, kabaret; powstały też nowe media, przede wszystkim film i radio, które swój byt zawdzięczały zdobyczom techniki i rozwojowi nowoczesnych sposobów komunikacji.

Wszystko to stawiało sztukę słowa w odmiennym kontekście. W relacji z filmem wydawała się ona niekiedy mało atrakcyjna, kojarzona przez nowy typ odbiorcy kultury z ideami konserwatyzmu artystycznego. Reakcją na ten stan rzeczy były próby jej odrodzenia poprzez korespondencje z innymi sztukami i mediami, głównie z filmem. W pierwszych dziesięcioleciach relacja ta była oparta na zasadzie dość przypadkowych związków obu sztuk. Przejawem zainteresowania literatów filmem była z początku zarówno działalność popularyzatorska i krytyczna, jak i widoczne w konkretnych dziełach zawiązki formalne obu sztuk. Uległo jej bardzo wielu poetów i pisarzy. O aktorach i bohaterach filmowych pisali chociażby: Konstanty Ildefons Gałczyński, Roman Kołoniecki, wykorzystywali techniki filmowe: Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Witold Wandurski, ale z największym nasileniem owe procesy zachodziły w twórczości poetów z kręgu futurystów i Skamandra, a później również Awangardy Krakowskiej. Działalność krytyczną i teoretyczną w dziedzinie sztuki filmowej prowadzili zarówno twórcy starszego pokolenia (Karol Irzykowski), jak i młodzi literaci: Antoni Słonimski, Anatol Stern czy członkowie Awangardy Krakowskiej (Peiper, Kurek, Brzękowski).

²³Ernst H. Gombrich, „W poszukiwaniu historii kultury”, przeł. Adam Dębicki, w *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. Jan Białostocki (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976), 336.

²⁴Szerzej na ten temat pisze Maryla Hopfinger w swoich pracach: *Kultura współczesna – audiowizualność* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985); *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1997) oraz *Doświadczenia audiowizualne: o mediach w kulturze współczesnej* (Warszawa: Sic!, 2003).

Lata trzydzieste przyniosły zmiany w ramach współpracy literatów z branżą filmową. Docenienie roli literata-scenarzysty w procesie powstawania filmu oraz wspólne założenia ideologiczne przedstawicieli obu sztuk (grupa literacka „Przedmieście” i warszawski „START”) pozwoliły na zacieśnienie współpracy. Z filmem związali się jako scenarzyści – Zofia Nałkowska i Jarosław Iwaszkiewicz, a także, już z większym powodzeniem, Anatol Stern, producenci – Wacław Sieroszewski i Ferdynand Goetel (Wytwórnia „Panta-Film”), oraz autorzy słów do wielkich przedwojennych przebojów muzycznych kina – Julian Tuwim (teksty piosenek do filmu *Szpieg w masce* Mieczysława Krawicza, 1933) i Marian Hemar (piosenki z filmów *Na Sybir* Henryka Szaro, 1930, *Panienka z poste-restante* Jana Nowiny-Przybylskiego i Michała Waszyńskiego, 1935).

Osobną kartę stanowiły inspiracje formalne technikami filmowymi. Czas bezkrytycznego zachwytu X muzą minął, a jego miejsce zajęły świadome celu zapożyczenia określonych środków wyrazowych kina. Zaczęły powstawać powieści filmowe (Jan Brzękowski: *Bankructwo profesora Muellera*, 1931, *Psychoanalizy w podróży*, 1929) oraz wiersze inspirowane technikami filmowymi (utwory Adama Ważyka, Jana Brzękowskiego). Literaci przeszli od teorii do praktyki. Filmy awangardowe realizowali: Jalu Kurek – *Obliczenia rytmiczne („OR”)*, 1932, i Stefan Themerson (wspólnie z Franciszką Themerson) – *Apteka*, 1930, *Europa*, 1931–1932, *Drobiazg melodyjny*, 1934, *Przygoda człowieka poczciwego*, 1938.

Obecność kina w literaturze dwudziestolecia międzywojennego jest nie tylko faktem artystycznym, ale w dużej mierze może być rozpatrywana w ramach socjologii kultury polskiej tego okresu. Stefan Żółkiewski twierdzi, że tekst literacki jest dokumentem społecznym.

Dzieło może być badane jako manifestacja świadomości społecznej pisarza lub manifestacja jego sformułowanej ideologii, pośrednio zaś – jako manifestacja świadomości lub ideologii, szczególnie koherentnie wyrażonej określonych klas lub węższych grup społecznych²⁵.

W puszcze z ołowiu zostaną konserwy.
Śliska błona filmowa. Dziennik „Paramountu”.
Skok z piętnastego piętra. Nowy tank. Manewry.
Prawdziwy trup Chińczyka z mandżurskiego frontu.
(A. Słonimski, *Dokument epoki*)

Inspiracje filmowe literatów są więc w tym znaczeniu faktem społecznym, a treść ich dzieł obrazem epoki. Wnoszą bowiem do kultury nowe jakości, związane z przemianami narracyjnymi, fabularnymi i genologicznymi literatury. Fascynacja nowym medium przejawiała się nierzadko wprost:

- jako zachwyt nowością:

[...] zawiośniało – lato pędzi przez jesienność białośnieźnie
KINEMATOGRAF, KINEMATOGRAF, KINEMATOGRAF.
(S. Młodożeniec, *XX wiek*)

²⁵Stefan Żółkiewski, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979), 445.

- jako natchnienie poezji:

[...] niewysłowione, nadziemskie piękno
Kinematografu.
(J. Jankowski, *Maggi*)

- jako element manifestu światopoglądowego:

Najlepsi historyk i geograf –
To oni –
Edison i Marconi –
Telefon i kinematograf!...
Chłajcie Ocean Spokojny
I plujcie na wojnę!...
(S. Młodożeniec, *Hymn pokoju*)

Innym był fakt społeczny mówiący o tym, że kino stanowiło dla przeciętnego Polaka tego okresu z jednej strony formę rozrywki i wypoczynku, z drugiej zaś sposób uczestnictwa w kulturze.

Pomiędzy felietonem a pójściem do kina,
W drodze między kawiarnią i znowu teatrem
(A. Słonimski, *Lato w mieście*)

Ach kioski, szylidy, kupcy, listonosze,
Skwery, cykliści, kino-przedstawienia!
(K. Wierzyński, *Lewa kieszeń*)

Jeszcze innym zjawiskiem z kręgu szeroko rozumianej socjologii kultury był narastający krytyczny stosunek literatów do sztuki filmowej i przemian, jakie spowodowała w ówczesnej sztuce. Moda na kino w literaturze, jako zjawisko socjokulturowe, przeszła swoistą ewolucję – od ślepej fascynacji po satyryczną krytykę²⁶.

[...] nie widzą nic
Nie słyszą nic
Pathè freres – to zwyczajni tani reklamiarze
(S. Młodożeniec, *Kino*)

Pauza pauza niosą ciasta
Nich pan zbytńio się nie szasta
Panie niech pan mnie nie gniece
Bo jeszcze światło się świeci
Dramat tajemnice kryje

²⁶Szerzej – Ewa i Marek Pytaszowie, „Poetycka podróż w świat kinematografu, czyli kino w poezji polskiej lat 1914–1925”, w *Szkice z teorii filmu*, red. Alicji Helman i Tadeusza Miczki (Katowice: Uniwersytet Śląski w Katowicach, 1978), 31–32.

Czy on umrze czy ożyje
W loży śmieje się ko-ko-ta
Film kurz nerwy trochę błota.
(T. Czyżewski, *Sensacja w kinie*)

Czyżby już tylko czyż
Wzruszać nas mogły cysterny wilgoci
Mia May
I Liliana Gish?
(W. Wandurski, *Precz z kanarkami*)

Jestem nawet pewny, że byłbyś pierwszorzędnym artystą filmowym. Film jest rzeczą wielką. Film daje popularność nie dającą się z niczym porównać. Film wreszcie jest jedynym od wieków uniwersalnym teatrum wyobraźni, a zatem miejscem, gdzie najłatwiej ci będzie zahaczyć o ludzkość. [...] I oto spełni się twoje odwieczne pragnienie: albowiem – Lucyfer został artystą filmowym. Znamy go wszyscy. To Charlie Chaplin.
(A. Wat, *Bezrobotny Lucyfer*)

Kino jest chorobą dnia dzisiejszego. Nie pieniądze, nie kobiety, nie masoneria, nie parlamenty rządzą ziemią, wszędzie panuje kino.
(J. Kurek, *S.O.S.*)

Demoralizacja kina czyni zastraszające postępy w duszach. Kazałbym pozamykać te szkoły zła, zepsucia, zbrodni.
(J. Wiktor, *Zwariowane miasto*)

Inspiracje filmowe literatów w międzywojennej Polsce świadczyły nie tylko o rewolucji, jaka dokonała się na terenie sztuki, ale również, a nawet przede wszystkim była dowodem na przemiany światopoglądowe poszczególnych twórców oraz ich wizje kultury i ówczesnej cywilizacji wielkomiejskiej. W ujęciu socjokulturowym fakt ten świadczył o ważnej roli kina w owej kulturze, a także o jego randze jako sztuki, która inspirowała i fascynowała polską elitę intelektualną. Relacja film-literatura uwidoczniła ponadto inne zjawiska o randze społecznej, jakie zaszły w polskiej kulturze dwudziestolecia. Utwory zarówno poetyckie, jak i prozatorskie można traktować w tym ujęciu jako swoiste dokumenty epoki, świadczące o pewnych wyraźnie rysujących się procesach społecznych i artystycznych.

Na bazie tych rozważań warto przyjrzeć się bliżej konkretnym rozwiązaniom formalnym, świadczącym o tzw. filmowości literatury, a ujawniającym się jako modelowanie struktury literackiej na kształt struktury filmowej²⁷ na jej płaszczyźnie fabularnej, narracyjnej i genologicznej. Należy przy tym zaznaczyć, że dotyczą one zwartej, spójnej i reprezentatywnej formacji kulturowej, ograniczonej do literatury polskiej oraz okresu międzywojennego (1918–1939).

²⁷Termin „modelowania struktur” wprowadziła Maria Zeic-Piskorska, *Próba typologii przejawów tzw. filmowości w utworach literackich*, 174.

Relacje fabularne²⁸

Relacje fabularne, ze względu na ich przejrzystość występowania, przysparzają stosunkowo najmniej problemów. Jerzy Ziomek, odnosząc się do kategorii fabuły, wysnuwa koncepcję fabularnej wspólnoty sztuk, która ma charakter interdyscyplinarny i pozasystemowy, co oznacza, że tę samą fabułę można opowiedzieć językiem literatury, filmu czy teatru. Daje to szerokie możliwości współwystępowania określonych wątków i motywów w dziełach z różnorodnych dziedzin sztuki²⁹.

W okresie międzywojnia literaci, wykazując w swych utworach inspiracje filmowe, rzadko kiedy kierowali się wykształconym i konsekwentnym programem poetyckim, korzystając z bogactwa filmowych środków wyrazu raczej okazjnie i wybiórczo. W kręgu filmowych zainteresowań pisarzy znalazły się nie tylko konkretne dzieła X muzy czy wybrane wątki i motywy fabularne, ale i określone schematy fabuły (filmów komercyjnych i artystycznych) oraz szeroko rozumiany świat kina, funkcjonujący jako terminy filmowe w funkcji metajęzykowej.

Zeszły z ekranu cienie chwiejne,
Taśma omdlała śpi na kole.
Na wprost majaczy blade płótno,
Skończone beznadziejne role,
Uśmiechnąć się już można smutno
Zmyty, wytarty maquillage,
Puder wstrząśnięty z włosów, z głowy.
...Chaplin ma piękną, młodą twarz
I jest prawdziwy, celuloidowy.
(A. Słonimski, *Film*)

Źródła powyższych inspiracji były bardzo różne, poczynając od fascynacji kinem i jego krytyki, poprzez chęć uatrakcyjnienia literatury dla masowego odbiorcy, na odkrywaniu nowych możliwości, jakie niesie sztuka filmowa, skończywszy. W literaturze polskiej omawianego okresu świat filmu znalazł swoje odbicie w postaci opisów ówczesnych kin, obrazów z planów zdjęciowych, opisów ekipy realizatorskiej. Często wprowadzano też do fabuły przedmioty i obiekty stricte filmowe. Osobną kategorię nawiązań fabularnych stanowią rekwizyty, przedmioty i obiekty ściśle związane z X muzą. Wprowadzenie ich do świata przedstawionego literatury umożliwiało autorom stworzenie nowej rzeczywistości. Raz była nią kraina nieprawdopodobieństwa, surrealistycznej wyobraźni, innym razem nowoczesnej cywilizacji, jeszcze innym snu, świata cudów i magii.

Z jarmarku gwary, gdzie krzyczą papugi
W tatuowanych rękach marynarzy,
Owianych mrokiem twarzy
Na trotuarach, dachach, już płynny korowód.
Obudź się! Śpisz za długo, zwal drewniane wieko,

²⁸Przywołując egzemplifikację literacką oraz stawiając tezy w tym artykule, posiłkuję się własną monografią – Wojciech Otto, *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2007).

²⁹Jerzy Ziomek, *Powinowactwa przez fabułę*, w: Jerzy Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, 10–11.

[...] Niech się roztańczą trapezy!

Arlekin śpiący i somnambulik.

(A. Słonimski, *Negatyw*)

Już znika ład, już nikną kominy i wieże, jesteśmy sami. Cisza, że słyhać nieomal zimne i śliskie kamienie, które tkwią w ziemi. Idę i już nic nie wiem, w uszach mi szumi wiatr, rytm chodu mnie kołysze... Natura. Nie chcę natury, dla mnie naturą są ludzie. Miętus, wracajmy, wolę ścisk w kinematografie niż ozon pól.

(W. Gombrowicz, *Ferdydurke*)

A tymczasem doktor (taki miejscowy Sapocolanca) amablował (do stu ciężkich choler) Perditę. To wszystko nie ma najmniejszego sensu, choć te wąsiki doktorskie, zupełnie jak u aktora filmowego...

(J. Brzękowski, *24 kochanków Perdy Loost*)

Inżynier miał staromodne binokle na czarnym jedwabnym sznurku, jak by wypożyczone z filmu „Pancernik Potiomkin”

(B. Jasieński, *Człowiek zmienia skórę*)

Najczęściej opisywanym przez pisarzy elementem świata filmowego były gwiazdy ówczesnego kina. Ich obecność w świecie przedstawionym utworu literackiego podporządkowana była kilku podstawowym celom. Wielu literatów uległo modzie pisania swego rodzaju peanów na cześć aktorów i trzeba zaznaczyć, że nie byli to twórcy drugorzędni. Wśród wielu z nich można znaleźć nazwisko Juliana Tuwima, zachwycającego się gwiazdą kina amerykańskiego Lilianą Gish (*List pt. Liebesleid*), Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, porównującego Gretę Garbo do anioła (*Ludowa zabawa*) czy Antoniego Słonimskiego, podkreślającego urodę Glorii Swanson (*Głos Glorii Swanson*).

Czuła się teraz siostrą małej Amerykanki Liliany Gish i jak ona z trudnością powstrzymywała łzy, biegnąc samotna po placach i ulicach Londynu.

(A. Słonimski, *Torpeda czasu*)

Wprowadzanie do literatury motywów filmowych było także okazją do autorskiego komentarza na temat aktualnych przemian kulturowych i cywilizacyjnych. Literaci włączali się w ten sposób w dyskusję między innymi o poziomie rodzimej kinematografii, przełomie dźwiękowym i jego konsekwencjach dla sztuki filmowej, wreszcie o publiczności kinowej i zagrożeniach, jakie niesie X muza.

Ewa stała naga,

Ewa stała niema,

Mówiła ręka, mówiła noga –

Było to, czego nie ma.

[...] Ewa stała biała –

Obiektyw oka skrzył pod powiek diafragmą.

Ewa zjadła owoc,

Ewa zjadła owoc słowa,

Którego jej zmysł rozkoszy pragnął.

(A. Stern, *Pierwszy grzech*)

Na miły Bóg niech Pan siada
Mia May z okna wypada
Ona pewnie się zabije
Już nie żyje, już nie żyje
Nic jej nie jest, wstaje wstaje [...]
Czterej niosą ją lokaje
(T. Czyżewski, *Sensacja w kinie*)

A, wpatrując się w gwiazdy całujące się z nami,
W pewnym dzikim momencie po dziesiątym Clicot,
Zobaczymy raptownie świat do góry nogami,
Jak na filmie odrotnym firmy Pathé & CO.
(B. Jasieński, *Rzygające posągi*)

Pathé frères wszystko widzą i wszystko słyszą [...]
Więc zjednoczonych przegląd wojsk [...]
I żona Wilsona w narodowej halce
Hurra hurra
I Paderewskiego palce –
I saint-bernardski pies –
Wszystko jest.
(S. Młodożeniec, *Kino*)

Relacje narracyjne

Zarówno film, jak i literatura okresu międzywojennego w Polsce świadczą o wzajemnych pokrewieństwach narracyjnych, a w wielu przypadkach bezpośrednich inspiracjach. Film w literaturze objawił się jako zespół określonych form narracyjnych, technik filmowego obrazowania i prezentacji scenicznej. Jako zjawisko kulturowe początków XX wieku wywarł duży wpływ na rozumienie kategorii czasu i przestrzeni, wprowadzając skrót i swobodę wyobraźni, dramatyczny dynamizm oraz ruch³⁰. Jednoznaczne wyjaśnienie zależności poszczególnych zabiegów narracyjnych przysparza jednak wiele kłopotów. Film – sztuka o zaledwie kilkudziesięcioletniej historii w międzywojniu – budował swój język eklektycznie, czerpiąc z dorobku innych sztuk, głównie literatury. Asymilował określone elementy języka, przekształcał i pokazywał w nowych barwach, stąd zabiegi dawno temu wypróbowane w literaturze często uważano za osiągnięcia X muzy. Tempo akcji, znamieny ruch i rytm, swoboda w operowaniu czasem i przestrzenią, swoista wizualizacji świata – szybko stały się atrybutami kina i jeśli pojawiały się w innych sztukach, brano je za filmową inspirację. Trzeba stwierdzić, że w wielu przypadkach takie postępowanie było słuszne, film przyczynił się bowiem do rozwoju samoświadomości literatury, uzmysławiając jej twórcom szerokie możliwości artystyczne, jakie w niej tkwią³¹. Nie można też pominąć

³⁰Zwraca na to uwagę np. Artur Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, 1974), 51.

³¹Do podobnych wniosków dochodzi Alina Madej, „Między filmem a literaturą. Szkice o powieści filmowej”, w *Film polski wobec innych sztuk*, red. Alicja Helman i Alina Madej (Katowice: Uniwersytet Śląski, 1979), 106–108.

przykładów świadczących o tym, że obie sztuki rozwijały się niejako obok siebie (utwory Jamesa Joyce'a czy Dos Passosa). Tak czy inaczej, inspiracje istniały. Przyznają się do nich wprost chociażby twórcy z kręgu Awangardy Krakowskiej czy futuryzmu; określone sygnały można również odnaleźć w poszczególnych utworach, w których autorzy umieszczali podtytuły nawiązujące do kina bądź wykorzystywali motywy i schematy fabularne, sugerując tym samym filmową inspirację. Warto zaznaczyć, że już w dwudziestoleciu, może nawet bardziej niż współcześnie, owe nawiązania dostrzegali teoretycy i krytycy literatury, przyznając im dużą rolę w kształtowaniu nowego języka poetyckiego, języka na miarę masowej publiczności i nowoczesnej kultury³².

Relacje narracyjne obu sztuk można podzielić na trzy grupy: czasowe, przestrzenne i czasoprzestrzenne, wskazując tym samym kierunki i sposoby przeobrażeń literatury pod wpływem filmu.

W wielu utworach na plan pierwszy wysuwała się swoboda w operowaniu czasem, który dowolnie skracano i rozbijano. Do sztandarowych przykładów należą utwory: Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka, Adama Ważyka, Jerzego Andrzejewskiego, Michała Choromańskiego czy Tadeusza Peipera. We wszystkich uwidacznia się filmowa inspiracja, sygnalizowana wprost w podtytułach (*Bankructwo profesora Muellera. Powieść sensacyjno-filmowa*), poprzez elementy fabuły odnoszące się do kina (*Andrzej Panik morderca Amundsena, Triumwirat, Psychoanalitik w podróży*), wyraźne analogie struktur literackich i filmowych (*Zazdrość i medycyna, Skandal w Wesołych Bagniskach*) lub biografię twórcy i jego związki ze sztuką ruchomych obrazów³³.

Utwory prozatorskie charakteryzują się swoistym rozbiciem czasowym opisywanych wątków, nie wynikają jedna z drugiej, ale łączone są na zasadzie skojarzeń bądź na tle organizującego całość motywu filmowego. Tak jest w przypadku powieści Jalu Kurka *Andrzej Panik morderca Amundsena*, gdzie losy tytułowego bohatera zależą od obejrzanego w kinie filmu oraz przyjaźni z osobą będącą porte-parole autora pisującego recenzje filmowe. Motyw ten zostaje zamieniony na ideę katastrofizmu w innej powieści Kurka *S.O.S.*, w której poszczególne wątki połączone są jedynie osobami bohaterów i to nie we wszystkich miejscach, a w tok narracji autor wprowadza osobne epizody, np. aktorki Liny Gorzelskiej i Chaplina. Budowana w ten sposób kompozycja dzieła ma mozaikową konstrukcję, z podanym co prawda czasem akcji, ale niejasną temporalnie relacją między zdarzeniami³⁴. U innych autorów ujęcia czasu wykazują jeszcze większą złożoność. Autor *Psychoanalitika w podróży* w dowolny sposób organizuje poszczególne wątki fabularne, stosując zwolnienia i przyspieszenia akcji oraz skojarzeniowe połączenia obrazów. Nawiązuje też do poetyki kina niemego w jego wersji sensacyjnej, gdzie dominują szybkie zwroty akcji, przyspieszenia zdarzeń, równoczesność ich przedstawiania oraz częste elipsy, oparte na ciągach obrazowych asocjacji.

Najciekawsze jednak ujęcia czasu zawarł w swoich utworach prozatorskich Michał Choromański. Swoistą grę z czasem, opartą na elipsach, zwrotach, przeskokach i równoczesności temporalnej w prezentacji zdarzeń, przeprowadził w swojej najbardziej znanej powieści *Zazdrość*

³²Zob. np. Karol Irzykowski, „Futuryzm a szachy”, *Ponowa* nr 1 (1921).

³³Chodzi tu przede wszystkim o artykuły krytyczne Tadeusza Peipera, Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka oraz działalność scenariopisarską Jerzego Andrzejewskiego.

³⁴O wpływie filmu na konstrukcję czasu w utworach Jalu Kurka pisze Janusz Kucharczyk, „Pierwiastki filmowe w twórczości literackiej Tadeusza Peipera i Jalu Kurka”, *Kwartalnik Filmowy* nr 1 (1965), 49–52.

i medycyna. Podobnie rzecz miała się z jego utworem *Skandal w Wesółych Bagniskach*. Pisarz skomponował dzieło na zasadzie ciągle powracającej retrospekcji tragicznych wydarzeń sprzed pięciu lat, wykorzystując jednocześnie techniki symultaniczne i cały wachlarz pomysłów związanych z zastosowaniem nagłych skoków czasowych, to w przeszłość, to w przyszłość.

Córka była w białej sukni z falbankami, jakie noszą małe dziewczynki, we włosach za prawym uchem miała wetknięty biały kwiat – aster.

Pęki białych astrów stały w pokoju Wawickiego. W szyby walił deszcz. Wawicki mył się w tubie, gdy do drzwi zapukał pan Apolinary.

(M. Choromański, *Skandal w Wesółych Bagniskach*)

Natomiast relacje przestrzenne i czasoprzestrzenne literatury i filmu dotyczyły głównie rozluźnienia rygorów narracyjnych, związanych z modelem powieści pozytywistycznej, z linearnym tokiem opowiadania i chronologią przedstawiania zdarzeń. Przeskokom i elipsom czasowym odpowiadały szybkie zmiany miejsc akcji, często ontologicznie spokrewnione ze sztuką ruchomych obrazów. Film zrewolucjonizował rozumienie pojęcia przestrzeni. W miejsce określeń: statyczna, niezmienna, jednorodna i jednoczesna pojawiły się przymiotniki: dynamiczna, płynna, bezgraniczna³⁵. Film – zdaniem Aliny Madej – uwolnił literaturę od opisowości, nadał jej rytm, dynamikę i ruch³⁶. W praktyce twórczej objawiało się to przede wszystkim poprzez dynamiczną zmienność obrazów i zmiany miejsc akcji bez wcześniejszej zapowiedzi, zgodnie z zasadami filmowego montażu opartego na systemie luźnych asocjacji. Wykorzystywano ponadto, zarówno w prozie, jak i w poezji, szeroko rozumianą wizualizację opisu, przedstawianie świata okiem kamery, stosowanie w opisie przestrzeni gradacji planów filmowych i ruchów kamery oraz stosowanie technik symultanizmu i montażu filmowego. Oto kilka znamienych przykładów:

- gradacja planów filmowych:

[...] pocałunki z Florydy
Angielskie imiona
Pod gwiazdzistą banderą
Murzyn w banjo bije
Tańczymy czy pan chwycił mnie nagle w ramiona
Tańczymy
Czy rzuciłam się panu na szyję
(M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Fokstrot*)

- sposoby filmowego obrazowania:

Młoda kobieta coś szyje.
W milczeniu szyje coś białego z koronkami.
Napis:
Wiesz, myślałam, że to będzie dla naszego maleńkiego.

³⁵Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, 51.

³⁶Madej, „Między filmem a literaturą. Szkice o powieści filmowej”, 108.

Dwie krople duże,
 Najświętsze,
 Płyną rowkami twarzy,
 Wisną na szyi.
 Dym z fajki,
 Cisza trwożna.
 (W. Wandurski, *Kino – Dramat*)

- techniki zaczerpnięte z poetyki scenariusza filmowego:

Wieczór,
 Radosny pielgrzym, przyodziany lasem
 Stoi przed wsią. Okopał się. Czeką. [...]
 Dzień,
 Pobity, rumieni się, siania, chce uciec. Ucieka.
 Czerwony wstyd, łunę klęski, obwieszczając chmurom.
 (J. Kurek, *Bitwa dnia z nocą*)

Kościół OO. Franciszkanów. Niedziela. Godzina 10 rano.
 Panik stoi odświętnie ubrany, oparty o konfesjonał po prawej stronie nawy.
 (J. Kurek, *Andrzej Panik morderca Amundsena*)

Noc zimna.
 Zła.
 Przejmująca. Czerniawa. Chłodnista.
 Nie widać ani źdźbła,
 Deszcz leje jak z cebra,
 Na rogu policjant statysta...
 (B. Jasiński, *Miasto*)

- techniki montażu filmowego:

Ranki wchodzą w południa, jak ludzie wchodzą w bramy
 Wejdź w dzień, wciśnij się w kościół cierpiący,
 Jak dłoń wciska się w dłoń, kiedy się żegnamy.
 (J. Kurek, *Oda do słońca*)

- symultanizm:

„A tymczasem...” – jak to się mówi w filmach.
 A tymczasem i kilka metrów na południowy zachód, w dzielnicy Wilmersdorf, w dużym mury-
 wanym domu (druga brama, wejście z podwórza), w jednym z mieszkań na trzecim piętrze, na
 rozłożonym na podłodze sienniku siedzi mężczyzna (ten sam, którego Relich w duchu przeklina)
 i spokojnie zdejmuję buty.
 (B. Jasiński, *Zmowa obojętnych*)

Opisując relacje narracyjne literatury i filmu polskiego międzywojnia, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że był to związek niezwykle złożony i obfitujący w ciekawe przedsięwzięcia artystyczne. Temporalne zabiegi narracyjne dotyczyły szeroko pojętej swobody w operowaniu czasem. Ujęcia przestrzeni literackiej projektowano środkami stricte filmowymi, mając na uwadze głównie elementy wizualizacji oraz poetykę kinowego obrazu: ruchy kamery i plany filmowe. Czasoprzestrzenne aspekty narracji wzbogacano z kolei technikami filmowego montażu i poetyki scenariusza oraz narracyjnym symultanizmem. Tego rodzaju powinowactwa z filmem miały być dla literatury sposobem jej uatrakcyjnienia dla masowego odbiorcy, formą zburzenia tradycyjnych, archaicznych schematów narracyjnych, a także autorskim wyrazem nowatorskiego programu poetyckiego.

Relacje genologiczne

Bodźcem formotwórczym na płaszczyźnie genologii mogą być zjawiska natury: społecznej (oczekiwania odbiorców), cywilizacyjnej (postęp techniczny, nowe media) i estetycznej (powinowactwa sztuk). Pojawienie się nowej sztuki, jaką był film, i jego szerokie oddziaływanie, także w sferze genologii literackiej, dokonywało się we wszystkich powyższych aspektach. Jako nowe medium i symbol nowoczesności oraz dziedzina sztuki o największym wydzźwięku społecznym X muza stała się jednym z najistotniejszych źródeł inspiracji genologicznych w polskiej literaturze międzywojnia. Zdaniem Grażyny Szymczyk-Kluszczyńskiej kino wystąpiło jako katalizator przemian w obrębie form literackich³⁷, przyczyniając się do powstania nowych gatunków, ale również do zrewolucjonizowania myślenia o genologii w ogóle, postulując niejednorodność i synkretyzm gatunkowy.

Siłą napędową każdej epoki są ruchy awangardowe, które decydują o jej swoistości i odmienności, zarówno tematycznej, narracyjnej, jak i gatunkowej. Programowy antytradycjonalizm i nowatorstwo zmuszały do poszukiwania nowych form wyrazu. Jedną z potencjalnych możliwości okazały się nowe media, w tym film, który ze swoją dla siebie poetyką zrytmizowanych obrazów dynamizował proces przekształceń literackich sposobów narracji. Słowo zaczęło funkcjonować w nowych warunkach kulturowych, w kontekście poszerzającej grono swoich odbiorców publicystyki, na tle rozwijającej się literatury obiegu popularnych – wszechstronnie i nowocześnie wykorzystywane przez kino i radio.

Fakt ten uzmysłowił literatom jego szerokie możliwości i potencjalną siłę oddziaływania, uzależnioną od związków z innymi sztukami, przede wszystkim z filmem. Widząc wspólne pole porozumienia z widz-em-czytelnikiem oraz perspektywę oryginalności i nowatorstwa, twórcy awangardowi coraz częściej opatrywali swoje dzieła formułami genologicznymi zapożyczonymi z kina. Powstawały więc nie tylko gatunki zakorzenione w tradycji literackiej, z charakterystycznymi określeniami typu: powieść filmowa, opowieść filmowa, nowela filmowa, romans filmowy, sztuka filmowa, ale także dzieła w całości przejmujące nazewnictwo X muzy: scenariusz, kinematograf, film awanturkowy czy najdziwniejsze kontaminacje i propozycje autorskie: kino-dramat, cienie na ekranie, elektro-kino-aero-drama, przeróbka powieści na film.

³⁷Grażyna Szymczyk-Kluszczyńska, „Opowiadam? Opisuję? (Poeci-surrealiści wobec kina)”, w *Małe formy narracyjne*, red. Eugenia Łoch (Lublin: Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1991), 102.

Najistotniejszą rolę w kształtowaniu nowej poetyki i genologii sztuki słowa odegrali artyści programowo odcinający się od tradycji i poszukujący nowych środków wyrazu: futuryści, reprezentanci Almanachu Nowej Sztuki i awangardziści krakowscy. Postulując dynamizowanie sztuki oraz nowatorstwo treści i formy, tworzyli dzieła rozmaicie odbijające strukturę utworu filmowego, jego fabułę i elementy narracji. Zrodziły się w ten sposób nowe gatunki literackie międzywojnia, najczęściej podejmowane przez artystów: powieść filmowa, opowieść filmowa (*racontè*), scenariusz, poemat filmowy, poetycki kinematograf. Eksperymenty te były udziałem takich wybitnych autorów, jak: Jan Brzękowski, Jalu Kurek, Tadeusz Peiper, Adam Ważyk, Bruno Jasieński, Stanisław Młodożeniec, Tytus Czyżewski, Anatol Stern i inni.

Największą popularność wśród autorów zdobyła powieść filmowa, sytuująca się – jak podaje Alina Madej – na wierzchołku trójkąta, który tworzą literatura popularna i film komercyjny³⁸. Przyczyniło się to do deprecjacji powieści filmowej jako dzieła sztuki i porównywania jej do podgatunków kultury masowej. Konstytutywny dla tego gatunku był fakt, że miał on – jak klasyczny wzorzec powieściowy – obszerną formułę dłuższego utworu prozatorskiego, wzbogaconego o elementy zaczerpnięte z poetyki X muzy i szeroko pojętej kultury popularnej. Do głównych cech tego rodzaju zaliczyć możemy: wykorzystanie konwencji scenariusza filmowego, techniki montażowe, filmowe obrazowanie świata przedstawionego, oniryzm i fantasmagoria oraz motywy i aluzje fabularne z kręgu kina, a także tematy kojarzone z niskimi obiegami kultury, takie jak: erotyka, narkomania, okultyzm i kultura Wschodu. Reprezentatywnymi przykładami tego gatunku mogą być utwory Jana Brzękowskiego – *Psychoanalitik w podróży* oraz Jalu Kurka – *Bankructwo profesora Muellera*.

Wśród wielu sposobów „uflmowienia” literatury międzywojnia najbardziej związane, oprócz scenariusza, z przemysłem kinematograficznym było *racontè*, czyli opowieść filmowa. To utwór epicki powstały na podstawie gotowego dzieła filmowego lub jego literackiego opracowania w formie scenariusza. Jak podaje Barbara Mruklik, bezpośrednią przyczyną ukształtowania się tego gatunku był rozwój w latach dwudziestych propagandy filmowej, kiedy to *racontè* traktowano jako jedną z form reklamy premierowych produkcji, stanowiącą właściwie obszerne streszczenie opatrzone licznymi fotosami³⁹. Z formy reklamy opowieść filmowa przekształciła się w rodzaj literatury z kręgu obiegów kultury popularnej, czytanej w celu przypomnienia sobie obejrzanego wcześniej filmu i powtórnego przeżycia wrażeń z sali kinowej. Ponadto przyczyniło się do standaryzacji możliwości narracyjnych sztuki filmowej, stabilizacji znaczenia filmu w kulturze oraz edukacji widza wyrosłego w dobie słowa i druku⁴⁰.

Racontè występuje w czterech wariantach w zależności od funkcji, jaką utwór ma spełniać i ambicji jego autora. Typ pierwszy jest streszczeniem z przewagą materiału fotograficznego, zbliżony do komiksu; typ drugi to przekształcony w formę narracyjną scenariusz spełniający głównie funkcje utrwalania i wzmacniania przeżycia z sali kinowej; typ trzeci odpowiada scenariuszowi właściwemu o charakterze opowieści filmowej, tzn. pisanemu na podstawie gotowego filmu, ma on przede wszystkim wartość materiału dokumentalnego; wreszcie typ czwarty to forma twórczej interpretacji tego, co prezentowało dzieło filmowe. Polskie międzywojenne realizacje gatunku wpisywały się za-

³⁸Madej, „Między filmem a literaturą. Szkice o powieści filmowej”, 113.

³⁹Barbara Mruklik, hasło „Racontè”, w *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, z. 2 1961/1962: 207–208.

⁴⁰Szymczyk-Kluszczyńska, „Opowiadam? Opisuję? (Poeci-surrealiści wobec kina)”, 103.

zwyczaj w ramy wariantu drugiego i trzeciego. Bardziej od innych ambitne wydaje się jedynie dzieło Leo Belmonta *Człowiek, z którego świat się śmieje* (1928), w którym autor odwołał się do *Cyrku* Charliego Chaplina, dokonując jednak jego twórczego literackiego opracowania. Oryginalność i autorskie piętno Belmonta przejawiały się przede wszystkim w rozbudowaniu przedakcji i epilogu w celu zarysowania biografii głównego bohatera, a także w nowatorskim ujęciu czasu powieściowego, wprowadzeniu wątków metatekstowych oraz analizie psychologicznej i omówieniu zagadnień komizmu.

Na obrzeżach literackiej twórczości autorów międzywojnia znajdowały się i inne gatunki, np. poemat filmowy czy poetyckie kinematografy. Nie odegrały one jednak znaczącej roli kulturotwórczej, były raczej wyrazem ekspresji i zainteresowań indywidualnych osobowości twórczych, nawiązujących do surrealizmu (Jan Brzękowski, Adam Ważyk) przejawiających inspiracje włoskim futuryzmem (Jalu Kurek) lub realizujących się na płaszczyźnie szeroko pojętych eksperymentów gatunkowych (Stefan K. Gacki, Stanisław Grędziński). Podobnie jak w tradycji europejskiej ich utwory miały charakter otwarty i niekonwencjonalny, jako twórcza transpozycja założeń genologicznych z wyraźnym piętnem autora. Wśród stosowanych przez nich chwytów o proveniencji filmowej na uwagę zasługują: subiektywizacja punktu widzenia bohatera (w transie alkoholowym i narkotycznym lub we śnie), względność i nieokreśloność czasu i przestrzeni, budowanie rzeczywistości na zasadzie montażu skojarzeniowego, symultanizm, wykorzystanie technik filmowego obrazowania. Najbardziej udane realizacje tego wzorca gatunkowego wyszły spod pióra Jalu Kurka (*Gołębie Winicji Claudel*, 1924) oraz Jana Brzękowskiego (*Montparnasse*, 1928).

[...] piję swój aperitif: dubonnet avec citron
worek z wiecznością
wpatruję się w flamandzką tężyznę Seuphora
w jego szal malowany przez Sonię Delaunay
mówimy o nowych torach
poezji
(restauracja na szczycie Eiffla
trzeba wybierać potrawy)
a oto Paul Dermeé występuje przeciw Claudelowi i surrealitom
równocześnie
uśmiecham się do popielatej twarzy Céline Arnauld
balon dymu⁴¹

Poetyckie kinematografy zrodziły się natomiast z naturalnej potrzeby wzbogacenia słownika gatunków literackich, czemu hołdowali przede wszystkim futuryści. Jak zauważa Edward Balcerzan, wśród proponowanych przez nich nowych propozycji nazewniczych znalazły się m.in. „poezy”, „namopaniki”, „futurostychy”, „futureski”, „futuryzje”, „syntezje” i „kinematografy”⁴². W tej grupie wykształcił się szczególnie typ utworów poetyckich, stanowiących literackie odтворzenie rzeczywistości ekranowej jako, dosłownie, „zapis ruchu”⁴³. Takim słownym zapisem

⁴¹Jan Brzękowski, „Montparnasse”, w *Poezje*, (Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1973), 43.

⁴²Edward Balcerzan, „Wstęp”, w Bruno Jasieński, *Utwory poetyckie, manifesty, szkice* (Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972), LXI–LXII.

⁴³Nazwa „poetyckie kinematografy” pochodzi od podtytułu jednego z wierszy Brunona Jasieńskiego *Przejechali* (1920) i oznacza dosłownie „zapis ruchu”.

będzie np. relacja oglądanego na ekranie filmu, jego fabuły, w całości lub w części, bądź próba oddania struktury narracyjnej utworu filmowego środkami poetyckimi albo – jako możliwość trzecia – połączenie dwóch powyższych. Były one pisane niejako *post factum*, po projekcji danego filmu, z wykorzystaniem sceny lub całej opowiadanej historii, albo realizując określony model fabularny bądź narracyjny gatunku filmowego czy typu kinematografii. W przypadku relacji fabularnej można mówić o tzw. opowiadaniu unaoczniającym, które – jak podaje Tadeusz Brzozowski – zasadza się na żywości i konkretyzmie przedstawiania⁴⁴. Narracja prowadzona jest na ogół w czasie teraźniejszym lub, co rzadziej, w przeszłym, sygnalizując jednak pierwotność wersji ekranowej. Czystą jego postać realizują m.in. wiersze: *Z kinematografu* (1920) Juliana Tuwima, *Cinema* (1927) Tytusa Czyżewskiego, *Koń w kinie* (1930) Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego oraz *Film amerykański* (1924) Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Wariant drugi poetyckich kinematografów przyjmują wiersze oddające filmową strukturę narracyjną. Przebieg fabularny schodzi na plan drugi, co oznacza, że prezentowana sytuacja liryczna mogła mieć miejsce na ekranie kina, ale najważniejsze są tu zabiegi poety, by środkami literackimi oddać poetykę X muzy. Nawiązaniem do struktury filmu kryminalnego jest np. utwór Brunona Jasieńskiego zatytułowany *Morga* (1921):

Przystanęło kilku ciekawych.
Patrzyli. Pytali.
Dolatywały pojedyncze słowa.
Jakaś rozmowa urywana, krótka,
Prowadzona ściszym staccatem...
... 25 lat ... prostytutka ...
... sublimatem ...
Podnieśli nosze. Weszli do sieni.
Deszcz padał... krople tłukły o dach...

Połączenie dwóch powyższych wariantów realizują utwory mające cechy filmowej narracji oraz założoną, możliwą lub faktyczną, relację fabuły bądź jej fragmentu z ekranu kinowego. Dla przykładu *Przejechali* Brunona Jasieńskiego to krótka scena filmowa niedwuznacznej rozmowy służącej i, zapewne, mężczyzny wśród ulicznego zgiełku, zarejestrowana kamerą i rytmicznie zmontowana:

Piegowata służąca w białej bluzce w groszki.
Ktoś wysmukły, z rejerem.
Przyjedziesz?... – „Nie mogę...”
Hooop!!
Samochody. Platformy. Dorożki⁴⁵.

⁴⁴Tadeusz Brzozowski, „Gra w psychoanalizę, czyli (de)konstrukcja podmiotu w «filmowo-fotograficznym» modelu poezji «Almanachu Nowej Sztuki»”, w *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, red. Mirosław Lalak (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 1993), 207.

⁴⁵Edward Balcerzan zwraca uwagę na scenariuszowy charakter tego wiersza. Zob. Edward Balcerzan, „Systemy i przemiany gatunkowe w liryce lat 1918–1939”, w *Problemy Literatury Polskiej lat 1890–1939*, seria II, red. Hanna Kirchner i Zbigniew Żabicki (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wyd. PAN, 1974), 180–181.

* * *

Podstawą przeprowadzonej refleksji była świadomość istnienia wyraźnych korespondencji, powinowactw i paraleli pomiędzy sztuką literacką a sztuką filmową. Dokonane ustalenia teoretyczne z wprowadzoną egzemplifikacją potwierdziły supozycje co do komplementarności obu sztuk, umożliwiły precyzyjną identyfikację tzw. punktów stycznych pomiędzy interesującymi typami literackich wypowiedzi oraz rozpoznanie charakteru owych interakcji. Konkludując, stwierdzić należy, że:

- związki między obiema sztukami mają dwutorowy, czyli paralelny charakter,
- ich wzajemne relacje są różnorodne i wielopłaszczyznowe,
- filmowość literatury może być rozpatrywana jako nawiązania pośrednie (wspólnota, homologia) i bezpośrednie (filmowość właściwa) do filmu,
- podczas analizy strukturalnej poszczególnych dzieł literackich należy uwzględnić również perspektywę socjokulturową,
- inspiracje literatury sztuką filmową można rozpatrywać na płaszczyźnie fabularnej, narracyjnej i genologicznej.

Bibliografia

- Balcerzan, Edward. „Systemy i przemiany gatunkowe w liryce lat 1918–1939”. W *Problemy Literatury Polskiej lat 1890–1939*. Seria II. Zredagowane przez Hanna Kirchner i Zbigniew Żabicki. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wyd. PAN, 1974.
- . *Wstęp*. W Bruno Jasieński. *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, LXI–LXII. Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1972.
- Bazin, André. „O film nieczysty: obrona adaptacji”. W André Bazin. *Film i rzeczywistość*. Przetłumaczone przez Bolesław Michałek. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1963.
- Białostocki, Jan. „Słowo i obraz”. W *Słowo i obraz: materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN*. Zredagowane przez Agnieszka Morawińska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.
- Brzękowski, Jan. „Film a nowa poezja”. *Wiadomości Literackie* nr 28 (1933).
- . „Poezje”. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1973.
- Brzozowski, Tadeusz. „Gra w psychoanalizę, czyli (de)konstrukcja podmiotu w «filmowo-fotograficznym» modelu poezji «Almanachu Nowej Sztuki»”. W *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*. Zredagowane przez Mirosław Lalak. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 1993.
- Eichenbaum, Borys. „Literatura i kino”. W Borys Eichenbaum. *Szkice o prozie i poezji*. Przetłumaczone przez Roman Zimand. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.
- Eisenstein, Siergiej. *Wybór pism*. Zredagowane przez Reginę Dreyer. Przekład zbiorowy. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1959.
- Gombrich, Ernst H. „W poszukiwaniu historii kultury”. Przetłumaczone przez Adam Dębicki. W *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*. Zredagowane przez Jan Białostocki. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1976.
- Has-Tokarz, Anita. „Między słowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparatystyczna)”. *Folia Bibliologica* nr XLVIII/XLIX (2006–2007): 99–100.
- Hauser, Arnold. *Spółeczna historia sztuki i literatury*, t. 1–2. Przetłumaczone przez

- Janina Ruszczycówna. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.
- Hopfinger, Maryla. *Doświadczenia audiowizualne: o mediach w kulturze współczesnej*. Warszawa: Sic!, 2003.
- . *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1997.
- . *Kultura współczesna – audiowizualność*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985.
- . „Literatura w kulturze audiowizualnej”. *Pamiętnik Literacki* z. 1 (1992).
- . „Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności i percepcji”. W *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*. Zredagowane przez Maryla Hopfinger. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1997.
- Hutnikiewicz, Artur. *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, 1974.
- Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Zredagowane przez Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej i Jakub Niedźwiedz. Kraków: Universitas, 2004.
- Irzykowski, Karol. *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1977.
- . „Futuryzm a szachy”, *Ponowa* nr 1 (1921).
- Jazownik, Maria, Jazownik, Leszek. „Formy obecności filmu w literaturze fikcyjnej”. W *Ze srebrnego ekranu na papier... Ślady sztuki filmowej w literaturze*. Zredagowane przez Dorota Kulczyckiej. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2019.
- Kucharczyk, Janusz. „Pierwiastki filmowe w twórczości literackiej Tadeusza Peipera i Jalu Kurka”. *Kwartalnik Filmowy* nr 1 (1965).
- Kurczab, Henryk. *Pogranicza sztuk i konteksty literatury pięknej*. Rzeszów: Wyd. Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 2001.
- Kuźnicka, Joanna. „Ut pictura poesis”. *Prace Naukowe. Pedagogika* nr 8–9–10 (1999–2000–2001).
- Madej, Alina. „Między filmem a literaturą. Szkice o powieści filmowej”. W *Film polski wobec innych sztuk*. Zredagowane przez Alicja Helman i Alina Madej. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1979.
- Mruklik, Barbara. Hasło „Racontè”. W *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, z. 2 1961/1962.
- Otto, Wojciech. *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2007.
- Pelc, Janusz. *Słowo i obraz: na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2002.
- Plisiecki, Janusz. „Przemiany w kulturze współczesnej”. W Janusz Plisiecki. *Film i sztuki tradycyjne*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999.
- Pogranicza i korespondencje sztuk*. Zredagowane przez Teresa Cieślukowska i Janusz Sławiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1980.
- Pytaszowie, Ewa i Marek. „Poetycka podróż w świat kinematografu, czyli kino w poezji polskiej lat 1914–1925”. W *Szkice z teorii filmu*. Zredagowane przez Alicji Helman i Tadeusza Miczki. Katowice: Uniwersytet Śląski w Katowicach, 1978.
- Stachowicz, Jerzy. *Komputery, powieści i kino nieme. Procesy remediacji w perspektywie historycznej*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2018.
- Stern, Anatol. „U źródeł nowej estetyki”. W Anatol Stern. *Poezja zbuntowana*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964.
- Szymczyk-Kluszczyńska, Grażyna. „Opowiadał? Opisuję? (Poeci-surrealiści wobec kina)”. W *Małe formy narracyjne*. Zredagowane przez Eugenia Łoch. Lublin: Wyd. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1991.
- Ślósarz, Anna. „Dwa bieguny filmowych afordancji w literaturze XXI wieku”. W *Ze srebrnego ekranu na papier... Ślady sztuki filmowej w literaturze*. Zredagowane przez Dorota Kulczycka. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2019.

Walzel, Oskar. „O wzajemnym oświećlaniu się sztuk”. Przetłumaczone przez Elżbieta Feliksiak. *Przegląd Humanistyczny* nr 4 (1966).

Wellek, René. „Literatura wobec innych sztuk”. W René Wellek, Austin Warren. *Teoria literatury*. Przetłumaczone przez Maciej Żurowski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970.

Wysłouch, Seweryna. *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1991.

———. „O «wzajemnym oświećlaniu się sztuk» – raz jeszcze”, *Polonistyka* nr 8 (2002).

Zahorska, Stefania. „Co powieść zawdzięcza filmowi?”. *Kurier Literacko-Naukowy* nr 29 (1934).

Zeic-Piskorska, Maria. *Próba typologii przejawów tzw. filmowości w utworach literackich*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Filologia Polska XIX, z. 119, Toruń 1981.

Ziomek, Jerzy. *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980.

Żółkiewski, Stefan. *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979.

SŁOWA KLUCZOWE:

literatura

film

DWUDZIESTOLECIE MIĘDZYWOJENNE

ABSTRAKT:

Podstawą przeprowadzonej refleksji jest świadomość istnienia wyraźnych korespondencji, powinowactw i paraleli pomiędzy literaturą a filmem. Dokonane ustalenia teoretyczne z wprowadzoną egzemplifikacją umożliwiają precyzyjną identyfikację tzw. punktów stycznych pomiędzy sztuką słowa a sztuką ekranu oraz rozpoznanie charakteru owych interakcji. Związki między filmem a literaturą mają dwutorowy, czyli paralelny charakter, a ich wzajemne relacje są różnorodne i wielopłaszczyznowe. Filmowość literatury może być rozpatrywana jako nawiązania pośrednie (wspólnota i homologia struktur) i bezpośrednie (filmowość właściwa) do filmu. Podczas analizy strukturalnej poszczególnych dzieł literackich należy uwzględnić również perspektywę socjokulturową, zawężoną do określonej formacji społeczno-kulturowej, w tym przypadku ograniczonej cezurami roku 1918 i 1939. Inspiracje literatury sztuką filmową można rozpatrywać na płaszczyźnie fabularnej, narracyjnej i genologicznej.

HOMOLOGIA STRUKTUR

filmowość literatury

NOTA O AUTORZE:

Wojciech Otto – profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książek: *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie* oraz monografii *Zdzisław Maklakiewicz*, a także artykułów w czasopismach i tomach zbiorowych z zakresu historii filmu, scenariopisarstwa, korespondencji sztuk i kultury medialnej. Współautor ogólnopolskiego projektu edukacyjnego „Filmoteka Szkolna”, juror na festiwalach filmowych i scenariuszowych, opiekun młodzieżowego jury na Festiwalu Debiutów Filmowych „Młodzi i Film” w Koszalinie oraz na Europejskim Festiwalu Filmowym „Integracja Ty i Ja” w Koszalinie.

Kinopoezja?

Ruch i fotogenia jako kategorie estetyczne poetyckiej awangardy

Joanna Orska

ORCID: 0000-0001-5065-6719

[...] kinematograf jest książką obrazkową, byłoby rzeczą dziwną, gdyby poeci nie próbowali komponować obrazów dla umysłów bardziej wyrafinowanych [...]. Filmy udoskonalają się i można przewidzieć dzień, kiedy fonograf i kino staną się jedynie używanymi formami druku, wskutek czego poeci zdobędą swobodę dotąd nieznaną.

G. Apollinaire, *Duch nowych czasów i poeci*, tłum. M. Żurowski¹

Związki poezji awangardowej i kina niemego, które stanowią zasadniczy przedmiot moich rozważań, pozostają w polskiej perspektywie w pewnym stopniu rozpoznane – choć ta bogata tematyka podejmowana jest głównie przez znawców filmu i kultury, w wypowiedziach mających charakter historyczny, dokumentacyjny, nacechowany często przesłankami warsztatu struktu-

¹ Guillaume Apollinaire, *Wybór pism*, wyb., wstęp i opr. Adam Ważyk (Warszawa: PiW, 1980), 740–741.

ralno-semiotycznego². Nieocenioną rolę orientującą w tym zakresie pełnią dwie, uzupełniające się antologie myśli filmowej międzywojnia – autorstwa Jadwigi Bocheńskiej i Marcina Giżyckiego, w których wiele tekstów napisanych zostało właśnie przez poetów, zainspirowanych możliwościami kina artystycznego (do niego w tym tekście w większości ograniczę swoje uwagi)³. Awangardyści polscy mieli głęboką „świadomość filmową”⁴ – a chociaż kino polskie tego czasu specjalizowało się raczej w produkcjach popularnych, zwłaszcza melodramatach i filmach o treści patriotycznej, oglądano u nas także eksperymentalne i ambitne filmy światowego kina niemego. Jeśli chodzi o tematyczno-okolicznościowe nawiązania, w poezji dwudziestolecia panowała wręcz moda na film; związki z nim w przypadku niektórych poetów były jednak szczególnie intensywne⁵. Anatol Stern zgodził się na eksperymentalną ekranizację *Europy* autorstwa Stefana i Franciszki Themersonów (1931–1932); Jalu Kurek, rzecznik „kina czystego”, stworzył jeden z niewielu polskich filmów eksperymentalnych tamtego czasu – zatytułowany *OR (Obliczenia rytmiczne, 1932)*; Jan Brzękowski był autorem niezrealizowanego, filmowego scenariusza, zatytułowanego *Kobieta i koła* (1931)⁶. Jako przedstawiciel grupy „a.r.”, a przy tym autor wielu szkiców i recenzji o kinie, zachęcany był przez Władysława Strzebińskiego do stworzenia

² Obok książek, które przywołuję w moim szkicu w bardziej wyspecjalizowany sposób związkami poezji polskiej awangardy i kina zajmowali się: Ewa i Marek Pytaszowie (*Poetycka podróż w świat kinematografu, czyli kino w poezji polskiej lat 1914–1925*, w *Szkice z teorii filmu*, red. Alicja Helman i Tadeusz Miczka [Katowice: Prace Naukowe UŚ, 1978], 18–32; J. Kucharczyk, *Pierwiastki filmowe w twórczości literackiej Tadeusza Peipera i Jalu Kurka*, „Kwartalnik Filmowy” 57, nr 1 (1965). Niedawno w języku angielskim ukazała się obszerna praca autorstwa Kamili Kuc, *Visions of Avant-Garde Films. Polish Cinematic Experiments From Expressionism to Constructivism* (Indiana and Mineapolis: University of Indiana Press 2016). O kinie w poezji po 1945 roku pisał Rafał Koschany. Marcin Giżycki, wskazując na podobną bibliografię, pisze, że o wpływie kina na poezję polską „pisano wielokrotnie”; uważam, że trudno uznać ten temat za wyczerpany, tym bardziej że pozostawał zwykle mocno związany filmoznauczą dyscypliną. Świadczy o tym chociażby teza Giżyckiego dotycząca poezji Tadeusza Peipera, wskazująca na intencjonalną „nieruchomość” przedmiotów przedstawianych w jego układzie rozkwitania, co wykluczać ma bliższe afiliacje tej poezji z filmem. Por. Marcin Giżycki, *Awangarda wobec kina: film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego* (Warszawa: Wyd. Małe, 1996), 32 i 35.

³ *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, wyb. i opr. Jadwiga Bocheńska (Wrocław: Wyd. Ossolineum, 1975); Marcin Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, (Warszawa: PWN, 1989). Na temat wystąpień przedstawicieli awangardowej literatury związanych z niemy filmem por. także: Jadwiga Bocheńska, *Polska myśl filmowa do roku 1939* (Wrocław: Wyd. Ossolineum, 1974); Marcin Giżycki, *Awangarda wobec kina: film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*; Wojciech Otto, *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego* (Poznań: Wyd. PTPN, 2007); Aleksander Wójtowicz, *Wśród „nowych możliwości”. Powieść awangardowa i film*, w Aleksander Wójtowicz, *Cogito i „sejsmograf podświadomości”. Proza pierwszej awangardy* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010); Aleksander Wójtowicz, *Charlie w Inkipo. Nowa Sztuka i Chaplin*, w *Nowa Sztuka. Początki (i końce)* (Kraków: Wyd. UJ, 2017).

⁴ Otto, *Literatura i film*, 21–22. Pojęcie Alicji Helman.

⁵ Na wstępie do *Walki o film artystyczny* Giżycki zwraca uwagę na nadzieje związane z nowym medium, łączące przekonania polskich futurystów, konstruktywistów spod znaku „Bloku” oraz przedstawicieli Awangardy Krakowskiej. Film *OR* Jalu Kurka miał wesprzeć jego programową tezę o nowej możliwości „oglądania poezji”. Rekonstrukcję tego zaginionego obrazu, autorstwa Ignacego Szczepańskiego i Marcina Giżyckiego, można obejrzeć pod adresem: <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/gizycki-marcin-szczepanski-ignacy-jalu-kurek-or-obliczenia> (dostęp: 11.01.2021). Znane są inspiracje filmowe widoczne bezpośrednio albo deklarowane w wierszach poetów dwudziestolecia: zarówno Skamandrytów, jak Tuwim czy Wierzyński, jak i awangardystów w ścisłym sensie, jak Bruno Jasiński czy właśnie Kurek (Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, 17–18; Otto, *Literatura i film*, 14–20). Wiele z takich wierszy zebrał niedawno Darek Foks w książce *Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych* (Łódź: NCKE, 2019). Na temat wpływu filmu na wysokoartystyczną prozę toczyła się w dwudziestoleciu cała osobna dyskusja; jej wątki syntetycznie ujęła np. Stefania Zahorska w tekście *Co powieść zawdzięcza filmowi?* („Kurier Literacko-Naukowy” nr 29 [1934]). Bogatą bibliografię z związaną z filmowymi aspektami awangardowej prozy zbiera Aleksander Wójtowicz w tekście *Wśród „nowych możliwości”*.

⁶ Jak podaje Giżycki, scenariusz miał swój pierwodruk w języku francuskim pod tytułem *Pour le film abstrait* („Cercle et Carré” nr 3 [1930]), a później w „Linii” (nr 1, [1931]). Giżycki, *Awangarda wobec kina*, 18.

własnej książki zawierającej teorię wczesnego kina⁷. Jeśli chodzi o przedstawicieli awangardowej poezji, oprócz Sterna (twórcy z górą trzydziestu scenariuszy filmowych), Kurka (autora około pięciuset wypowiedzi o filmie) oraz Brzękowskiego, na ten temat pisywali także Bruno Jasieński, Tytus Czyżewski i oczywiście Tadeusz Peiper – którego powojenne już zapiski, wraz z projektem niedokończonych książki dotyczącej „estetyki ekranowej”, zajęły sporą część pozycji *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*⁸.

Istnieje cała monografia podejmująca bezpośrednio wybraną przeze mnie problematykę specyficznie „filmowej” poetyki wiersza awangardowego – *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego* Wojciecha Otto (Poznań 2007). Z wieloma jej tezami wypadałoby się po prostu zgodzić, przy czym jak na bardzo szeroki zakres tematów książka ta nie jest specjalnie dużych rozmiarów. Propozycje Wojciecha Otto – zwłaszcza próby stosowania filmowych pojęć do analizy poezji, kwalifikowanych przez autora jako budujących „relacje narracyjne” w wierszu: jak *quasi*-filmowy montaż, włączane w tekst śródtytuły, narracja symultaniczna, zachwiania czasowe z dużą rolą elipsy, a nawet poetycka „gra planami” przedstawienia czy wizualizowanie „ruchów kamery” – są trafne i inspirujące. Przekładają się jednak w wielu miejscach na katalog chwytów, niepopartych głębszą analizą tekstu literackiego. Autor *Literatury i filmu* nie zdecydował się także podjąć problemu wprost narzucającego się badaczom wczesnej awangardy – nie tylko w przypadku związków eksperymentalnej literatury i kina, ale w ogóle powszechnego w tamtym czasie dążenia do przekraczania granic sztuk i kombinowania różnego rodzaju narzędzi w całość dzieła o nieokreślonym statusie i performatywnym charakterze. Jeden z nurtów dyskusji o wczesnym kinie, tak w Polsce, jak i na Zachodzie, stanowią twierdzenia wiodących programotwórców sztuki tamtego czasu o całkowitej autonomiczności specyficznej dla nich materii, co – powtarzane na różne sposoby – stało się jednym z wywoławczych haseł epoki. *Manifest siedmiu sztuk* Ricciotto Canuda (1911), jednego z francuskich impresjonistów filmowych, stanowi początki batalii o niezależność artystyczną kina, wynikającą także z chęci wydobywania go z rzędu rozrywek pogardzanych – masowych, jarmarcznych⁹. Wcześni teoretycy tego nurtu w Rosji radzieckiej, Niemczech czy Francji, najczęściej przedstawiciele tendencji awangardowych, obstawali przy specyfice czy rewelatorskiej wręcz roli „filmowości” jako autonomicznej cechy kina (Dziga Wiertow, Hans Richter czy René Clair i Man Ray). W moim szkicu, wąskim wobec rozległości tematu, chciałabym podjąć przede wszystkim zagadnienie pokrewieństwa awangardowych programów francuskich i polskich teoretyków filmu i poezji. Wydają się one jednakowo za-

⁷ Giżycki, 34. Brzękowski miałby ku temu może najlepsze kwalifikacje jako uczestnik bardzo bogatej w takie zjawiska sceny francuskiej awangardy poetyckiej i filmowej, czego, co ciekawe, zupełnie nie widać we wspomnieniowo-krytycznej książce *W Krakowie i w Paryżu* (PiW, Warszawa 1968), w której pojawia się jedynie krótka wzmianka o filmowych pasjach Cendrarsa.

⁸ Tadeusz Peiper, *Gdy dziesiąta muza otrzymała dźwięk i słowo*, w Tadeusz Peiper, *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*, t. 2 (Kraków: WL, 2000).

⁹ R. Canudo, *Manifest siedmiu sztuk*, tłum. Ignacy Dembowski, w *Europejskie manifesty kina. Antologia*, red. Andrzej Gwóźdź (Warszawa: Wiedza Powszechna, 2002), 40–43. Dawid Bordwell zbiera głosy w sprawie kina jako sztuki, pisząc przy okazji: „[...] w 1910 roku praktycznie nikt nie był gotów twierdzić, że urządzenie do rejestracji obrazów może być artystycznym medium. Nie istnieje wszak sztuka telegrafu czy telefonu” (Dawid Bordwell, *O historii stylu filmowego*, tłum. Miłosz Stelmach [Łódź: NCKF, 2019], 60 i n.). Powszechnie uważano kino za udoskonaloną fotografię, narzędzie służące do reprodukcji rzeczywistości lub dokumentacji. W Polsce głosów tak za specyfiką kina, jak i w sprawie kina artystycznego było sporo, poczynając od najsłynniejszych wystąpień Karola Irzykowskiego z jego X muzą już około 1913 roku, poprzez teksty Stefanii Zahorskiej, gustującej zwłaszcza w kinie dadaistycznym i eksperymentach radzieckich do Jalu Kurka, z pasją rozwijającego koncepcje kina czystego. Por. Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, 28–31.

korzenione w początkach europejskiej nowoczesności: powszechnie podzielano wówczas przekonanie, że aparat poznawczy nowoczesnego człowieka, a co za tym idzie także jego wrażliwość percepcyjna znacząco zmieniają się pod wpływem nowych mediów, wynalazków technologicznych oraz odkryć naukowych.

Mocną tezę, jeśli chodzi o związki nowej poezji z kinem, stawia w swojej niedawnej książce amerykański filmoznawca i romanista, Christophe Wall-Romana, zmierzając do nazwania większej części poetyckich eksperymentów francuskiej awangardy mianem *cinepoetry* (a więc „kinopoezją”). Autor, nadmieniając na wstępie, że w gruncie rzeczy niewiele pisze się o powinowactwach eksperymentalnej poezji z kinem, wspomina o książce Jeana Epsteina z 1921 roku, autora modernistyczno-queerowej poezji i reżysera, zatytułowanej *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* („Poezja dzisiaj, nowy sposób myślenia”), jako o kluczowej dla siebie lekturze¹⁰. Książka tego teoretyka i praktyka filmu, ale przy tym także autora wierszy, dotyczyła samej poezji. Zawierała jednak program artystyczny, wskazujący na analogie literatury i kina, a ukazała się w tym samym roku, co *Bonjour Cinéma*, zbiór manifestów i esejów Epsteina ściśle już filmowych, odnoszących się do jego doświadczeń reżyserskich¹¹. Dla Wall-Romany ważne są nie tyle przypadki pisarzy, takich jak Antonin Artaud, Jean Cocteau czy Blaise Cendrars, piszących filmowe scenariusze, ale raczej przykłady fascynacji obecnej chociażby w cytowanych na wstępie słowach Guillaume’a Apollinaire’a o kinie jako zasadniczym sposobie poetyckiego wyrazu nowoczesności. Autor *Strefy* wraz z Picassem, Jacobem, Raynaldem założył w 1913 roku Stowarzyszenie Przyjaciół Fantomasa, a predylekcja do popularnych seriali Louisa Feuillade’a, realizowanych przez znaną wytwórnię Gaumont, to kolejny element, który poetę-kubistę pozwala rozpoznać w roli prekursora surrealistów – nawet jeśli w pismach Bretona mocniej może zaznaczyła się obecność Feuillade’owskich *Wampirów*, oglądanych wspólnie ze słynnym Jakubem Vaché. Odkrycie filmów Chaplina i Griffitha w 1916, które wywarło kolosalny wpływ na francuskich impresjonistów filmowych – podobnie zresztą jak na kino radzieckiej rewolucji Eisensteina czy Kuleszowa – pozostaje bezpośrednią przyczyną uwag Apollinaire’a o filmie z odczytu *Duch nowych czasów i poeci* (1917)¹². Nie mniej filmowo-poetyckie, co być może zaskakujące, wydają się jednak Wall-Romanie wcześniejsze koncepcje symbolistyczne, synestezyjne, zawarte w teoriach czołowego propagatora poezji czystej, Stéphane’a Mallarmégo, przedstawianego w tym miejscu z nieoczywistej perspektywy – jako artysta mieszkający nieopodal otwartego w 1896 roku kina Le Pirou-Normandin, wypowiadający się przy tym o nowym medium co najmniej entuzjastycznie.

¹⁰Monografię twórczości filmowej Jeana Epsteina w języku polskim (i jedną z pierwszych w ogóle) napisał Zbigniew Gawrak (*Jan Epstein. Studium natury w sztuce filmowej* [Warszawa: Wyd. Artystyczne i Filmowe, 1962]). Istotnym elementem dla autora pozostawało polskie pochodzenie jednego z głównych przedstawicieli francuskiego impresjonizmu. Jan Stanisław Alfred Epstein urodził się 25 marca 1897 roku w Warszawie w zamożnej, żydowskiej rodzinie. Gawrak oswaja polską publiczność z osobistością dla filmu ważną, prawie jednak nieznaną; w polskiej międzywojennej krytyce, przede wszystkim za sprawą *Dziesiątej muzy* Irzykowskiego, łączoną – według badacza błędnie – z etykietą czystego formalizmu.

¹¹Odniesienia do obu pozycji w mojej pracy za pozycją: Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953*, tom 1: 1921–1947, przedm. Henri Langlois, wprow. Pierre Leprohon (Paryż: Édition Seghers, 1974). Cytaty podaję w moim tłumaczeniu. Wybór fragmentów (innych) z czterech teoretycznych książek Epsteina zawiera monografia Gawraka.

¹²Christophe Wall-Romana, *Cinpoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry* (New York: Fordham University Press), 3–4. Cytaty w moim tłumaczeniu. Nadmienić można, że Wall-Romana w swoich tezach podąża w ślady Edgara Morina, który pisał, że kino daje możliwość zrozumienia dzisiejszego teatru, muzyki, poezji (*Kino i wyobrażenia* [1956], za Wall-Romana, *Cinpoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, 29).

„Kinopoezja” Wall-Romany to koncepcja usprawiedliwiana przez kilka przesłanek, związanych z poetyką zarówno tekstu literackiego, jak i kina: „[...] zakłada [ona] wizualizowanie specyficznego komponentu poetyckiego aspektu tekstu tak, jakby to był specyficzny komponent filmowy i *vice versa*, pod warunkiem, że chodzi nam o pisanie. Ekran staje się kartką papieru, zbliżenie zamienia się w metaforę – lub odwrotnie nieregularne spacjowanie tekstu na stronie przywołuje ruch na wyimaginowanym ekranie. Poeci wykorzystali kino i kulturę filmową jako rezerwuariat nowych gatunków i poetyckich praktyk, ale także negocjowali, aby techniki i przemysł filmowy stały się polem poetyckiej ekspansji, przynosząc możliwość odświeżenia medium”¹³. Przypadków łączenia poezji z filmem w europejskiej i amerykańskiej sztuce eksperymentalnej było sporo – wszędzie pozostawały one w swoistym napięciu z tezami o autonomii sztuki filmowej, często podkreślanej tak przez zaangażowanych teoretyków kina, jak i przez jego krytyków¹⁴. Surrealiści fascynowali się melodramatami i kryminalnymi serialami, a Rudolf de Kuenzli uznaje ich zainteresowanie tą sztuką za związane raczej z „literackimi” cechami filmu, a więc narracyjnością fabuły właściwej dla obrazów kina fabularnego chociażby, nie zaś eksperymentami ze światłem, materią samego obrazu-fotografii i jej montażem, jak to miało miejsce w przypadku eksperymentów dada¹⁵. Znana jest cześć, jaką darzył André Breton odtwórczynią głównej roli w Feuillade’owskich *Wampirach* – Musidorę (Jeanne Rocque), paryską gwiazdę, która wślawiła się między innymi skandalizującym związkiem ze słynną Colette. Imię odgrywanej przez nią Irmy Vep, artystki scenicznej występującej w ściśle przylegającym do ciała, czarnym kostiumie – i za-

¹³Wall-Romana, 3. Dla autora istotne pozostaje, że „kinopoezja”, wraz z tezą o przełomowym znaczeniu doświadczenia kinowego dla nowoczesności, w dużej mierze zaburza przyjęty sposób historycznego porządkowania procesu literackiego, wskazującego głównie na niezgodę ruchów awangardowych na dziewiętnastowieczny symbolizm w sztuce (stosowałoby się to także do polskich przesłanek przełomu nowoczesności). Uznanie kina za centralne dla niej zjawisko prowadzi do rozmycia granicy pomiędzy kulturą wysoką i masową, które wskazane zostaje jako progowe doświadczenie wczesnej postaci modernizmu, tradycyjnie rozumianego w kategoriach sztuki dla elit, kanonicznej. Prowadzi to Wall-Romanę do przywołania koncepcji poetyk „mniejszościowych” Deleuze’a/Guattariego jako punktu wyjścia do interesującego go zjawiska. Poezja nowoczesna w tym ujęciu „wjechała w XX wiek «na grzbiecie» pulpowej sztuki kinematografu” (Wall-Romana, 4). Wielu awangardowych artystów występowało przeciwko społecznej normie także w innych, kulturowo rozumianych obszarach: rzadko bywali rdzennymi Francuzami, znaleźć można było w ich gronie wielu Żydów oraz przedstawicieli nacji nie-frankofońskich. Ich sztukę czytać można było przy tym w kodach genderowych i queerowych. Znamienny dla badacza pozostaje przykład Jeana Epsteina, homoseksualnego Żyda, przedstawiciela niszowego eksperymentu w kinie, jako reprezentanta rozmaicie rozumianych mniejszości.

¹⁴Wiodącą rolę w tej mierze odegrali chętnie mieszejący media przedstawiciele francuskiego, niemieckiego i bałkańskiego dadaizmu/surrealizmu, przede wszystkim w eksperymentalnych rzeźbach i kolażach, ale także właśnie w filmie, o czym pisze w *Cinema by Other Means* Pavle Levi. Autor mówi np. o „filmowości” u Duchampa, którego *Pannę młodą, rozebraną przez swoich załotników* można potraktować w kategoriach obrazu poklatkowego; o jedności rozwiązań twórczych działającego pomiędzy medium fotografii, filmu i prac plastycznych Man Raya (szczególnie ciekawym przykładem intermedialności byłyby „nieme poematy”: pojawiające się w *Le retour à la raison* wiersze z zamazanymi na czarno wersami). Szczególnie ciekawe są przykłady „re-materializacji” medium, np. w inspirowanej filmami Man Raya rzeźbie serbskich surrealistów, Dušana Maticia i Aleksandra Vučo (*Oszalały marmur* [1930]), ale także niemożliwych do zrealizowania scenariuszy, określonych przez Leviego „napisanymi” lub „papierowymi” filmami, jak *Dr Hypnison, czyli technika życia* (1923) serbskiego pisarza, Monny de Bouilly’ego. Pavle Levi, *Cinema by Other Means* (New York: Oxford University Press, 2012), 26–27 i 46.

¹⁵Rudolf de Kuenzli, *Introduction*, w *Dada and Surrealist Film*, red. Rudolf de Kuenzli (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996), 9. Tezę tę potwierdzałyby próby tworzenia scenariuszy przez surrealistów. Surrealiści chętnie pisali scenariusze filmowe; jak dowiadujemy się od Agnieszki Taborskiej – przypominały one stylem popularne wówczas *films racontés*, czyli prasowe streszczenia obrazów filmowych. *Noce paryskie* Philippe’a Soupault stylem i kompozycją miały odbijać doświadczenia filmowe. Tworzył także „poematy kinematograficzne”, a jeden z nich, *Indifférence*, którego tematem była wieża Eiffla, doczekał się w roku 1922 realizacji autorstwa Waltera Ruttmanna. Agnieszka Taborska, *Surrealizm. Spiskowcy wyobraźni* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2013), 422 i n. W wykonaniu Roberta Desnosa, Benjamina Péreta czy Artura Artauda, wyklętych z kręgu Bretona, który uznawał właściwie tylko filmy Buñuela i Dalego za surrealistyczne, scenariusze te najczęściej nie nadawały się do realizacji. O *films racontés* jako o nowym gatunku literackim inspirowanym eksperymentalnym filmem pisał także Wojciech Otto (Otto, *Literatura i film*, 175 i n.).

razem jednej z inspiracji fantazmatu surrealistycznej kobiety – to anagram tytułowego: *Vampire*¹⁶. Szyfr rozwiązuje się w pewnym momencie filmu w trybie poklatkowym, obrazując olśnienie detektywa, poznającego jej prawdziwą tożsamość przywódczyni nękającego Paryż gangu Wampirów. Trik z ożywionymi literami, układającymi się w wyobraźni bohatera, co zostaje unaocznione widzowi w osobnym ujęciu, stanowi według Wall-Romany również odmianę poezji kina niemego, z którą eksperymentować potem będą tak impresjoniści, jak i twórcy filmów dada. Według badacza przełożyły się one na powstanie „płynących” graficznie linijek w wierszach Apollinaire’a, Cendrarsa i Jacoba¹⁷. Jednak to raczej Man Ray, najbardziej znany może przedstawiciel dada i surrealizmu w filmie, bywa wskazywany jako twórca pojęcia „kino-poemat” (*cinépoème*)¹⁸. Wynalazca „rayografów”, które wykorzystywał także w swoich produkcjach filmowych, traktował przy tym jako poetycką samą konstrukcję swoich najbardziej znanych eksperymentalnych obrazów – choć bywało, że wpajał w obraz filmowy element tekstu pisanego, co jest widoczne tak w *Le retour à la raison* (1923), jak i w stanowiącym rozwinięcie jego wczesnych, dadaistycznych koncepcji filmu *Emak Bakia. Cinépoème* (1926)¹⁹. Kolejny film Man Raya pozostawał bliższy samej koncepcji filmowej poezji jako fuzji sztuk, którą uprawiali także francuscy impresjoniści. *L’Étoile de mer* (1928) stanowi filmową impresję przeplatana fragmentami poematu Roberta Desnosa, stanowiącego przy tym scenariusz dzieła. Poetyckie fragmenty, jakkolwiek włączone są w obraz na zasadzie typowych dla filmu niemego śródtytułów, w żaden sposób nie pozostają ilustrującymi intrygę „podpisami” – wiersz stanowi raczej inny, dodatkowy wymiar przedstawianej widzowi gry zamglonych obrazów, poddając tropy interpretacyjne w surrealistycznej manierze.

Te i inne zjawiska, powiązane z różnymi przejawami fascynacji kinowością wśród poetów francuskiej awangardy, uzyskują dodatkowy wymiar, jeśli uwzględnimy same stanowiska wczesnych teoretyków kina – przedstawicieli filmowego impresjonizmu, w osobach najsłynniejszego z nich może Canuda, a także Louisa Delluca, Germaine Dulac i przede wszystkim wspomnianego już Epsteina. W ich pismach „poetyckość” jako pewna cecha filmu artystycznego przywoływana była dość często, przy czym pojęcie to, rozumiane metaforycznie, funkcjonowało obok zapewnień o całkowitej autonomii filmu wobec innych sztuk. Wall-Romana, dla którego znaczenie Epsteina

¹⁶Wall-Romana, *Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, 138–139.

¹⁷Wall-Romana, 18.

¹⁸Mianem „poetyckich” określa się wiele zjawisk właściwych dla amerykańskich filmów awangardowych w filmoznawstwie amerykańskim (w odniesieniu do dzieł Mai Deren czy Stana Brakhage’a). P. Adams Sitney, który pisze o tym pojęciu w *Cinema of Poetry*, wychodzi od koncepcji poetyckości w kinie Pasoliniego, swoje tezy o „poezji filmów” Antonioniego, Bertolucciego czy Godarda budującego w opozycji wobec pojęcia *cine-poem*, sugerującego fuzję metod twórczych poezji i kina. W ujęciu Pasoliniego poetyckość oznaczała raczej przepracowywanie społecznej i politycznej rzeczywistości, a Sitney pisze w podobny sposób m.in. o poetyckości kina Bergmana i Tarkowskiego (P. Adams Sitney, *Cinema of Poetry* [New York: Oxford University Press, 2015], 2–3).

¹⁹O filmach Man Raya pisze np. Inez Hedges, *Constellated Visions: Robert Desnos and Man Ray L’Étoile de mer, w Dada and Surrealist Film*. W tej samej książce przedrukowano także scenariusz filmu, który wcześniej był uważany za zaginiony. Według autorki „narratywizacji” poddane zostaje w filmie, zgodnie z estetycznymi zaleceniami surrealizmu, kobiecie ciało. Choć badaczka woli eksponować związki Ray’owskich zdjęć i zabiegów z jego poprzednimi filmami, zwraca się przy tym ku ukrytej wymowie filmu, zbliżającej jego znaczenia do relacji głównych postaci *Nadji* Bretona – również poety i kobiety, *soror mystica*, dzięki której mężczyzna zaznaje alchemicznie rozumianego dopełnienia (Hedges, 102). Sam de Kuenzli na wstępie do książki koncentruje się raczej na eksperymentach dadaistycznych jako przedłużeniu usiłowań malarzy zmierzających do pokonania nieruchomością obrazu – przy utrzymaniu założeń abstrakcyjnej koncepcji sztuk plastycznych, pozostających także w związku z kinetycznymi rzeźbami konstruktywistów, ewentualnie rozciągającej swoje prerogatywy na awangardową muzykę. Zwraca uwagę na występujący przeciw narracyjnej logice i wykorzystujący metaforycznie i metonimiczny potencjał filmowych obrazów w *Entre’act* Picabii i Claira, także filmy Hansa Richtera określając za autorem mianem „poezji filmowej” (de Kuenzli, *Intoduction*, 4–6).

jako teoretyka i praktyka filmowego jest prawdziwie doniosłe, uważa go wręcz za fundatora koncepcji „kinopoezji”. W pismach impresjonistów odniesienia do poezji mogły wynikać także z tez Canuda, w swoim manifestie „siódmej sztuki” nakazującego patrzeć na kino jako na zjawisko artystycznej syntezy. Poetyckimi w takim ujęciu musiałyby być „rytmy” kina, łączące obraz filmowy z innymi sztukami czasowymi: muzyką i tańcem²⁰. Germaine Dulac, jedna z niewielu w tak wczesnej historii kina reżyserek, pisała: „Literatura w swych różnorodnych postaciach (na przykład dramat) oraz muzyka są sztukami ruchu, podobnie jak sztuką ruchu jest kino”²¹. Porównywała także fotografię, zasadniczy środek wyrazu kina, do pióra czy atramentu pisarza – podobnie jak Epstein. W końcu jednak odrębność filmu zarówno wobec literatury, jak i teatru, okazywała się dla niej bardziej znacząca, o czym świadczyły wnioski zbliżające kino raczej do abstrakcyjnych cech muzyki. Obok poetyckiego określenia „wizualizacja myśli” w jej manifestie pojawia się w końcu „wizualna symfonia” – „zbudowana z podporządkowanych rytmowi obrazów, uporządkowanych jedynie dzięki woli i wrażliwości artysty, który rzuca je na ekran”²². Louis Delluc również określił jednak film jako „wizualną poezję” – odnosząc się z kolei przy tym do malarstwa²³. Jean Epstein, jeden z bohaterów *Cinepoetry*, pisał jednak już o „poetyckości” filmowych obrazów wprost, a przy tym bardzo obszernie. W książce *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, we fragmencie pełniącym funkcję manifestu, padają słowa: „Kino przenika nową literaturę. Również ta tajemnicza sztuka przejmie wiele od literatury”²⁴. Francuski artysta uważał, że oba środki wyrazu artystycznego pozostają wrogami uznawanego za tradycyjny wehikuł mieszczańskiej fabuły teatru – podtrzymywał jednak przy tym Canudowską tezę o autonomii zarówno filmu, jak i literatury²⁵. Twórca *Zagłady domu Usherów* (1928), niezwykle, rytmizowanego i mocno metaforycznego obrazu, opartego na noweli Edgara Allana Poea, utożsamia uproszczoną skłonność do fabularyzacji – kojarzoną przez Dulac z niepożądaną literackością – z zastanymi środkami przedstawiania historii, czy to na scenie, czy w prozie. Do realizacji idących wbrew takiej tradycji, odzwierciedlających raczej zamglone koleje snu, marzenia czy pamięci, zalicza na przykład *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta, które także poststrukturalistyczny teoretyk kina, Gilles Deleuze, uważał za powieść filmową.

Epstein kino uważał za najważniejsze doświadczenie nowoczesności – jako epoki związanej z umasowieniem pracy, mechanizacją produkcji, popularyzacją kultury oraz „zarządzaniem kolektywnym zmęczeniem psychoseksualnym” o Freudowskiej proveniencji, przejawiającym się

²⁰Canudo początkowo mówił o „narodzinach szóstej sztuki” (*La naissance d'un sixième art*, 1911), uznając film za „sztukę plastyczną w ruchu” (Bordwell, *O historii stylu filmowego*, 62), potem zaś o siedmiu sztukach (*Manifest siedmiu sztuk* (1911, pierwodr. 1923; *Europejskie manifesty kina. Antologia*, 386). Do wcześniej wymienionych sztuk przestrzennych (jak architektura, malarstwo i rzeźba) oraz czasowych (jak muzyka i poezja), dodał taniec, a kino wskazał jako ich doskonałą syntezę: „Siódma sztuka połączyła w sobie wszystkie sztuki. To są ruchome obrazy, czyli Sztuka Plastyczna rozwijająca się według zasad Sztuki Rytmicznej. [...] Formy i rytmy, które zwiemy życiem, pojawiają się dzięki obrotom korbki aparatu projekcyjnego” (Canudo, *Manifest siedmiu sztuk*, w *Europejskie manifesty kina. Antologia*, 43). Por. także Iwona Kolańska-Pasterczyk, *Francuska szkoła impresjonistyczna*, w *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska i Rafał Syska (Kraków: Universitas, 2012), 690.

²¹Germaine Dulac, *Istota kina – wizualizacja myśli* (pierwodr. „Les Cahiers du mois” nr 16–17 (1925), tłum. Ignacy Dembowski, w *Europejskie manifesty kina. Antologia*, 173).

²²Dulac, 177.

²³Twórca pojęcia fotogenii pisał o filmie jako o „animowanym obrazie” i „wizualnej poezji”, rozumiejąc go przede wszystkim jako sztukę ruchomego, wystylizowanego detalu. Eugene C. McCreary, „Louis Delluc. Film Theorist, Critic, and Prophet”, *Cinema Journal* vol. 16, nr 1 (1976), 20–21.

²⁴Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* (1921), w *Écrits*, 65.

²⁵Epstein, *De quelque conditions de la photogénie* (1923), w *Écrits*, 137.

jednak u niego w postaci nadmiaru i niepokoju, nie zaś, jak również uważano, otępienia²⁶. Dodać by do tego należało fascynację ruchem oraz nowoczesne poczucie czasu, na którego temat Epstein z powodzeniem teoretyzował, podążając za *Ewolucją twórczą* Henri Bergsona – do którego jednak przy tym się specjalnie nie odwoływał²⁷. Gilles Deleuze, przyjmując rozważania Bergsona jako punkt wyjścia do swoich badań nad kinem, wskazywał, że upowszechnione ujmowanie czasu w nowoczesnych kategoriach było możliwe właśnie dzięki temu wynalazkowi²⁸. Kino stanowiło najmłodsze z potomstwa nowożytności: „Możemy sobie wyobrazić wiele środków służących przemieszczaniu się (pociąg, samochód, samolot...) i równolegle wiele środków ekspresji (grafika, fotografia, kino) – kamera jawiłaby się więc jako zamiennik, czy raczej jako uogólniony ekwiwalent ruchów przemieszczania”²⁹. Pozostawało przy tym według filozofa systemem odtwarzającym „ruch jako funkcję dowolnego momentu, równooddalonych chwil, wybranych tak, by wywoływały wrażenie ciągłości”³⁰, kiedy: „z konieczności możemy myśleć o pojawianiu się nowości, to znaczy tego, co znaczące, niepowtarzalne, w każdym dowolnym momencie”³¹. „Ruchomy odcinek”, filmowy „obraz-ruch”, pozostawał według Deleuze’a odkryciem z pierwszego rozdziału *Materii i pamięci* (1896): odkryciem „obrazu będącego ruchem poza warunkami percepcji naturalnej”³². Starożytna koncepcja czasu – komentuje francuski filozof *Kina* – oddaje się myśleniu o wieczności, o całości, w której ruch odsyła do „form” lub „idei”, które są nieruchome, on sam zaś wyraża ich dialektykę. Naukę nowożytną można zaś za Bergsonem charakteryzować poprzez przyjęcie czasu za „zmienną niezależną”; ruchu nie odtwarza się dłużej w fizyce, geometrii, astronomii na podstawie transcendentálnych elementów formalnych – ale raczej „immanentnych elementów materialnych”, więc właśnie ruchomych odcinków³³.

Od momentu wizyty w kinie *mimesis* nigdy już nie miała być kojarzona z nieruchomym obrazem reprezentującym wieczną, doskonale harmonijną chwilę. Słowa Deleuze’a ponawiają tezy o odtwarzaniu ruchu w filmie stawiane przez Epsteina – ale także Delluca czy Canuda, choć impresjoniści wyposażają obraz filmowy w wiele innych jeszcze walorów, nadających samemu procesowi charakter bez mała metafizyczny, a nawet mistyczny. Możliwość uchwycenia „czwartego wymiaru rzeczywistości”, a więc ruchu czy też rozwoju zjawisk w czasoprzestrzeni, była dla nich elektryzująca

²⁶Wall-Romana, *Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, 119.

²⁷W 1903 roku Bergson wygłasza wykład zatytułowany *Twórczy umysł*, który później stanie się centralną częścią książki *La Pensee et le mouvant* (1934) – tłumaczonej na wiele języków; książka ta wpłynęła na kubistów i przyczyniła się do powstania i upowszechnienia pojęcia „bergsonizm”. W *Ewolucji twórczej* (1907) Bergson porównuje umysł ludzki do kinematografu, co w ujęciu filozofa ma negatywny wymiar, wskazujący raczej na tendencję do symbolicznego ujmowania świata, wydarzającego się w ciągłym trwaniu, w ciąg nieruchomych obrazów pamięci. Od tego krytycznego ujęcia odbija się w swoim *Kinie* Deleuze, pojęcie „obrazu-ruchu” centralne dla tej rozprawy zapożyczając właśnie od Bergsona i utrzymując, że ten ostatni nie docenił rewelatorskich możliwości kina, choć stworzył koncepcje oddające doskonale ich istotę. Gilles Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, tłum. Janusz Margański (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008), 10–11 i 17.

²⁸Deleuze, 10–11. Wall-Romana określa koncepcję Epsteina mianem „techno-romantyzmu”; zakłada ona zniwelowanie granicy pomiędzy intelektem a tym, co materialne. W związku z holizmem autora *Zagłady* Abel Gance określał go mianem „młodego Spinozy”, a sam Epstein używał pojęcia „unikalnej płaszczyzny intelektualnej”, łączącej ciała, umysły i przedmioty z „wyraźną spinozjańską intencją” (Wall-Romana, *Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, 122). Badacz stawia tezę, że Deleuzjańska koncepcja „płaszczyzny immanencji” pozostaje zakorzeniona właśnie w *Poésie d'aujourd'hui*; na pisma Epsteina zresztą filozof powołuje się także w swoim *Kinie* bezpośrednio.

²⁹Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, 12–13.

³⁰Deleuze, 13.

³¹Deleuze, 15.

³²Deleuze, 10–11.

³³Deleuze, 12.

– i z nią właśnie powiązane zostało zagadkowe pojęcie „fotogenii”³⁴. Epstein pisał więc o tym, że fotogeniczne są wszystkie zjawiska, których „wymiar moralny” daje się wzmóc dzięki reprodukcji filmowej – wymiar ten zaś miał przysługiwać jedynie ruchomym aspektom rzeczywistości, „zarówno rzeczom, jak i świadomości”³⁵. Spinozjański panteizm, obecny także w koncepcjach filozoficznych Bergsona, uzyskuje w tym miejscu nowy, filmowy element wyrazu – co nadaje zarówno filmom Epsteina, Claira czy Dulac – jak i samym koncepcjom impresjonistycznym dość wzniosły i podniosły charakter, właściwy dla wczesnej awangardy, idącej o lepsze z wynalazkami nauki. Epstein informuje, że nie należy spodziewać się w filmie „ruchomości” w zwykłym sensie, ale takiej, która wynika ze wszystkich wyjawiających się teraz postrzeżeniu wymiarów ducha: nie trzech, jak dotąd przyjęło się sądzić – ale już czterech: „[Czwarty wymiar] istnieje, w oczywisty sposób: jest nim czas. Duch porusza się w czasie, tak jak porusza się w przestrzeni. [...] Ruchomość fotogeniczna jest ruchomością w systemie czasoprzestrzennym. Można więc powiedzieć, że fotogeniczny aspekt przedmiotu jest rezultatem jego czasoprzestrzennych wariacji”³⁶. Przekonanie o rewelatorskich możliwościach kamery filmowej było ówczesnie powszechnie podzielane przez pasjonatów nowego medium; Germaine Dulac, podobnie jak Epstein pisała: „Już powstał film, w którym w zwolnionym tempie zarejestrowano rozkwitanie kwiatów, wszystkie momenty tego procesu. [...] Ruchy kwiatu, przypominające jako żywo radość i cierpienie, możemy oglądać w całej egzystencji”³⁷. Co ciekawe, także w awangardowej poezji, francuskiej i polskiej, szczególnie w programach artystycznych i manifestach, znajdziemy nie tylko typowe dla estetyki dwudziestolecia pochwały zmiany i ruchu, które wskazują na bergsonowskie pokrewieństwo poezji i kina, ale także relacje zmierzające do „papierowego” ujęcia tego, co ruchome – a więc papierowego portretowania czasoprzestrzeni. Poniżej odniosę się do rozproszonych uwag polskich awangardystów, skłaniających do czytania ich wierszy w konwencjach filmowych, które można kojarzyć właśnie z fotogenią. Propozycja lektury „poklatkowej” – eksponującej *quasi*-montażowe cięcia, grę planów i zbliżeń w tekście literackim jako istotne elementy jego „rozwijającego” się przed oczami czytającego znaczenia – odpowiada strategii rozumienia autonomii liryki sprzeczne wobec dziewiętnastowiecznej, Kantowskiej estetyki nieruchomego i pozostającego rozpoznawalnym w swoich granicach dzieła sztuki, smakowanego w trakcie prywatnego, cichego seansu.

Cechy, które miały jednakowo decydować o charakterze nowego filmu i nowej literatury, której zasadniczą formę według Epsteina przygotowali Rimbaud w swoich *Listach jasnowidza* i Cendrars w *Dziewiętnastu poematach elastycznych*, reżyser wiąże po pierwsze z nową „estetyką zbliżenia”³⁸. Wall-Romana, triumf ujęć detalicznych w literaturze i zbliżeń wypełniających pierwszy plan, w kinie narzucony przez wyobraźnię epicką Griffitha, wiąże się z eksponowanym

³⁴Całą książkę, poświęconą wczesnym koncepcjom kina o rewelatorskim charakterze, napisał Malcolm Turvey, obok Epsteina uwzględniając jeszcze teorie Wiertowa, Kracauera, Balázsa (Malcolm Turvey, *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition* [New York: Oxford University Press, 2008]). Epstein był przekonany, że film stanowi wręcz nowy aparat poznawczy człowieka, w naukowym sensie, porównywalny z mikroskopem. Odkrywa więc wymiary rzeczywistości niewidoczne gołym okiem. Samo pojęcie fotogenii utworzone zostało przez Louisa Delluca (*Photogénie*, Paris 1920) i powiązane było z intencją zapewnienia kinu autonomiczności. Delluc próbuje uzasadnić jego specyfikę, tekst pozostaje jednak niezbyt jasny. Delluc pisze np., że fotogeniczności nie należy kojarzyć z pięknymi planami czy z urodą aktorów. Louis Delluc, *Fotogenia* (fragmenty; pierwodr. *Photogénie* [1920]), tłum. Tadeusz Lubelski, w *Europejskie manifesty kina. Antologia*, 46–53.

³⁵Epstein, *De quelque conditions de la photogénie*, 138

³⁶Epstein, 139.

³⁷Dulac, *Istota kina*, 175.

³⁸Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, 66.

także w pismach Epsteina zmęczeniem tłumów jako ważnym doświadczeniem nowoczesności; zmęczenie właśnie jest według artysty „nowym stanem inteligencji”³⁹. Wyczerpanie nowoczesnego mieszkańca miasta, kojarzone powszechnie z dyskursem socjalizmu i z walką o prawa masy robotniczej, mogło być elementem obecnym powszechnie w prasowej debacie o filmie niemym – którego amerykańscy rewelatorzy, Chaplin i Griffith, specjalizowali się właśnie w obrazach rozwarstwienia klasowego. Podobna uwaga, w podobnym kontekście, pojawia się jednak na przykład w *Metaforze terażniejszości*, jednym z powszechniej cytowanych manifestów programowych Tadeusza Peipera, opublikowanym w 1922 roku – więc w podobnym czasie co wypowiedzi Epsteina: „Poezja dzisiejsza cała drga od zamieci metafor. Nigdy przenośnia nie była środkiem artystycznym tak faworyzowanym jak dzisiaj. Próbowano wytłumaczyć to ciekawe zjawisko literackie zmęczeniem i przytępieniem człowieka dzisiejszego i potrzebą drażnienia go ostrzem nowych, niespodziewanych połączeń słownych”⁴⁰. Obserwacja zmęczonym okiem pozostaje u Epsteina jednocześnie bliska i nieinterpretacyjna – jest niedokładna, rozmazana jak obraz na spowolnionych ujęciach filmu impresjonistycznego. Poezja zbliżenia to poezja codzienności, co oznacza także zaniechanie wielkich systemów porządkujących poznanie w sposób całościowy – na przykład w dadaizmie jako sztuce abstrakcyjnej⁴¹. W eksperymentalnych obrazach Man Raya zachodzi obserwacja materiału tak bliska, że jej doświadczenie zyskuje materialność w rzeczywistym dotyku przedmiotu-artysty, którego odbicie-ślad przechowuje film; „rayogram” pojawia się w miejsce racjonalizujących rzeczywistość objaśnień czy symbolistycznych zagadek⁴². Wzrok widza w kinie rozwija i nadbudowuje percepcję w filmowym biegu ujęć występujących w roli wydarzeń, a zarazem penetruje materię bez świadomości odbicia czy zapośredniczenia, w spełniającym się cudzie prawdziwej obecności, prawdziwego uczestnictwa. Człowiek Epsteina – zarówno w kinowej, jak i literackiej rzeczywistości – tak samo jak w życiu i podobnie jak u Man Raya czy Fernanda Légera w *Balecie mechanicznym* (1924) – staje oko w oko z materią, choć w kinie autora *Zagłady domu Usherów* odbywa się to w przetransponowanej artystycznie konwencji fabularyzowanych obrazów kina popularnego. Bliskie ujęcia nazywa francuski poeta-reżyser „teatrem skóry”: „Taka penetracja pozwala na wszelką intymność. Twarz pod lupą puszy się, roztacza swą płomienną geografę. [...] Oto cud prawdziwej obecności, życie manifestuje się, otwarte niczym piękny granat, obrane ze swej skorupy, możliwe do przyswojenia, barbarzyńskie”⁴³. Kolejny wyróżnik filmowo-poetycki, „estetyka sukcesji”, również przynosi porównanie z życiem, tym razem w jego „rojącej się” ruchomości: „Nawał detali składa się na

³⁹Gawrak, *Jan Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*, 81. Według Epsteina zmęczenie mas powiązane jest zarówno z przebudźcowaniem, jak i ciągłym napięciem uwagi, które zresztą określa jako nowy stan psychicznego zdrowia. W *La Poésie d'aujourd'hui* pisze: „Czy sądzicie – mówi Epstein – że maszynista kolejowy [...] prawie na każdej stacji mijający się z katastrofą, nie przybywa do celu intelektualnie zmęczony? W tym momencie, gdyby był poetą, pisałby wiersze. Poeci powiedzieli po prostu najpierw to, czego my sami nie widzieliśmy dokładnie” (Gawrak, *Jan Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*, 82).

⁴⁰Peiper nie rozumie zmęczenia, jak Epstein, w kategoriach Freudowskich, wiodących do efektów w postaci hiperekscytacji, seksualnego rozdrażnienia czy niepokoju, przejawiającego się w niemożności odpoczynku i wszelkiego rodzaju ekscesie. O zmęczeniu jako otępieniu na bodźce właściwym dla nowoczesnych mas pisali tacy psycholodzy, jak Théodor Ribot czy Albert Deschamps. Wall-Romana, *Cinemoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, 119; Tadeusz Peiper, *Metafora terażniejszości*, w *Tędy. Nowe usta* [Kraków: WL, 1972], 54.

⁴¹Dadaistyczna negacja znaczenia, niemożliwości jego całkowitego ujęcia, zyskiwała ujście w przedstawieniach „niemożliwej do zredukowania materialności przedmiotu, który wskazuje sam na siebie”; taki charakter miały właśnie *ready-mades* Duchampa, który mówił o ich „wizualnej obojętności”. Levi, *Cinema by Other Means*, 3.

⁴²Levi, 7.

⁴³Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, 66. Manifest Epsteina w tym miejscu podzielony jest na wersy, których wygłosy zaznaczają przecinki, co sugeruje próbę pisania programu artystycznego wierszem; zdarza się to niejednokrotnie w pismach także polskich awangardystów – u Peipera czy Brzękowskiego.

wiersz, a montaż filmowy ich płataniny i wymieszania, kropla po kropli, daje spektakl. Później wystarczy poddać ten proces centryfugacji i z tego, co pozostanie, wyniesiemy ostateczne wrażenie. Kino i literatura całe są z ruchu. Sukcesja nagła, ale i kątowa⁴⁴ zmierza ku doskonałości koła niemożliwego symultaneizmu⁴⁵. Kolejne przesłanki tej analogii stanowią „estetyka mentalnego pośpiechu”, przedkładanie sensualności nad sentymentalność, a w końcu metaforyczność i „momentalność”. Epstein chce mówić o metaforach wizualnych obok metafor literackich, a jako wzorcowych w tej mierze twórców wskazuje Abła Gance’a i Apollinaire’a. Wiersz – według Epsteina – to „kawalkada metafor w śpięciu”⁴⁶, a zasadnicza różnica pomiędzy oboma rodzajami przenośni byłaby taka, że na ekranie pryncypium metaforyczne „narzuca się wprost”. Jak w przypadku wzniesionych rąk wiwatującego tłumu, powiewającego białymi chusteczkami, u Apollinaire’a porównywanymi do białych ptaków czy opadających, czy wirujących na wietrze liści – w obu przypadkach metafory te nie powinny nic znaczyć, zwłaszcza symbolicznie. „[P]taki nie byłyby gołębiami czy krukami, ale po prostu ptakami” – u Epsteina przede wszystkim wznoszą się i opadają, a zasadniczą w tym przypadku sprawą wydaje się raczej ruch: „W ciągu pięciu lat będą powstawać poematy kinematograficzne: 150 metrów i 100 obrazów nanizanych na różaniec wątku podążającego za inteligencją”⁴⁷.

Ciekawie z tym fragmentem poetycko-filmowego manifestu byłoby zestawić słowa Peipera z artykułu *Ku specyficzności kina* (1923); artykuł należał do całej serii wypowiedzi poety o kinie, ukazujących się na łamach „Zwrotnicy” tego roku. Peiper, wskazując na najbardziej według niego cenne wynalazki filmowe, odnosi się, podobnie jak Epstein w *Bonjour Cinéma*, do filmów D.W. Griffitha, a więc do obrazów kojarzonych np. przez André Bazina z początkami tendencji realistycznej w kinie, której przesłanki uważa on za kluczowe dla całości rozwoju tej sztuki⁴⁸. Do Griffitha odwoływano się jednak w pierwszych dwóch dekadach XX wieku bardzo powszechnie, a wynalazki intelektualnego montażu kina radzieckiego, zwłaszcza Siergieja Eisensteina, kojarzone były właśnie z wielką popularnością filmów amerykańskiego reżysera, tworzącego przy tym raczej masowe widowiska niż eksperymentalne kino. Peiper okazuje swoje zainteresowanie temu reżyserowi w charakterystyczny dla siebie sposób, pisząc o twarzy Lilian Gish, wiodącej gwiazdy Griffitha, a odwołując się przy tym do filmu *Droga na wschód* (1920). Gramimiczna twarzy w zbliżeniu uznana zostaje za jeden z elementów nowego języka filmowego, co przedstawiono w tym miejscu z charakterystycznym dla twórcy „układu rozkwitania” szczegółarstwem i przesadą: „W pewnych chwilach twarz jej różnymi swoimi częściami wyraża co innego: co innego wyrażają oczy, a co innego usta; a czasem co innego oczy, a co innego brwi. Kiedy «mąż» wyjawia jej, że nie jest jego żoną, początkowo nie wierzy, a potem udaje, że nie wierzy i że to bierze za żart i ten moment symulowania oddaje genialnie śmiejącymi się ustami i oczyma niemal płaczącymi. A potem okolica jednego oka przybiera zupełnie inny kształt niż

⁴⁴Tekst Epsteina sam w sobie jest dość poetycki; słowo „angulaire” stanowi zapewne aluzję do „prędkości kątowej”, wielkości wektorowej opisującej ruch obrotowy ciała, np. Ziemi. Sugerować ono może jednocześnie skojarzenie z kątami ramy kadru filmowego.

⁴⁵Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, 67.

⁴⁶Epstein, 68.

⁴⁷Epstein. Wydaje się, że autor w tym przypadku wybiera kruka i gołębia ze względu na symboliczne znaczenia, jakie im się przypisuje; w innym przypadku faworyzowanie rodzaju względem gatunku byłoby przejawem dążenia do uniwersalizacji, właściwej dla symbolu.

⁴⁸Bordwell, *O historii stylu filmowego*, 108–109.

okolica oka drugiego; jedno oko wyraża ból, drugie zdumienie”⁴⁹. Nie dziwi uwaga poświęcona właśnie ruchomemu pejzażowi twarzy Gish ze strony autora *Metafory terażniejszości*, twórcy programu poezji, w której poznajemy przedmiot zawsze „całościami; primo. Całościami coraz szczegółowszymi; secundo”⁵⁰. Tam, gdzie Epstein pisze o zbliżeniu jako zasadniczym środku artystycznym kina, robi to w sposób bardzo podobny: „Nigdy nie potrafię wyrazić tego, jak kocham wielkie plany amerykańskie. Nagle ekran pokazuje twarz i dramat staje naprzeciw mnie, mówi do mnie ty [...] Tu tragedia jest anatomiczna [...] Może trwać krótko, ponieważ fotogenia ma walor ułamka sekundy [...] Twarz, która przygotowuje się do uśmiechu, jest piękniejsza niż uśmiech [...]. Kocham usta, które chcą mówić, ale jeszcze milczą”⁵¹. Autor *Zagłady* ukazywał aparat percepcyjny nowoczesnego człowieka w jego „czwartym wymiarze”: z wizją pokawałkowaną niczym film w montażu, ukierunkowaną na detal, rozspójniającą nieruchome obiekty statycznej sztuki w bergsonowskim czasoprzestrzennym trwaniu, w którym granica pomiędzy przedmiotami przedstawienia a jego tłem czy też determinującym zmęczone oko obserwatora uczuciem zostaje zamazana: „Siłą filmu jest jego animizm – pisze Epstein. [...] Dekoracje zostają pokawałkowane, a każda część ma swoją ekspresję. [...] Zioło na prerii jest duchem żeńskim i uśmiechniętym. Anemony pełne rytmu i osobowości zmieniają się z całym majestatem rośliny. Ręka oddziela się od człowieka, żyje sama, sama cierpi i sama się cieszy. Palec oddziela się od ręki. Życie z nagłą koncentruje się i odnajduje swój najbardziej spiczasty wyraz w paznokciu, który machinalnie torturuje stylograf już naładowany burzą”⁵². Peiper, poszukując cech autonomii filmowej w *Ku specyficzności kina*, równie poetycko zwracał uwagę na konieczność grania całością przedstawienia i na konieczność artystycznego wykorzystania w niej napisów, wysuwając przy tym – typowy dla impresjonistów – nakaz unikania pięknych, fotoplastikonowych czy malarskich planów: warunek „fotogenicznego” ujęcia⁵³. Tło miało stanowić kompozycyjną całość z przedstawieniem i wzmacniać wrażenia wynikające z przebiegu ruchu obiektów na ekranie. Poeta pisze o grze masami w filmie, o tłumach jako swoistym aktorze nowego kina – tak ważnym np. w *Nietolerancji* czy *Dwóch sierot* Griffitha – posługując się kategoriami francuskiej fotogenii: „[Griffith] układa [tło] w długie perspektywy. W ten sposób może ukazać masę naprzód daleko w głębi, jako drobną plamę, która miarowo posuwa się ku pierwszym planom, rośnie i rośnie, modeluje się, przybiera nowe kształty, staje się coraz wyraźniejsza, aż wreszcie na przodzie sceny rozpryskuje się na jednostki wyolbrzymione i aż do ostatniego rysu wyraźne”⁵⁴. Grę planami i rolę tła wiąże Peiper z całościowo rozumianym ruchem właśnie, widząc reżysera jako kompozytora filmowego obrazu, włączającego czas i zmieniający się w czasie pejzaż w swoje artystyczne spekulacje.

Tak w tym tekście, jak i w *Autonomii ekranu* (1923) Peiper realizuje podstawowe założenie sztuk awangardowych, zmierzając do przekonania czytelnika o wyjątkowości i specyfice nowego medium. Trudno jednak nie przypomnieć też wybrzmiewających w jego poetyckim programie, stawiającym podobnie na metaforyczny skrót, mający zapewnić wierszowi nowoczesną szybkość skojarzeń, działających na wzór elektrycznej iskry. W słowach: „Poezja dzisiejsza drga cała od

⁴⁹Peiper, *Ku specyficzności kina* („Zwrotnica” luty, 1923), w *Tędy. Nowe usta*, 225–226.

⁵⁰Peiper, *Komizm, dowcip, metafora* (pierwodr. w *Tędy* [1930]), w *Tędy. Nowe usta*, 304.

⁵¹Epstein, *Bonjour Cinéma*; cytuję za: Gawrak, *Jan Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*, 85–86.

⁵²Epstein, *Le cinématographe vue de l'Etna* (1926), w *Écrits*, 134.

⁵³Bocheńska, *Polska myśl filmowa*, 82–83.

⁵⁴Peiper, *Ku specyficzności kina*, w *Tędy. Nowe usta*, 224.

zamieci metafor⁵⁵ widoczna pozostaje fascynacja samym ruchem, którą papież polskiej awangardy dzieli z całym filmowym światem i która, podobnie jak jego „układ pięknych zdań”, mocno koresponduje z Epsteinowskim konceptem „kawalkady spiętych metafor”. Koncepcja układu rozkwitania była już zestawiana z procesem filmowania; warto rozważyć ją być może – podążając w ślady autora *Cinema in Other Means* – jako papierowy wariant fotogenii, w której „poemat rozwijałby się jak żywy organizm; jak pąk rozwijający się przed nami”⁵⁶. Podobnie pisano o filmowej specyfice wierszy, takich jak *Kwiat ulicy* czy *Chwila ze złota*⁵⁷. Lektura obok poetycko-filmowej teorii Epsteina pozwala jednak zauważyć obecny w rozumianym „poklatkowo” układzie rozkwitania – złożonym z serii obrazów luźnych, a jednak nakładających się i uporządkowanych w określonym „wątku intelektualnym” rozwijającej się w oku czytelnika „czasoprzestrzeni” – koncepcję, w której uwidoczniłby się bergsonowski, ruchomy element wiersza. Peiperowska „chwila” rozwijałaby się w kategoriach filmowego zbliżenia lub oddalenia, właściwego dla znaczącej pracy kamery filmu impresjonistycznego. Filmowa *Zemsta*, ale zwłaszcza poemat *Na plaży* to dobre przykłady „filmowej” pracy w poezji. Ciągłe nawracanie tych samych, niezwykle detalicznych i „materialistycznych” przedstawień powoduje, że trudno traktować je w zwykłych dla tak długiej formy, epickich kategoriach. Obserwując pływaczkę i pływaka w coraz bardziej detalicznych ujęciach, raz po raz zanurzających się w morzu i wynurzających ku miłości w lesie, zmuszeni jesteśmy korygować – i pogłębiać zarazem swoje postrzeżenia w czasie, w którym „przyrost” obrazów następuje naraz z erotycznym przybliżeniem ciał. Niezwykle ciekawe byłoby przyłożenie w tym miejscu odniesienia do kubizmu, które pojawia się w artykule *Kamedułom sztuki* z 1924 roku: „Jestem skłonny przypuszczać, że tzw. «perspective circonspecte» Picassa zawdzięcza swe powstanie perspektywie kinematograficznej”⁵⁸. Ciała pływaka i pływaczki, krajobrazy Gdyni i Gdańska połączonych plażą, trykoty, morze, las, płyny i emocje zostają w wierszu „pokawałkowane”, a następnie na jednej płaszczyźnie poematu ułożone; falami wersów narastają ku szczęśliwej puencie, którą znowu można odegrać – odtworzyć w nowej lekturze niczym na nowo puszczony film. *Na plaży* odgrywane jest przez poetyckiego reżysera raz po raz niczym na obsesyjnym filmie pamięci – tak jakby Peiper usiłował poprowadzić swojego widza w głąb powolnie i w detalu roztaczającej się czasoprzestrzeni. W ujęciu Deleuze’a taka powtórkowość uzasadniona pozostaje po Bergsonowsku, a zarazem i „technicznie”, i filozoficznie: „Ruch ma więc poniekąd dwa oblicza. Z jednej strony jest tym, co zachodzi pomiędzy przedmiotami czy częściami, a z drugiej tym, co wyraża trwanie, czyli całość. Skutkiem tego trwanie, zmieniając się, z natury dzieli się w przedmiotach, przedmioty zaś, zyskując głębię i zatracając kontury, jednoczą się w trwaniu. Powiemy więc, że ruch odnosi przedmioty zamkniętego układu do otwartego trwania, trwanie zaś – do przedmiotów układu, który przez ruch zostaje zmuszony do otwarcia”⁵⁹.

Warto zauważyć, że przypuszczenie „filmowości” twórczych koncepcji Peipera stoi w zasadniczej sprzeczności z najgłębiej w polskim literaturoznawstwie zakorzenioną tezą o ścisłej autonomii sztuki jako cesze poezji Awangardy Krakowskiej, rozumianej w kategoriach „języka w języku”, z którą nie poradziły sobie nawet jej afektywne ujęcia; wskazuje to na konieczność przemyślenia samego

⁵⁵Peiper, *Metafora terażniejszości*, w *Tędy. Nowe usta*, 54

⁵⁶Peiper, *Poezja jako budowa* (pierwodr. in *Nowe usta* [1925]), w *Tędy. Nowe usta*, 349.

⁵⁷Kucharczyk, *Pierwiastki filmowe*, 46; Otto, *Literatura i film*, 35. Kubistyczne porównania pojawiają się w tekście Kucharczyka za Januszem Sławińskim.

⁵⁸Tadeusz Peiper, „Kamedułom sztuki”, w *Tędy. Nowe usta*, 113.

⁵⁹Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, 19.

pojęcia artystycznej autonomii w polskich badaniach literatury. Kiedy Peiper w *Kamedułam sztuki* pisze: „sztuka dzisiejsza nie da się w sposób pełny wytłumaczyć ani uzasadnić, ani tworzyć bez dopuszczenia do głosu czynników pozaartystycznych” czy też „chcieć wszystkie nasze dążenia uzasadnić jedynie potrzebami wewnątrz-artystycznymi – znaczy szamotać się w bezsilnie zakorkowanej butelce”⁶⁰ – zasadniczym wykładnikiem swojej tezy czyni jednak właśnie kinematograf, rozumiany w kontekście Canudowskiej syntezy sztuk, ale także w roli prawdziwie rewelatorskiej maszyny, ukazującej człowiekowi to, co wcześniej nie było gołym okiem dostrzegalne. Autor *Nowych ust* nie odwołuje się nigdzie bezpośrednio do Epsteina, a wszelkiego rodzaju pokrewieństwa ideowe, jeśli chodzi o odniesienia do filmowego ruchu i czasu jako dotąd ukrytego, „czwartego wymiaru” przedstawienia, można złożyć na karb mocnej obecności filozofii Bergsona w tym czasie, związanej z popularnością jego *Ewolucji twórczej*. Program artystyczny „Nowej Sztuki” pióra Stefana Kordiana Gackiego, o którym ostatnio pisał zajmująco Aleksander Wójtowicz w książce *Nowa Sztuka. Początki (i końce)*, wydaje się w wielu miejscach wręcz konglomeratem francuskich twierdzeń estetycznych, podzielanych nie tylko w teorii filmowej. W tekście *Na drodze do nowego klasycyzmu* Gacki apelował, wzorem surrealistów, o anektowanie do poezji stanów marzenia sennego czy odruchów automatycznych, przynoszących radykalną zmianę techniki poetyckiej, akcentując przy tym rolę technik filmowych. Miały one przynieść poezji szybkość asocjacji, skróty, wybuchowość liryczną i obrazową, które Gacki wiązał z szeroko pojętym „bergsonizmem” – podając jako główny jego przykład poetycki, podobnie jak Epstein, twórczość Blaise’a Cendrarsa⁶¹. Za wspólny element fascynacji przedstawicieli ówczesnej dyskusji o eksperymentach w filmie i literaturze można by także uznać po prostu sam kinowy ruch oraz szybkość jako nowe środki artystycznego obrazowania. „Liryką ruchu” nazywa kino Karol Irzykowski, czołowy polski teoretyk tamtego czasu, w swojej *Dziesiątej muzy* pisząc o jego „walorach estetycznych”, nadających się do artystycznej „kontemplacji”: „[...] tu widać skradających się myśliwych, tam znów podróżny pije ręką z wodospadu, gdzie indziej jadą na łodziach, a fale przesypują się po wiosłach, to znów dwoje ludzi walczy ze sobą w śmiertelnym wysiłku. Nad każdym takim epizodem unosi się aureola odrębnego piękna jak nad porównaniami i krajobrazami Żeromskiego”⁶². Niemniej myśl francuskich impresjonistów była w Polsce dość rozpowszechniona, na co wskazują często rozmaite i często niebezpośrednie aluzje. Pomimo niewielkiej obecności samych tłumaczeń, polskie szkice poświęcone filmowi często zdradzają lekturę takich pism⁶³.

⁶⁰Peiper, *Kamedułam sztuki*, w *Tędy. Nowe usta*, 110 i 114.

⁶¹Stefan Kordian Gacki, „Na drodze do nowego klasycyzmu”, *Nowa Sztuka* nr 1 (1925): 6.

⁶²Karol Irzykowski, „Śmierć kinematografu” (artykuł z 1913 roku, opublikowany w „Świecie”; *Polska myśl filmowa*, 74–75). Został on włączony w dłuższą wypowiedź *Królestwo ruchu*, otwierającą *Dziesiątą muzę* (Karol Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina* [Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924], 13–14). Irzykowski pisze tam o „walorach estetycznych ruchu”, a sceny go przedstawiające nazywa „kontemplacyjnymi”, próbując zrehabilitować kinematograf wobec krytyki Bergsona, który uważa film za medium złożone ze statycznych obrazków. Film jest szybki jak myśl, nawet jeśli pozostaje schematyczny: „[...] dzięki owej schematyczności kino zdolne jest lepiej przystosować się do skoków wyobraźni”; „pozostaje równoważnikiem myśli, tak zmiennym i ruchliwym jak muzyka i poezja” (*Polska myśl filmowa*, 75).

⁶³Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, 26. Kamila Kuc w książce *Visions of Avant-Garde Film* podaje, że polska publiczność dwudziestolecia mogła zapoznać się z większością ambitnych produkcji francuskich – filmami Abla Gance’a, Germaine Dulac czy Jeana Renoira, kojarzonymi właśnie z estetyką impresjonizmu filmowego (Kuc, *Visions of Avant-Garde Film*, 113–114). Jak informuje Bocheńska, rozdział książki Epsteina *La Poésie d’aujourd’hui* został opublikowany już w roku wydania książki we wrześniu 1921 roku na łamach „Kuriera Polskiego”, a ona sama była później recenzowana w „Nowej Sztuce”. Władysław Tatarkiewicz wypowiadał się na temat poglądów Epsteina zawartych w cyklu artykułów *La Phénomène littéraire* w „Przeglądzie Warszawskim” w szkicu „Z estetyki francuskiej” (t. 1, nr 5 [1922]); pismo „Kinema” przedrukowało artykuł Canuda *Piękno w sztuce filmowej* (nr 10 [1921]) oraz omówienie działalności Dellucca (nr 39 [1924]), a „Kino dla Wszystkich” wywiad z Epsteinem (nr 12 [1926]). Leon Trystan recenzował wypowiedzi Epsteina i Dellucca na łamach „Filmu Polskiego”. Bocheńska, *Polska myśl filmowa*, 79–80.

Myśl Germain Dulac, Louisa Delluca i właśnie Epsteina była przy tym obecna na łamach polskich czasopism bardzo wcześnie. Rzecznikiem, a zarazem inspiratorem polskiej dyskusji o pojęciu fotogenii pozostawał Leon Trystan – filmowiec, reżyser, publicysta filmowy, w którą to dyskusję wdał się z nim Irzykowski. Trystan, nie odwołując się bezpośrednio nigdzie do Dulac, podobnie jak ona pisał o „kinie jako muzyce wzrokowej”⁶⁴. Marcin Giżycki zwraca uwagę na łączność koncepcji kinowych Jalu Kurka właśnie z pismami impresjonistów, „z którymi zapoznawał się poprzez prasę”: „Od Delluca niewątpliwie wziął tezę o «współmierności przedmiotów wobec ludzi». Od Epsteina – przekonanie o interpretacyjnych właściwościach samego narzędzia: kamery, obiektywu”⁶⁵. Kurek objaśniał przy tym własny obraz eksperymentalny, OR, w sposób bardzo zbliżony do Epsteinowskiej koncepcji „czwartego wymiaru” – jako ilustrację „przypadkowej zbieżności wizyjnej obrazów i wymowy napięć kierunkowych”⁶⁶ – choć miał przy tym na myśli rejestrację ruchu w tempie bardzo szczególnym, bo będącym efektem formalnych wyliczeń. Jednocześnie – podobnie jak w pismach programowych francuskich estetyków kina – poezja okazywała się dla tego rzecznika „filmu czystego” często koniecznym elementem porównania, służącego przybliżeniu „fotogenicznego” potencjału. W szkicu programowym *Kino – zwycięstwo naszych oczu* Kurek zaznaczał, że kino stanowi zmechanizowany rytm życia i ruchu; pisał: „Obiektów dociera wszędzie i widzi wszystko. Żądamy od niego krótkości i konkretności. «Fotogeniczna poezja» jedynie może nam dać skurcz, którego treścią będzie czysty, nieopisany literami liryzm”. Potem zaś dodawał: „Film jest poezją optyczną”; że będzie eliksirem dającym tłumom „kwadrans czystej poezji”⁶⁷. O wiele bliżej kino pozostaje w syntetycznej relacji z poezją dla Jana Brzękowskiego, twórcy eksperymentalnego i bardzo poetyckiego przy tym scenariusza filmowego *Kobieta i koła*, którego metaforyka oparta jest m.in. na analogiach kształtów geometrycznych różnych obiektów. W szkicu *Film a nowa poezja* łączy on kino z poezją wprost, wskazując przy tym przede wszystkim na związek z jej „zewnętrznymi formami”, u autora *Tętna* stawianymi, jeśli chodzi o potencjał eksperymentalny, przed samym kinem i jego środkami obrazowania. Podobnie jak francuscy teoretycy filmu, przede wszystkim Epstein, Brzękowski

⁶⁴Leon Trystan, „Kino jako muzyka wzrokowa”, *Film Polski* nr 2–3 (1925), w *Polska myśl filmowa*, 112–115. Trystan przedstawiał impresjonistyczne pojęcie fotogenii za Louisem Dellukiem, ale przede wszystkim za Epsteinem i to, jak wynika z relacji Bocheńskiej, dość ściśle i klarownie (Leon Trystan, „Fantazja widza w kinie”, *Kinema* nr 15–16 [1922]; „Jean Epstein «Cinéma»”, *Film Polski* nr 2–3 [1923]; za Bocheńska, *Polska myśl filmowa*, 83; Por. także Leon Trystan, *Fotogeniczność (próba analizy psychologicznej)*, w *Polska myśl filmowa*, 109 i n.). Polemista Trystana Karol Irzykowski uważał, że pojęcie fotogenii nie zostało wyraźnie dookreślone nawet przez francuskich teoretyków (Bocheńska, *Polska myśl filmowa*, 82). W wielu polskich wypowiedziach estetycznych o filmie „fotogenia” faktycznie funkcjonuje w rozmaitych znaczeniach i rolach, często bez odniesienia do źródeł jako abstrakcyjne, mgliste określenie korespondujące z samą filmowością, co mogłoby wskazywać na niezrozumienie terminu i posługiwanie się nim jako pewną przenośnią.

⁶⁵Giżycki, *Awangarda wobec kina*, 102. Giżycki koncentruje się na koncepcjach Kurka rozumianych jako ściśle filmowe i odnosi je do zrekonstruowanego przez siebie filmu OR (*Obliczenia rytmiczne*), w ogóle jednego z niewielu przykładów realizacji polskiego filmu awangardowego (Giżycki, 125–127). Z moich rozważań wyłączam teorie tak ściśle związane z realizacjami filmowymi, staram się uwagi o filmie odnosić raczej do sfery awangardowego programu poetyckiego. Dlatego też nie zajmowałam się w tym miejscu głęboko przecież zakorzenionymi w tradycji literackiej i w literaturze realizacjami małżeństwa Themersonów.

⁶⁶Nośnikami dramatu w filmie Kurka miały być przy tym same obrazy filmowe, specjalnie nieuwzględniające np. ludzkiej twarzy, by tym lepiej oddać zbieżności kształtu, kierunku, tempa w obrazach, przenośnię znaczeniową w montażu. Kurek, „Objaśniam OR”, w Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, 237–238.

⁶⁷Jalu Kurek, „Kino – zwycięstwo naszych oczu”, w Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, 134–135. Bocheńska zbliża poglądy Kurka na kino do jego koncepcji poetyckich, typowych dla konstruktywizmu poetyckiego Awangardy Krakowskiej. Przy tej okazji pisze również o zadłużeniu myśli filmowej Kurka w teoriach Epsteina. Bocheńska, *Polska myśl filmowa*, 166–167.

za kluczowe – oprócz oczywiście szybkości i rytmu – uznaje przedstawianie wskazujące na „równoczesność wielu rzeczywistości”, „zatarcie granic między myślą a jej spełnieniem” oraz umiejętność „podzielenia wrażenia na poszczególne elementy” dla „osiągnięcia silniejszego oddziaływania całości”⁶⁸. Prowadzi to do szczególnej, poklatkowej analizy ruchu filmowego, który oddany zostaje w tekście posiadającym naraz teoretyczne i literackie walory: „Weźmy auto uciekające przed pościgiem. W jaki sposób wyrazi pościg poeta? Podkreśli pewien brak logicznej ciągłości wrażeń, ich wzajemne błyskawiczne następstwo, równoczesność, zatrzymanie uwagi przez szczegóły drugorzędne. Podobnie postąpi reżyser filmowy, który robi to mniej więcej w ten sposób, że pokaże pewne wycinki z dziedziny faktów i realnych wrażeń. A więc w niezwykle szybkim tempie rzuci na ekran strzałkę tachometru, rękę szofera kurczowo zaciśniętą na kierownicy, znów tachometr, migotanie pejzażu, twarz szofera, tachometr wskazujący zwiększanie się szybkości itp. Te nie powiązane (pozornie) obrazy przemawiają o wiele mocniej niż zorganizowane, posegregowane, dobrze ułożone opowiadanie. [...] Byłoby niezwykle ciekawe wykazać pokrewieństwo metafory poetyckiej z przenośnią filmową, wskazać na sytuacje uczuciowe w poezji i filmie na znaczenie «pierwszego planu» i «zblżeń» w filmie i w poezji. Nowa poezja w wielu wypadkach dała impuls do szukania własnych dróg w filmie. Podobnie zresztą i film oddziałwał na poezję”⁶⁹.

U Epsteina, podobnie jak u Bergsona, rzeczywistość nieustannie zmienia się w czasie i pozostaje związana raczej z ciągłym stawaniem się niż byciem. Zarówno francuscy, jak i polscy awangardysty byli świadomi rewolucyjnych możliwości, jakie stwarza kino jako wynalazek rejestrowania ruchu na taśmie filmowej, dla dawnych sposobów odzwierciedlania świata przedstawionego, rozumianego jako wspólnotowa przestrzeń doświadczeń. Postrzegali ją często jako rzeczywistość artystyczną o intermedialnym charakterze. Boško Tokin (pseudonim Filmus), który wraz z Micciem był sygnatariuszem serbskiego „Manifestu Zenityzmu” (1921), pozostającego w mocnej korespondencji z surrealizmem francuskim, pisał: „Kinematograf może połączyć elementy wszystkich innych sztuk, stanowi więc STYL epoki. Jak twierdzi Canudo... kinematograf dał już światu nowego artystę: malarzo-rzeźbiarzo-architekta światła muzyka-poetę-choreografa bieli i czerni, mówiąc inaczej – reżysera”⁷⁰. Anatol Stern w podobny sposób widział w artystycznym kinie, zwłaszcza francuskim, dzieło zmierzające do „organizowania, do konstruowania zwykłej rzeczywistości przez aparat niby przez dłuto rzeźbiarza”⁷¹. Gilles Deleuze w swojej książce o *Kinie* przywołuje Epsteina, piszącego o malarstwie kubistycznym i symultanicznym, futurystycznym, w którym nowy malarz zamiast poddawać się perspektywie „całości” historii, finguje ją – wchodzi w nią, odtwarzając w niej ruch procesu artystycznego, a więc zmiany zachodzącej w czasie, wyświetlone w bryle z konieczności niedokończonej, funkcjonującej niczym w widzeniu tunelowym: „perspektywę zewnętrzną zastępuje perspektywą wnętrza, perspektywą wieloraką, mieniącą się, falującą i zmienną

⁶⁸Jan Brzękowski, „Film a nowa poezja”, w *Polska myśl filmowa*, 208.

⁶⁹Jan Brzękowski, „Film a nowa poezja”, w *Polska myśl filmowa*, 208–209. Bocheńska zwraca uwagę na fakt, że także w *Poezji integralnej* (1933) Brzękowski, pisząc o wartości poetyckich związków tkwiących w ich asocjacyjnym potencjale, zwraca się także ku pokrewieństwom poezji z kinem. Bocheńska, *Polska myśl filmowa*, 164.

⁷⁰*Manifesto of Zenithism* (1921). Za Levi, *Cinema by Other Means*, 13.

⁷¹Anatol Stern, „Faust i Carmen na ekranie”, *Wiadomości Literackie* nr 7 (1927): 4; cyt. za: Bocheńska, *Polska myśl filmowa*, 87.

i kurczliwą jak włos higrometru⁷². Deleuze stwierdza, podążając za Epsteinem: „Kino w jeszcze większym stopniu niż malarstwo uwypukla rzeźbę czasu, perspektywę czasu – wyraża sam czas jako perspektywę lub rzeźbę⁷³. Rozumienie obrazu filmowego, zasadniczego dla malarstwa abstrakcyjnego ruchomego elementu, który przyniósł wynalazek rzeźby kinetycznej, czy w końcu eksperymentalnego zapisu awangardowej poezji – z włączeniem w znaczenie wiersza jego obrazu graficznego (postulat Witolda Sadowskiego) – w charakterze „rzeźby czasu”, wizualizującej przebiegi i napięcia autonomicznego-artystycznego działania, stanowi być może także dzisiaj nową recepcyjną szansę dla „sztuki na papierze”.

⁷²Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, 32

⁷³Deleuze.

Bibliografia

- Bocheńska, Jadwiga. *Polska myśl filmowa do roku 1939*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 1974.
- Bordwell, Dawid. *O historii stylu filmowego*. Przetłumaczone przez Miłosz Stelmach. Łódź: Wydawnictwo NCKE, 2019.
- Deleuze, Gilles. *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*. Przetłumaczone przez Janusz Margański. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008.
- Epstein, Jean. *Écrits sur le cinema 1921–1953*. Tom 1: 1921–1947. Przedmowa Henri Langlois. Wprowadzenie Pierre Leprohon. Paryż: Édition Seghers, 1974.
- Europejskie manifesty kina. Antologia*. Zredagowane przez Andrzej Gwóźdź. Warszawa: Wiedza Powszechna, 2002.
- Gacki, Stefan Kordian. „Na drodze do nowego klasycyzmu”. *Nowa Sztuka* nr 1 (1925): 6–7.
- Gawrak, Zbigniew. *Jan Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1962.
- Giżycki, Marcin. *Awangarda wobec kina: film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa: Wyd. Małe, 1996.
- . *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*. Warszawa: PWN, 1989.
- Hedges, Inez. „Constellated Visions: Robert Desnos and Man Ray L'Étoile de mer”. W *Dada and Surrealist Film*, 99–109. Zredagowane przez Rudolph de Kuenzli. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996).
- Irzykowski, Karol. *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924.
- Kolasińska-Pasterczyk, Iwona. „Francuska szkoła impresjonistyczna”. W *Kino nieme*. Zredagowane przez Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska i Rafał Syska, 685–736. Kraków: Universitas, 2012.
- Kuenzli de, Rudolf. „Introduction”. W *Dada and Surrealist Film*. Zredagowane przez Rudolf de Kuenzli, 1–12. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.
- Levi, Pavle. *Cinema by Other Means*. New York: Oxford University Press, 2012.
- McCreary, Eugene C. „Louis Delluc. Film Theorist, Critic, and Prophet”. *Cinema Journal* vol. 16, nr 1 (1976).
- Otto, Wojciech. *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Wydawnictwo PTPN, 2007.
- Peiper, Tadeusz. *Tędy. Nowe usta*. Przedmowa i komentarz Stanisław Jaworski. Opracowanie Teresa Podoska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972.

———. *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*.
Przedmowa Stanisław Jaworski. Opracowanie
Katarzyna i Jarosław Fazanowie, t. 2. Kraków:
Wydawnictwo Literackie, 2000.

*Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat
1898–1939*. Wybór i opracowanie Jadwiga
Bocheńska. Wrocław: Wydawnictwo
Ossolineum, 1975.

Sitney, P. Adams. *Cinema of Poetry*. New York:
Oxford University Press, 2015.

Taborska, Agnieszka. *Spiskowcy wyobraźni*.
Surrealizm. Gdańsk: słowo/obraz terytoria,
2013.

Turvey Malcolm. *Doubting Vision. Film and the
Revelationist Tradition*. New York: Oxford
University Press, 2008.

Wall-Romana, Christophe. *Cinemoetry: Imaginary
Cinemas in French Poetry*. New York: Fordham
University Press.

Wójtowicz, Aleksander. „Charlie w Inkipo. Nowa
Sztuka i Chaplin”. W Aleksander Wójtowicz.
Nowa sztuka. Początki (i końce), 187–201.
Kraków: Wydawnictwo UJ, 2017.

Wójtowicz, Aleksander. „Wśród «nowych
możliwości». Powieść awangardowa i film”.
W Cogito i „sejsmograf podświadomości”.
Proza pierwszej awangardy, 191–222. Lublin:
Wydawnictwo UMCS, 2010.

*Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy
filmowych*. Wybór i wstęp Darek Foks. Łódź:
Wydawnictwo NCKF, 2019.

SŁOWA KLUCZOWE:

poezja awangardowa

niemy film

FRANCUSKI

IMPRESJONIZM

FILMOWY

ABSTRAKT:

Szkic opowiada historię wczesnych związków pomiędzy awangardowym filmem niемым a poezją, przyglądając się w szczególności wypowiedziom programowym powiązanym z filmem francuskich impresjonistów. Poezja czy poetyckość była w manifestach i szkicach Ricciotta Canuda, Germaine Dulac czy Louisa Delluca często traktowana jako metaforycznie rozumiana przestrzeń odniesień wynikających z przekonania, że film jako nowa, „siódma” sztuka stanowi doskonałą syntezę właściwości pozostałych. Z poezją, awangardową poetyckością powiązał swoje koncepcje filmu bezpośrednio Jean Epstein, którego pisma miały w Polsce lat dwudziestych sporą i chłonną publiczność. Wiele z elementów jego teorii, powiązanych z ruchem filmowym i „fotogenicznością”, przeniknęło, czego próbuję tu dowieść, także do tekstów programowych polskiej awangardy poetyckiej.

JEAN EPSTEIN

FILM AWANGARDOWY

T a d e u s z P e i p e r

NOTA O AUTORCE:

Joanna Orska – dr hab., prof. Uniwersytetu Wrocławskiego, literaturoznawczyni, zajmuje się nowocześnie i współcześnie literaturą, zwłaszcza problemami awangardy i neoawangardy. Specjalizuje się także w zagadnieniach związanych z krytyką literacką i z nowymi metodologiami badań literackich. Pracuje w Zakładzie Historii Literatury Polskiej po 1918 roku; kierowniczką Pracowni Współczesnych Form Krytycznych. Autorka książek *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce* (2004); *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006* (2006); *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce* (2013). Ostatnio wydała *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu* (2019).

„Film nowofalowy”.

Rola kina w poezji pokolenia '68

Kamila Czaja

ORCID: 0000-0002-2480-1377

Białe plamy, puste kadry

Tekst poświęcony roli filmu w poezji pokolenia '68 wynika z poczucia potrójnego braku. Trudno wprawdzie mówić o niezainteresowaniu związkami filmu i literatury, nawet ostatnie lata przyniosły co najmniej trzy skupione na takich zależnościach numery uznanych czasopism¹. Równocześnie wielość tematów podjętych na łamach monograficznych wydań literaturoznawczych periodyków jeszcze uwypukla niepopularność badania wpływu filmu na poezję. Pojawiły się, choć kilka lat wcześniej, przekrojowe teksty Rafała Koschanego: *Pograniczność sztuki i filmoznawstwo interdyscyplinarne. Przykład poezji „filmowej” oraz Literackie filmy urojone*², mające źródło w jego pracy magisterskiej z 1999 roku: *„Filmowość” poezji polskiej XX wieku (po 1945 roku)*, a także *Poezja filmowa – film poetycki* Przemysława Kantyki. To jednak niewiele jak na znaczenie i zasięg zagadnienia, nawet jeśli można szukać uwag o polskiej

¹ Zob. „Przestrzenie Teorii” 2019, 32: *Literatura w medium filmu*; „Tekstualia” 2020, nr 1: *Literatura a sztuka filmowa*; „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, nr 2: *Film – Media – Literatura*.

² Zob. Rafał Koschany, „Pograniczność sztuki i filmoznawstwo interdyscyplinarne. Przykład poezji «filmowej»”, *Człowiek i Społeczeństwo* 34 (2012): 79–91; Rafał Koschany, „Literackie filmy urojone”, w *Kino, którego nie ma*, red. Piotr Zwierchowski i Adam Wierski (Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2014), 54–71; Przemysław Kantyka, „Poezja filmowa – film poetycki”, *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna* 7 (2011): 153–166.

poezji i filmie w publikacjach na temat konkretnych twórców i w analizach obecności w literaturze danego aktora³.

Drugi brak dotyczy niedostatecznego poświęcania uwagi poezji powojennej sprzed przełomu 1989. Jeżeli już pojawiają się skupione na tym wątku badania, dotyczą głównie dwudziestolecia⁴, ewentualnie roczników sześćdziesiątych i młodszych⁵. Impuls do zmian w tym zakresie dać może opracowana przez Darka Foksa książka *Zawrót głowy. Antologia wierszy filmowych*⁶. Pojedyncze artykuły i świeża antologia czekająca na interpretatorów zawartego w niej materiału to nadal mało.

Brak trzeci wiązałby się z deficytem nieograniczonych do pojedynczych utworów funkcjonalizacji filmowych elementów w poezji. Koschany, chociaż przygląda się twórczości po 1945 roku, wyjaśnia: „[...] w zaproponowanym tekście skupiam się na poziomie ściśle teoretycznym: jak możliwa jest interdyscyplinarna refleksja nad obecnością filmu w poezji?”⁷. Interesuje go bardziej typ obecności filmu niż rola kina, jaką można z wierszy „wyinterpretować”. A Foks wydziela wprawdzie, podobnie jak autorzy przywoływanej przez niego anglojęzycznej antologii *The Faber Book of Movie Verse*, rozdział poświęcony znaczeniom metaforycznym – *Film jako metafora, język poezji i język filmu* – ale w przeciwieństwie do Philipa Frencha nie podkreśla faktu, że właściwie większość wierszy można by zamieścić właśnie w rozdziale *Film jako metafora* [*Movie as Metaphor*]⁸. Tymczasem interesujące wydaje się spojrzenie na film w poezji jako „narzędzie” pozwalające wypowiedzieć coś trudnego do uchwycenia bardziej abstrakcyjnymi metodami.

Można by wręcz pomyśleć o filmie w poezji jako o wielkiej metaforze, o wątkach filmowych jako o środkach „mających poza sensem bezpośrednio komunikowanym jakiś inny sens ogólniejszy lub odnoszący się do innej dziedziny rzeczywistości niż ta, której utwór wprost dotyczy”⁹. Inspirujące są też wnioski badaczy metafor pojęciowych, przede wszystkim metafor strukturalnych. Olaf Jäkel pisze: „abstrakcyjne i kompleksowe domeny docelowe (X) są

³ Zob. Rafał Koschany, „Chaplin jako Charlie. Od figury kina do figury poetyckiej”, *Kwartalnik Filmowy* 37–38 (2002): 82–90; Aleksander Wójtowicz, „Charlie w Inkipo. Chaplin według Pierwszej Awangardy”, *Kwartalnik Filmowy* 70 (2010): 6–14; Robert Birkholc, „Charlie Chaplin w modernizmie wernakularnym polskiego dwudziestolecia międzywojennego”, *Tekstualia* 57, nr 2 (2019): 19–35; Kamila Czaja, „Widmo bogartowskie. Literackie nawiedzenia”, *FA-art* 90, nr 4 (2012): 37–51; Kamila Czaja, „Być «Bogie»? O cytowaniu Bogarta i Casablanki w literaturze”, w *Opus citatum. O cytacie w kulturze*, red. Anna Jarmuszkiewicz i Justyna Tabaszewska (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014), 109–120.

⁴ Obszerną bibliografię skompletował Koschany (zob. Koschany, „Literackie filmy urojone”, 57).

⁵ Zob. Krzysztof Jaworski, „Zabawy medialne w poezji polskiej po roku 1989 (kilka uwag z perspektywy uczestnika i obserwatora)”, w *Literatura w mediach. Media w literaturze. Doświadczenia odbioru*, red. Katarzyna Taborska i Wojciech Kuska (Gorzów Wielkopolski: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Gorzowie Wielkopolskim, 2010), 97–106.

⁶ Zob. *Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych*, red. Darek Foks (Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej, 2018). Foks znacznie rozszerzył czasowo wcześniejszy obszar zainteresowania (por. *Niewinni kaznodzieje. Filmowy zestaw wierszy poetów polskich urodzonych w latach 1958–1985*, red. Darek Foks (Warszawa–Skierniewice: Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych, 2001).

⁷ Koschany, „Pograniczność sztuki i filmoznawstwo interdyscyplinarne”, 83.

⁸ Zob. Philip French, „Introduction: A Poet and Pedant Overture”, w *The Faber Book of Movie Verse*, red. Philip French i Ken Wlaschin (Londyn–Boston: Faber and Faber, 1993), 24.

⁹ Janusz Sławiński, „Wielka metafora”, w *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2008), 612.

z reguły konceptualizowane przy pomocy *bardziej konkretnych*, prosto ustrukturyzowanych i poznawalnych zmysłowo domen źródłowych (Y)¹⁰. Interpretacyjne podejście w duchu ŻYCIE TO FILM¹¹ pozwalałoby „poznawalne zmysłowo” elementy sztuki filmowej czytać jako sposób werbalizacji w wierszach egzystencjalnych przeżyć i dylematów.

Foks cytuje we wstępie do *Zawrotu głowy* esej Kacpra Bartczaka o *Patersonie*, między innymi passus: „Estetyka filmu Jarmuscha, działająca w jego służbie poezja, niesie ze sobą piękno i światło [...]”¹². W niniejszym artykule chodziłoby o kierunek odwrotny, o film działający „w służbie” poezji, ściślej – poezji wybranych przedstawicieli poetyckiej Nowej Fali. Adam Poprawa zauważa: „Nowa Fala była wszak pierwszą generacją, która kulturę popularną potraktowała serio, i właśnie Barańczak (spośród nowofalowców) zajął się nią najdokładniej [...]”¹³. Foks też wyróżnia Barańczaka (obok Antoniego Słonimskiego)¹⁴ i zamieszcza w antologii liczne wiersze nowofalowców¹⁵. W niniejszym tekście drogę również wyznaczy twórczość Barańczaka, ale jego teksty wejdą w dialog z utworami Adama Zagajewskiego, Ewy Lipskiej i Juliana Kornhausera¹⁶.

Etyka i poetyka (filmu)

W dziewiątym fragmencie *Przywracania porządku*¹⁷ (WZSB, 281–282; ZG, 165) Barańczak zde-rza postawy z okresu stanu wojennego. Do adresata tych wersów, internowanego W. (Wojciecha Wołyńskiego¹⁸), już wcześniej porównanego filmowo:

¹⁰Olaf Jäkel, *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu. Kognitywno-lingwistyczna analiza metaforycznych modeli aktywności umysłowej, gospodarki i nauki*, tłum. Monika Banaś i Bronisław Drąg (Kraków: Universitas, 2003), 28. Zob. George Lakoff i Mark Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. Tomasz P. Krzeszowski (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010).

¹¹Wprawdzie fraza ta nie pojawia się w *Metaforach w naszym życiu*, ale w pracy Lakoffa i Turnera znaleźć można LIFE IS A PLAY (zob. George Lakoff i Mark Turner, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor* (Chicago–Londyn: The University of Chicago Press, 1989), 20–23), a badacze metafor pojęciowych rozwijali ten wątek w stronę LIFE AS A SHOW (zob. Zoltán Kövecses, *Metaphor in Culture. Universality and Variation* (Nowy Jork: Cambridge University Press, 2005), 184–189) i właśnie LIFE IS A MOVIE (zob. np. Carina Rasse, Alexander Onysko i Francesca Citron, „Conceptual metaphors in poetry interpretation: a psycholinguistic approach”, *Language and Cognition* 12, nr 2 [2020]: 329).

¹²Kacper Bartczak, „Ciemna materia i błona wiersza”, <https://www.biuro-literackie.pl/biblioteka/recenzje/ciemna-materia-blona-wiersza/> (dostęp: 7.01.2021).

¹³Adam Poprawa, „Poślowie”, w Stanisław Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, red. Adam Poprawa (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2017), 493.

¹⁴Zob. Darek Foks, „Wstęp”, w *Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych*, 7.

¹⁵Przywoływane w artykule wiersze, które pojawiają się także w antologii Foksa, oprócz podstawowego adresu bibliograficznego opatrzone zostały przypisem ZG z numerem strony po przecinku. Kilka z tych wierszy wymienia w aneksie do swojego artykułu Kantyka (zob. Kantyka, „Poezja filmowa – film poetycki”, 164).

¹⁶„Wielkim nieobecny” tekstu będzie więc przede wszystkim Ryszard Krynicki. Na tle nowofalowych rówieśników mniej u niego środków filmowych. Foks w *Zawrocie głowy* uwzględnia tylko wiersz *Bezpłatne* (ZG, 101), dotyczący filmów reklamowych; można by wskazać też utwór *Ktoś*, *Kaspar Hauser*, ale tu filmowa inspiracja pojawia się wyraźnie dopiero w odautorskim przypisie Krynickiego.

¹⁷Wiersze Barańczaka pochodzą z wydania: Stanisław Barańczak, *Wiersze zebrane* (Kraków: a5, 2007), dalej oznaczonego WZSB, z numerem strony po przecinku.

¹⁸Zob. Adam Poprawa, „Krytyka filmowa Barańczaka”, w *Literatura polska w świecie. Tom VI. Barańczak. Postscriptum*, red. Romuald Cudak i Karolina Pospiszil (Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2016), 107.

[...] ten sam fason,
ten sam wąs *à la* Jack Nicholson w *Ostatnim zadaniu*

skierowano zbudowane na wyborach filmowych repertuaru zdefiniowanie etycznych stanowisk dysydentów i funkcjonariuszy systemu¹⁹:

Tyle że oni chodzili na inne filmy. Dla nich
być mężczyzną oznaczało nosić kaburę pod pachą,
jeździć szybkim samochodem, z piskiem opon na zakrętach,
i strzelać fachowo, z półprzysiadu, trzymając pistolet oburącz.
Dla nas dorosłość była raczej jak skrzywienie ust
Humphreya Bogarta, ironiczna gorycz,
którą trzeba przełknąć, bo wypłuć w towarzystwie nie wypada.

Poprawa podkreśla, że interesujące w *Przywracaniu porządku* jest to, iż „różnica nie oddziela tu filmów, powiedzmy, Antonioniego od komercji, lecz Humphreya Bogarta od kina sensacyjnego czy kina akcji”²⁰. Bywa jednak i bardziej zaskakująco – w wierszu Juliana Kornhausera *Spacer z Holubem w maju 1996 roku*²¹ (WZJK, 523; ZG, 239) przełamaniu grozy napisów na murach: „Jude raus! Tu rządzi Wiśła”, „Jude gang. Cracovia pany!”, „Polska dla Polaków” służy postać z kreskówki. Dopisek pod ostatnim hasłem głosi: „Kaczor Donald też był Polakiem”.

Inspirująca jest propozycja Poprawy, by czytać zanurzony w masowej kulturze fragment *Przywracania porządku* w przewrotnym dialogu z Herbertowską *Potęgą smaku*²², a powiązanie wydaje się, że ma sensy nie tylko polemiczne, skoro: „W *Przywracaniu porządku* z *Atlantydy* wybór gatunkowy ma zasadnicze konsekwencje etyczne, polityczne, życiowe, międzyludzkie – to wszystko bierze się stąd, że «oni chodzili na inne filmy»”²³. „Oni chodzili na inne filmy” – lakoniczna formuła wyjaśniająca etyczną przepaść. Ale dlaczego akurat Bogart?

Anegdotę o wyrazie twarzy aktora przywołują Marek Hłasko²⁴ i Marek Bieńczyk, który fizjonomii Bogarta poświęca sporo uwagi w eseju *O trzy drinki do tyłu*²⁵. Przede wszystkim chodziłoby pewnie o kryjącą się za „skrzywieniem ust” zaakcentowaną w wierszu Barańczaka „ironiczną

¹⁹Jeśli przypomnieć finał wiersza 14.12.79: *Wieczór autorski* (WZSB, 235), dotyczącego sceny esbeckiej rewizji: „Nie pracowali długo, ponieważ jest pewien film w telewizji i człowiek jest tylko człowiekiem”, uwyraźni się kolejne zderzenie postaw. „Tautologiczne powiedzenie – człowiek jest tylko człowiekiem – najczęściej bywa używane jako usprawiedliwienie słabości. Tutaj, połączone z planowanym wieczornym włączeniem telewizora, staje się szczególnie i kapitalnie złośliwie dwuznaczne: właśnie oglądanie telewizji jawi się jako antropologiczna autokreacja esbeków” (Poprawa, „Krytyka filmowa Barańczaka”, 107). Przedstawiciele aparatu represji idą oglądać film. Tymczasem: „Aktorka marnowała swój talent, zbierając podpisy i składki” (*Dyletanci*, WZSB, 289–290).

²⁰Adam Poprawa, „Barańczak. 14 akapitów”, *Czas Kultury* 184, nr 1 (2015): 120.

²¹Wiersze Kornhausera pochodzą z wydania: Julian Kornhauser, *Wiersze zebrane* (Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2016), dalej oznaczonego WZJK z numerem strony po przecinku.

²²Zob. Adam Poprawa, „Nieufność i afirmacja. O kulturze masowej w twórczości Stanisława Barańczaka”, *Literatura i Kultura Popularna* 3 (1992): 96; Poprawa, „Posłowie”, 493.

²³Poprawa, „Barańczak. 14 akapitów”, 120.

²⁴Zob. Marek Hłasko, *Piękni dwudziestolenni* (Warszawa: Czytelnik, 1989), 121–122.

²⁵Zob. Marek Bieńczyk, „O trzy drinki do tyłu”, w Marek Bieńczyk, *Książka twarzy* (Warszawa: Świat Książki, 2011), 78–80.

gorycz”²⁶. To dłuższy temat²⁷, ale wystarczy przypomnieć choćby to, że Bogart „stworzył pierwszego w dziejach amerykańskiego kina prawdziwego «losera», człowieka zawsze skazanego na klęskę, noszącego ją w sobie i mającego świadomość nieuchronnej przegranej”²⁸, że twarz Bogarta „wyrażała przeświadczenie, że życie pozbawione jest sensu, niemniej człowiek ma obowiązki wobec samego siebie przeżyć je godnie, dorosnąć do własnego wyobrażania o sobie, że nie zwycięstwa mają znaczenie, ale walka z własną słabością”²⁹. Aleksander Jackiewicz pisze: „Może to ostatnia postać Conradowska [...]. Wie, że świat jest źle urządzony i że nie trzeba już udawać świętego. Trzeba zachować tylko podstawowe nakazy etyczne, nawet nie wobec innych, wobec siebie”³⁰, a biograf Bogarta, Stefan Kanfer, diagnozuje: „O jego męskości nie stanowił dumny, pewny siebie krok, wręcz odwrotnie – spokojne, gorzkie poznanie rzeczywistości i sposób, w jaki to powinno być przyjęte, w jaki należy do tego podejść i czasami się sprzeciwić”³¹. Czy te charakterystyki nie brzmią adekwatnie do postawy wybranej przez prześladowanych, ale nieustępliwych pozytywnych bohaterów *Przywracania porządku*? I czy nie współgrają z kpiącym fatalizmem skierowanych do W. na koniec słów?

Ten twój obrazek: książkę Poniatowski
skaczący do Elstery, z baczkami, a jakże,
gdy koń wygłasza komentarz: „Wiedziałem, że tak się to skończy”.
Trzymaj się, W. Machnij znowu coś w tym stylu.

Na zderzenie postaw w autoironicznych *Drobnomieszczańskich cnotach* (WZSB, 354–355) wśród wyliczenia różnic między B. a J. też składa się antynomia filmowa. „Nieuleczalny pry-mus” w kontekście swojej nieznosnie nieskandalizującej biografii przyznaje:

Ja wiem, to nie materiał na mit, kult, legendę,
film z Robertem De Niro, tłuczeniem szkła i scenami.

Lech Giemza dostrzega w tych wersach kumulację obnażania rytualności, powtarzalności gestów artysty tragicznego³². Oczywiście z czasem wiersz odsłania ponurą głębię, pada „sugestia, że właśnie w pozornym drobnomieszcżaninie mogą się gdzieś na dnie czaić mroki na prawdę mroczne, że jego poprawnie zawiązany krawat to może być ostatnia rzecz, która go chroni przed zupełnym rozpadem”³³.

²⁶Przykłady znaleźć można także z poezji anglojęzycznej: „paskudnie skrzywione usta” [„lip curled so nasty”] akcentował Lee L. Berkson w wierszu *Bogey* (*The Faber Book of Movie Verse*, 199). „To wszystko jest w kącie jego ust” [„It’s all in the corner of his mouth”] – pisał Norman Rosten w *Nobody Dies Like Humphrey Bogart* (*The Faber Book of Movie Verse*, 198–199).

²⁷Por. Czaja, „Widmo bogartowskie. Literackie nawiedzenia”; Czaja, „Być «Bogie’em»? O cytowaniu Bogarta i *Casablanki* w literaturze”.

²⁸Grażyna Stachówna, „Pięćdziesiąt cztery lata oglądania *Casablanki*”, *Dialog* 476, nr 7 (1996): 141.

²⁹Jacek Tabęcki, „Humphrey Bogart: W czasie i poza czasem”, *Iluzjon* 18, nr 2 (1985): 14.

³⁰Aleksander Jackiewicz, „Zapiski krytyczne. Bogart”, *Film* 909, nr 19 (1966): 14.

³¹Stefan Kanfer, *Humphrey Bogart. Twardziel bez broni*, tłum. Bożena Markiewicz (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2012), 255.

³²Zob. Lech Giemza, „Ironiczny autoportret Stanisława Barańczaka”, *Napis* 14 (2008): 429.

³³Michał Okoński, Adam Szostkiewicz, „Poeta w krawacie” [rozmowa ze Stanisławem Barańczakiem], *Tygodnik Powszechny* nr 51–52 (1994): 13.

Drobnomieszczańskie cnoty doczekały się poetyckiej odpowiedzi. Jacek Bierezin, twierdzący, że to on jest „artystą J.”, napisał *Wielomiesięczne kryzysy*, dookreślając przy okazji filmowe konteksty postawy, której bronił:

Ja wiem, to jest materiał na mit, kult, legendę,
film z Robertem De Niro, Mickeyem Rourke, *marines*, ringiem
i tłuczeniem szkła. [...] ³⁴.

Skrajnym postawom, politycznym (*Przywracanie porządku*) i artystyczno-egzystencjalnym (*Drobnomieszczańskie cnoty* vs *Wielomiesięczne kryzysy*), w nowofalowych wykorzystaniach filmu towarzyszy potępiana postawa wycofania, ucieczki od rzeczywistości, obojętności na to, co się dzieje naprawdę. Najczęściej w tym kontekście przywołuje się *Łzy w kinie* Barańczaka (WZSB, 435–436; ZG, 135–136), wiersz obnażający hipokryzję kinowych wzruszeń, duchową pauperyzację, czyniącą z wizyt w kinach „współczesny ekwiwalent sakramentu pokuty i pojednania” ³⁵. Wygłoszona przez widza „skrucha”:

[...] od ostatniego seansu znów nie zdołałem żyć w pięknie,
w krainie Sensu i Glansu,
w sposób tak żywy, człowieczy,
pełny, prawdziwy, bezsprzeczny
jak żyją aktorzy w filmie

to marzenie o życiu, które, wbrew powyższym określeniom, byłoby życiem pozornym, nie-ludzkim – chociaż pewnie prostszym, zgodnym z ogólnym scenariuszem, pozbawionym wątpliwości, niepewności, aporii („bezsprzeczny”). Poprawa podkreśla związek tego wiersza z *Jak słodko płakać na Love Story* Barańczaka ³⁶, dodając w innym miejscu: „Od tego zaś krytyka kultury, by ułatwić – estetycznych i egzystencjalnych – uniknąć. Stąd maksymalizm” ³⁷, a Agnieszka Czyżak pisze o świecie „ostatecznego zwycięstwa zewnętrznych iluzji człowieczego sukcesu, jako jego miary ostatecznej (i człowieka, i sukcesu)” ³⁸. Podobne filmowe iluzje, co jednak można tu tłumaczyć młodzieńczą jeszcze naiwnością, pojawiają się w wierszu Ewy Lipskiej *O czym myśli dziewczyna na lekcji gramatyki języka polskiego* ³⁹, skoro ten, o którym marzy bohaterka:

³⁴Jacek Bierezin, „Wielomiesięczne kryzysy”, w *Określona epoka. Nowa Fala 1968–1993. Wiersze i komentarze*, red. Tadeusz Nyczek (Kraków: Oficyna Literacka, 1994), 45–46; w wersji wcześniejszej brak słów „Mickeyem Rourke” (zob. *NaGłos* 29, nr 4 [1991]: 65–66). Zob. także: Tomasz Mizerkiewicz, „Potępię swary? O sporze Bierezina z Barańczakiem”, *Polonistyka* 384, nr 4 (2001): 220–224.

³⁵Piotr Bogalecki, „Niepodjęta terapia Stanisława Barańczaka. Próba diagnozy postsekularnej”, w Piotr Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej* (Kraków: Universitas, 2016), 212.

³⁶Adam Poprawa, „Mitologie Barańczaka. Wypisy porównawcze”, w „*Obchodzę urodziny z daleka...*”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. Joanna Dembińska-Pawelec i Dariusz Pawelec (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007), 36.

³⁷Poprawa, „Krytyka filmowa Barańczaka”, 103.

³⁸Agnieszka Czyżak, „Kwestia wyboru”, w *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. Piotr Śliwiński (Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2016), 208.

³⁹Ewa Lipska, „O czym myśli dziewczyna na lekcji gramatyki języka polskiego”, w Ewa Lipska, *Dom Spokojnej Młodości. Wiersze wybrane* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979), 69.

Zejdzie z fotografii pisma ilustrowanego
w obcisłych szortach które poleca na lato.
Albo z ekranu. Ze zmierzchem Godarda
i z dziką różą która zastąpi nam dubbing.

Ucieczki – poza wewnętrznym zubożeniem – mogą skutkować obojętnością wobec realnych krzywd. Wiersz Barańczaka *Kasety* (WZSB, 437; ZG, 320) to wizja, w której wypożyczane filmy katastroficzne przesłaniają wydarzenia rzeczywiste:

[...]. W kineskopie kryły się cienie
zepchniętych kaseta na dalszy plan wydarzeń dnia – rzeczywista
ich kronika? – dla niego nie było to już pewne, bo zatrzęsienie
codziennie dzikszych zbrodni niewybredny nawet scenarzysta
uznałby za przesadny pesymizm Prawdy, której pogarda
dla ludzi jest taka, że on sam z materiałów jej rzadko korzysta.

Oddanie się katastrofizmowi z filmowych produkcji „może być kształtem eskapizmu”⁴⁰ – uważa Poprawa, przypominając interpretację Jerzego Kandziory, że ukazano tu „wielce tajemniczą [...] personę oglądacza katastroficznych filmów, tracącego równocześnie z oczu codzienne zbrodnie i dramaty, jakie rozgrywają się na tej planecie”⁴¹.

Te uniwersalne ucieczki od odpowiedzialności uzupełnić można krytyką politycznej obojętności czy przyzwyczajenia do peerelowskiego stanu rzeczy. Przykład stanowi *Tak naprawdę* Kornhausera (WZJK, 329; ZG, 167) – wiersz, w którym następuje odwrócenie etycznych porządków; „ważniejszy jest chłopiec czytający «Ekran»”, podziwiający ciało aktorki na okładce, który sam nabiera cech kolorowej iluzji:

nieruchomy
przylegający do powierzchni ulicy
wycięty z kolorowego papieru.

Wobec przewagi tej rozrywki, wśród głośniejszych dzwonków tramwaju („zakłady taboru kolejowego zawsze z partią”) na znaczeniu traci to, co powinno budzić opór:

ważniejszy [...]
[...]
od grupy napastników
wykręcających ręce złapanemu mężczyźnie
i okrzyku
zabierają tatusia!

⁴⁰Poprawa, „Krytyka filmowa Barańczaka”, 104.

⁴¹Jerzy Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2007), 288.

W *Za nas, z nami* (WZJK, 321) jednym ze znaków znieczulenia na fakt, że „oni” tak naprawdę „walczą z nami”, a nie „za nas”, jest to, że „chodzimy jak co dzień do kina”. W ironicznym „wypracowaniu” o wsi (*Wolny temat*, WZJK, 276; ZG, 166) „nieraz do świetlicy przyjeżdża kino”⁴². W wierszu Barańczaka *N.N. staje przed oknem* (WZSB, 152) duszącą niezmienną opresyjną sytuację wyraża między innymi fragment:

[...] jakby w każdej chwili
wychodził z kina „Tęcza” ten tłum [...].

Znany przykład środka perfidnie „znieczulającego” na rzeczywistość to stanowiąca część enumeracji w *Co jest grane* Barańczaka (WZSB, 164) „kołysanka telewizyjnego filmu z wyższych sfer”⁴³ – pojawia się tu „problem egzystowania na niby, wśród tematów zastępczych”⁴⁴, gdy „[p]rawdę zakrywają i tłumią najróżniejsze, rytualne widowiska, teatralizujące rzeczywistość i osiągnące zamierzony cel [...]”⁴⁵. A chociaż ze względu na diametralnie inny materiał (wstrząsający film dokumentalny) oraz złożoność problematyki przedstawień Zagłady wiersz Zagajewskiego *Oglądając „Shoah” w pokoju hotelowym, w Ameryce*⁴⁶ (WWAZ, 134) wymagałby dłuższej interpretacji, to trudno oprzeć się podobnemu skojarzeniu – zakłócenia w odbiorze grozy filmowych treści wynikają wszak nie tylko z odbywającego się w hotelu głośnego przyjęcia, z geograficznego i czasowego dystansu, z niebycia samemu ofiarą, ale i z ekranowego zapośredniczenia: „a jednooki telewizor obojętnie tasował obrazy”, „i pozdrawiały mnie oschle z ekranu”,

Telewizor zapewniał mnie: my obaj
jesteśmy poza wszelkim podejrzeniem.

Sięganie po film w nowofalowej poezji wiąże się więc z wyborem postawy etycznej oraz próbami wywierania wpływu na jednostkę, by uspić czujność, odciągnąć od rzeczywistości. Przeważa negatywna rola – o ile w *Przywracaniu porządku* obie postawy przedstawiono za pomocą elementów filmowych, a *Drobnomieszczańskie cnoty* i *Wielomiesięczne kryzysy* to odmienne oceny tego samego ekranowego wzorca, tak w kolejnych utworach film zniewala, upraszcza, znieczula. Co jednak, kiedy chodzi nie o wybór postawy etycznej, a o egzystencjalną kondycję niejako odgórnie nadaną oraz o elementy świata, które próbuje się „oswoić” poprzez filmowe „pomocę”?

⁴²Bardziej zniuansowany obraz wpływu kina pojawia się w prozie Kornhausera: koegzystują tu filmy propagandowe z tymi kształtującymi etykę: „Oglądani z bliskim w oku indiańscy czy podhalańscy herosi wykrzykiwali może niezbyt jeszcze zrozumiałe dla chłopca slogany o wolności, ale już łatwe do pojęcia zdania, mądre zdania o przyjaźni i zdradzie” (Julian Kornhauser, *Dom, sen i gry dziecięce* [Kraków: Znak, 1995], 30). Cytat pojawia się w artykule: Ryszard Waksmund, „Historia dzieciństwa – historia kina”, *Studia Filmoznawcze* 33 (2012), 181.

⁴³Poprawa podejrzenia, że to *Saga rodu Forsyte’ów* (zob. Poprawa, „Posłowie”, 490). Krytyczne spojrzenie na telewizję pojawia się w poezji Barańczaka częściej, chociaż dotyczy raczej wiadomości – wystarczy przypomnieć *To, co jest wierszem nie do pomyślenia* (WZSB, 208–209): „w ospałym ryku ekranu, przed którym / spędzamy / (ramię w ramię) / każdy wieczór” czy późniejszy utwór z *Podróży zimowej – IX* [Wylączany telewizor...] (WZSB, 398): „Wylączany telewizor / w kineskopu czarny lej / wsysa całą rzeczywistość, / aby nam się spało lżej”.

⁴⁴Dariusz Pawelec, *Czytając Barańczaka* (Katowice: Wydawnictwo Gnome, 1995), 81.

⁴⁵Danuta Opacka-Walasek, „...ta próba jest grana tak, że się na raz dzieją wszystkie sceny». Teatralizacje Stanisława Barańczaka”, w *Literatura polska w świecie. Tom VI. Barańczak. Postscriptum*, 32.

⁴⁶Jeśli nie zaznaczono inaczej, wiersze Zagajewskiego pochodzą z wydania: Adam Zagajewski, *Wiersze wybrane* (Kraków: a5, 2017), dalej oznaczone WWAZ z numerem strony po przecinku.

Być jak... Flip i Flap?

W wierszu Barańczaka *Ziemia usuwała się spod nóg* (WZSB, 304) wśród licznych wariantów usuwania się ziemi spod nóg bohatera utworu pojawia się i taki:

a ziemia usuwała się spod nóg, wyszarpięty ukradkiem
dywanik w niemej komedii; nie gorzej niż Hardy czy Laurel
traciłeś równowagę i, ratując się przed upadkiem,
machając niezgrabnie rękami, w imitacji, dość nawet udatnej,
przybysza, który już wita nowy ląd; i grałbyś jeszcze tę rolę,
lecz głos wyznaczał ci celne i celestialne kontrole.

W najprostszym ujęciu to wizja odczuć emigranta – zresztą nie jedyna utrzymana w filmowej symbolice. Wszak w eseju *E.E., przybysz z innego świata* pisze Barańczak: „[...] przeciętny Wschodnioeuropejczyk (skrótmy to przydługie słowo do E.E., co się wyklada jako *Eastern European*, a ponadto ma tę zaletę, że przypomina inicjał E.T., przybysza z innej planety w popularnym filmie) [...]”⁴⁷. Poprawa zauważa: „Autoironię wzmacnia dodatkowo odwołanie się akurat do filmu *E.T.*, a Steven Spielberg, jak można zasadnie mniemać, raczej nie należał do reżyserów szczególnie przez Barańczaka cenionych”⁴⁸, ale warto dostrzec chyba najprostszą autoironię: tę tkwiącą w samym zestawieniu bohatera z uroczym, ale nieszczerze urodziwym kosmicznym stworkiem. W wierszu „przybysz” przyrównany zostaje do Hardy’ego lub Laurela, znanych w Polsce jako Flip i Flap. Ten wiersz Krzysztof Biedrzycki interpretuje w kluczu sakralnym⁴⁹. Katarzyna Mulet polemizuje z tym, podkreślając wątki egzystencjalne⁵⁰. Ale co z filmowym porównaniem, jak ono tu gra? Wątek podejmuje Beata Przymuszała:

Tym razem wprowadzony zostaje filmowy kadr „wyszarpiętego ukradkiem / dywanika w niemej komedii”. Żartobliwy gest pozbawienia nieszczęśnika stabilnego podłoża nie tyle zwraca jednak uwagę na kwestię możliwego sprawcy zaistniałej sytuacji, co przede wszystkim, osłabiając tzw. powagę sytuacji, pozwala jej widzom odetchnąć. [...] Co ciekawe, filmowe „usunięcie ziemi” jest pokazane jako pewna możliwość „wejścia w rolę”: bohater wiersza mówi o imitowaniu „roli przybysza witającego nowy ląd”. [...] I choć wydawać by się mogło, że to raczej scenka odegrana dla uspokojenia żegnających bohatera na lotnisku osób, niż próba nabrania dystansu przez sprowadzenie własnych obaw do doznań postaci z kiepskiego filmowego gagu, to nie wydaje się, by otoczenie było dla opowiadającego tę historię szczególnie ważne⁵¹.

⁴⁷Stanisław Barańczak, „E.E., przybysz z innego świata”, w Stanisław Barańczak, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze* (Londyn: Wydawnictwo „Aneks”, 1990), 191.

⁴⁸Poprawa, „Krytyka filmowa Barańczaka”, 109.

⁴⁹Zob. Krzysztof Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka* (Kraków: Universitas, 1995), 255–256.

⁵⁰Zob. Katarzyna Mulet, „Trauma wyobcowania w *Atlantydzie i innych wierszach* Stanisława Barańczaka, w *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice. Seria pierwsza*, red. Beata Nowacka i Bożena Szałasta-Rogowska (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014), 369.

⁵¹Beata Przymuszała, „Usuwanie się ziemi – Ameryka Barańczaka”, w *Ameryka Barańczaka*, red. Sylwia Karolak i Ewa Rajewska (Kraków: Universitas, 2018), 122–123.

Mimo celności wielu z powyższych stwierdzeń warto chyba podkreślić wieloznaczność przywołania postaci z niemej komedii. Niepowaga faktycznie dotyczyć może reakcji publiki, ale odbywa się dużym kosztem. Wobec człowieka funkcjonującego tu „nie gorzej niż Hardy czy Laurel” – a zarówno wybór jednego z występujących razem „elementów”, jak i odwrócenie zwyczajowej kolejności nazwisk (nawet jeśli to kwestia rymu) zwiększają niepokój – taka diagnoza wydaje się raczej tragiczna, w najlepszym razie: tragikomiczna. Postać z gagu, skazana na upadek, ku ucieście innych, na dodatek – niema. To wizja nawet brutalniejsza niż ta z cytowanego przez Przymuszałę, chociaż w innym kontekście, spostrzeżenia Marcina Jaworskiego, że z amerykańskich wierszy Barańczaka wyłania się autodefinicja poety „jako tego, kto mówi głosem co najmniej niepewnym i niedosłyszalnym”⁵². A przecież, jak pociesza się autor tekstu *Ziemia usuwała się spod nóg* w eseju *O pisaniu wierszy*, przyrównując tytułową aktywność do odgrywania „roli prostodusznego partnera w kabaretowym skeczu, w którym głównym komikiem – monologizującym bez chwili odpoczynku, niedającym sobie przerwać, przekrzykującym nas bez ceregieli – jest świat”⁵³, nadzieja tkwi właśnie w głosie: „Prostoduszny partner komika koniec końców musi się okazać ofiarą jego szyderstwa – do świata, nie do poety należy ostatecznie pointa. Choć jednak poeta w tej roli nie ma ostatniego słowa – ma przynajmniej szansę cokolwiek powiedzieć. Zawsze to więcej niż rola niemego statysty”⁵⁴. Kondycja człowieka z wiersza, „rola” ofiary w niemym gagu, wydaje się więc szczególnie dojmująca.

Po figurę tych samych komików, tym razem w obowiązkowej parze, bez „czy”, sięga Zagajewski w dedykowanej *Andersowi Bodegårdowi Europie w zimie* (WWAZ, 254):

wejść do podziemi twojego metra, tam,
gdzie z tęsknoty umarła Persefona, i do
biednych dzielnic, gdzie cnota i występki
przechadzają się uroczyście jak Laurel i Hardy,
spróbuję znaleźć adresy kaźni i ekstazy.

Nietrudno dojść do wniosku, że współwystępowanie cnoty i występku, a wręcz ich nierozłączność, jak w przypadku Laurela i Hardy’ego⁵⁵, nie jest cechą wyłącznie „biednych dzielnic”, a raczej egzystencjalnym pewnikiem. „Bohaterowie niemych filmów” potrafią więc służyć jako metafora prawdy o życiu – podczas gdy w innym wierszu Zagajewskiego, *Uniwersytet*⁵⁶, są symbolem niepotrzebnej, nieżyciowej wiedzy:

Twoi profesorowie przemawiali
jak bohaterowie niemych filmów.

⁵²Marcin Jaworski, „Implozja wiersza. O amerykańskiej poezji Stanisława Barańczaka”, w *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, 152.

⁵³Stanisław Barańczak, „O pisaniu wierszy”, w Barańczak, *Tablica z Macondo*, 237.

⁵⁴Barańczak, 240. Temat czerpania z kultury masowej, w tym filmowej, w dotyczącej poezji eseistyce Barańczaka jest znacznie szerszy, dotyczy choćby tekstów „Człowiek, Który Za Dużo Wie” i „Knebel i słowo. O literaturze krajowej w latach siedemdziesiątych” (zob. np. Poprawa, „Posłowie”, 486–489).

⁵⁵Tadeusz Sławek pisał: „Najsmutniejszy widok na świecie: / Flip idący sam wiejską drogą / po śmierci Flapa” / („Flying Deuces”, 1939)” (Tadeusz Sławek, „*** [Najsmutniejszy widok...]”, w Tadeusz Sławek, *Rozmowa* [Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, 1985], 44).

⁵⁶Adam Zagajewski, „Uniwersytet”, w Adam Zagajewski, *Płótno* (Paryż: „Zeszyty Literackie”, 1990), 61.

W kontekście szukania „innego uniwersytetu” można by też przywołać metaforę ze *Zwyczajnego życia* (WWAZ, 235): „Czarne kina łakną światła” – jak w tajemniczym, eliptycznym finale wiersza: „Zwyczajne życie łaknie”.

Pozornie niezrozumiałe, naruszające decorum, a przecież typowe dla człowieka wrzuconego w sytuację graniczną połączenie emocji przedstawił Zagajewski w scenie oglądania komedii w drodze na pogrzeb matki w *O mojej matce* (WWAZ, 314) [wyróżnienia moje –K.C.]:

i jak leciałem z Houston
na jej pogrzeb i w samolocie wyświetlano
komedię i jak płakałem ze śmiechu
i z żalu, i jak nic nie umiałem powiedzieć,
i wciąż nie umiem⁵⁷.

Film może być też pomocny w zderzeniu ze skończonością – albo wręcz przeciwnie: w próbie podkreślania wiecznotrwałości. Stąd w *Śnie Lipskiej*⁵⁸ „wyświetlano film o końcu świata”, ale w *Moich ulubionych poetach* Zagajewskiego (WWAZ, 324) nad tytułowymi bohaterami, gdy obserwowali obłoki,

wyświetlał się film
który się nie kończy

W poezji Barańczaka Laurel i Hardy (co brzmi chyba dumniej niż Flip i Flap) to nie jedyne komplikujące interpretację kreacje filmowe. W wierszu *Za szkłem* (WZSB, 467–468; ZG, 137–138), otwartym westernowo-domowym zarysowaniem czasu i miejsca akcji: „W samo południe. Kuchnia”, film Freda Zinnemanna wraca w finale tej historii, pozornie tylko dotyczącej ogórków:

[...] Nie kryjcie, co ją zmienia w zieleń, co jeszcze
w was siedzi: znam ją przecież, tę nie z soli, nie z roli nazbyt
pierwszoplanowej zrodzoną żółć, ten wrodzony wasz opór i upór
jak dwie bruzdy na twarzy – takiej, jaką miał Gary Cooper
w słynnym kadrze, też za szkłem zresztą, za strzaskaną w promienne drzazgi
szybą. Twarz z brodawkami i wszystkim, strużką potu, fałdami skóry;
ale tak jasno wtedy, ze trzydzieści lat temu, w salce
kina „Muza”, na ścianach, na ich tynku i boazerii
jej ekranowy odbłask wypisywał: wolno-ć, niewierny
Tomku, w samo południe, czyli w każdej chwili, wolno ci sprawdzić
tę mgiełkę na szkłe słoja, krwotok tej szyby, puls gwiazdy,
sprawdzać życie, własne, na przegubach świata kładąc półslepe palce.

⁵⁷Co ciekawe, „filmowe” wyrażenie w płaczu sprzecznych pozornie jego przyczyn – śmiechu i żalu – zostało dopisane, nie pojawiło się w pierwszej wersji utworu. W efekcie nie analizuje tego fragmentu Anna Czabanowska-Wróbel, w najnowszej wersji swojego artykułu odnotowując jednak istnienie późniejszego wariantu wiersza (zob. Anna Czabanowska-Wróbel, „Ogień życia. Cykl wierszy Adama Zagajewskiego o matce”, w Anna Czabanowska-Wróbel, *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019), 257.

⁵⁸Ewa Lipska, „Sen”, w Ewa Lipska, *Dom Spokojnej Młodości*, 47.

Poprawa wskazuje na esej Barańczaka o westernie jako dowód na to, że nie można tego „występu” Coopera traktować w pełni serio: „*W samo południe* należy wprawdzie do klasyki kina, lecz jest to tylko western”⁵⁹. Równocześnie jednak w *Za szkłem* sprawa jest niejednoznaczna: „W filmie Zinnemanna postać kreowana przez tego aktora rozwiązała problem, w zakończeniu wiersza pojawia się natomiast jako jeszcze jeden składnik sensotwórczej nierozstrzygalności”⁶⁰. Interpretatorzy wskazują też na „podkreślenie sytuacji walki na śmierć i życie, odbywającej się zgodnie z ustalonym rytmem zegara odmierzającego godziny kolejnych starć” (Iwona Misiak⁶¹), „figurę chrystologiczną” (Poprawa⁶²) i „olśnienie pamięci”, pozwalające powiązać całość wiersza z biografią i z wyłonieniem się „do samodzielnego życia, do sprawdzania tego wszystkiego, do buntu, nieufności, wolności” (Kandziora⁶³), ale w kontekście granego przez Coopera szeryfa warto podkreślić wyraźniej asocjacje zapamiętanego mimo upływu dekad kinowego wizerunku z „oporem i uporem” – nawet oryginalny plakat *W samo południe* opatrzonego przecież informacją, że to „historia człowieka, który był zbyt dumny, by uciekać”⁶⁴. Człowiek (albo antropomorfizowany ogórek), nawet przy całym dystansie wyznaczonym westernowym gatunkiem i słowowym kontekstem, imponowałby więc niezłomnością. A skoro mowa o plakatach, to liczne polskie wątki w *Za szkłem* chyba wystarczająco usprawiedliwiają skojarzenie z plakatem Tomasza Sarneckiego z 1989 roku, zaprojektowanym dla „Solidarności”.

Próby zatrzymania taśmy

Wśród egzystencjalnych kinowych figur w poezji wyodrębnić warto bardzo liczne związane z przemijaniem i pamięcią. Można wyjść od kolejnej „kłopotliwej” aktorskiej postaci w wierszu Barańczaka. W *Płynąc na Sutton Island* (WZSB, 487–488) wśród tego, co jest, „jakie było”, pojawia się element filmowy, który poprzedza wielki finał dotyczący szans miłości na ocalenie przed zmianą:

tę samą nakrapianą
parę dalmatyńczyków wprowadza na pokład
(lub jest przez nie wciągana) podobna do Ali
McGraw starszawa brunetka; z tą samą
mocą uderza mokra
bryza i to, że wszyscy się mylą: że można
samą siłą kochania, jak wyspę wśród morza,
uchować coś przed zmianą.

Najwięcej interpretacyjnych sporów wzbudza dwukropek. Czy wszyscy się mylą, że można, czy też wszyscy się mylą, bo jednak można? „Można więc czy nie można samą siłą kochania uchować coś przed zmianą? I czym jest to «coś»?”⁶⁵ – pyta Ewa Rajewska. Różne interpretacje

⁵⁹Adam Poprawa, „Ogórki małosolne antropomorfizowane. Próby o wierszu *Za szkłem*”, *Przestrzenie Teorii* 26 (2016): 187.

⁶⁰Poprawa, 192–193.

⁶¹Iwona Misiak, „Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga”, *Teksty Drugie* 105, nr 3 (2007): 88.

⁶²Poprawa, „Ogórki małosolne antropomorfizowane”, 193.

⁶³Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza*, 276.

⁶⁴Zob. np. *W samo południe* (1952), <https://www.imdb.com/title/tt0044706/mediaviewer/rm365116416/> (dostęp: 7.01.2021).

⁶⁵Ewa Rajewska, „Pauza Barańczaka”, w *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, 181.

przypomina Joanna Dembińska-Pawelec, przywołując także odautorskie „rozstrzygnięcie” Barańczaka:

[...] bohatera „uderza to, że wszyscy się mylą (i) że (wbrew tej mylnej opinii) można samą siłą kochania uchronić coś przed zmianą”. Finał wiersza i zarazem książki jest hymnem na cześć Trwania (a przynajmniej na cześć tej jego manifestacji, jaką stanowi wierne „kochanie” kogoś lub czegoś), hymnem tym gorętszym, że przeciwstawiającym się całej wiedzy o potędze Mijania, jaką przynosi doświadczenie⁶⁶.

Ale jeśli wszystko miałooby być tak jednoznaczne, to co z Ali McGraw? Dembińska-Pawelec wpisuje tę filmową aluzję w szereg zabiegów, dzięki którym „[...] dla złagodzenia czy przesłonięcia kryjącej się w wierszu wzniosłości Barańczak wprowadza dystansujący efekt ironii [...]”⁶⁷. Rajewska widzi tu sygnał zawahania, przecież McGraw kojarzy się „z najgłośniejszą rolą w melodramacie *Love Story* [...] – filmie, w którym wielka wzajemna miłość, wymagająca poważnych wyrzeczeń i żywiona wbrew konwenansom, nie jest jednak w stanie uchronić bohaterki przed śmiercią”⁶⁸. Wbrew pewności autora, co „chciał” napisać, trudno wyzbyć się w lekturze *Płynąc na Sutton Island* wątpliwości – wywołanych jeśli nie interpunkcją decydującej diagnozy, to „widmem” akurat tej aktorki. I zdecydowanie nie poprawia sytuacji przypis w tekście Misiak, która pomija *Love Story*, za to charakteryzuje McGraw poprzez rolę... „w katastroficznym filmie *Rozbitkowie* w reżyserii K.J. Dobsona”⁶⁹.

Podobne refleksje towarzyszyć mogą lekturze *Poranka w Vicenzy* Zagajewskiego⁷⁰ (WWAZ, 191–192; ZG 68). Utwór „*In memoriam Josifowi Brodskiemu, Krzysztofowi Kiesłowskiemu*”, *po-dejmujący kwestię utraty dwóch ważnych ludzi, zamykają wersy*:

Nie ma was i dlatego będziemy teraz wiedli podwójne życie,
jednocześnie w świetle i w cieniu, w jaskrawym słońcu dnia
i w chłodzie kamiennych korytarzy, w żałobie i w radości.

Danuta Opacka-Walasek, rozważając kwestię czasu w tym utworze, wyjaśnia:

Także w *Poranku w Vicenzy*, wierszu [...], którego chronotop zbudowany jest na doznaniu „teraz”, w owym „teraz” retencja, czyli pamięć pierwotna, konstytuuje obecność przeszłości. Wiąże się ona bezpośrednio z aktualną chwilą, z obecnym spostrzeżeniem [...] Czas teraźniejszy, wychylony ku

⁶⁶ „Pesymista, który nie podnosi głosu. Ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem rozmawia Michał Cichy”, *Magazyn Gazety Wyborczej* 349, nr 35 (1999): 21; cyt. za: Joanna Dembińska-Pawelec, „Wyspa wśród morza. Na marginesie wiersza Stanisława Barańczaka *Płynąc na Sutton Island*”, w *Ameryka Barańczaka*, 114.

⁶⁷ Dembińska-Pawelec, 115.

⁶⁸ Rajewska, „Pauza Barańczaka”, 180. Równocześnie, po podpowiedzi Poprawy, badaczka podkreśla też dwuznaczność przywołania akurat tego filmu, skoro Barańczak *Love Story* nie cenił (zob. Rajewska, 181).

⁶⁹ Misiak, „Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga”, 88.

⁷⁰ W wypadku Vicenzy przeważa próba pochwylenia czasu, ale w poezji nowofalowej są też filmowe metafory przestrzenne: scharakteryzowanie tytułowej Rue Armand Silvestre – „pozbawiona udanego zakończenia, / jak niektóre filmy” (Adam Zagajewski, „Rue Armand Silvestre”, w Adam Zagajewski, *Asymetria* (Kraków: a5, 2014), 73–74), wykorzystanie tytułu filmu Roberta Rosselliniego w tytule wiersza *Rzym, miasto otwarte* (Adam Zagajewski, „Rzym, miasto otwarte”, w Adam Zagajewski, *Anteny* (Kraków: a5, 2005), 9–10; ZG, 329) czy nawiązanie do tej produkcji w tytule poematu Lipskiej *Nowy Jork miasto porwane* (Ewa Lipska, „Nowy Jork miasto porwane”, w Ewa Lipska, *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek* [Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982], 7–13).

przeszłości, przeszłością nasyceny, chwytny jest tutaj – jak w koncepcji Husserla – jako „spozrzenie w zaniku”, w zostawianiu czasu za nowo napływającym doznaniem. W retencji przeszłość zostaje uchwycona jako coś, co wprawdzie znika, ale jeszcze nie przestało istnieć⁷¹.

Warto zauważyć, że wymagana w obliczu utraty „podwójność” ujęta została we frazie „będziemy teraz wiedli podwójne życie”. „Podwójne życie”, potocznie budzące skojarzenie ze zwodzeniem, w wierszu poświęconym Kieślowskiemu odsyła do tytułu filmu *Podwójne życie Weroniki* (notabene, tego samego, który przez Barańczaka uznany został za kicz⁷²).

Elementy filmowe to także część wspomnienia. Bourvil w utworze *** [*Przyjaciele, rynek, miasto...*] Kornhausera (WZJK, 159), kino z wiersza Zagajewskiego *Kino „Potęga”*, dedykowanego Barbarze i Wojciechowi Pszoniakom (WZAG, 221; ZG, 142), czyli seanse zapamiętane jako przeżycie niemal religijne⁷³, nawet jeśli repertuar stanowił kompromis:

Ekran w kinie „Potęga” gotów był przyjąć
każdy film i każdy obraz –
Indianie czuli się tu jak u siebie w domu,
lecz sowieccy bohaterowie
także nie mogli narzekać.
[...]
Wydaje się, że w niektóre niedziele
Bóg był blisko.

Na film przetłumaczalna okazuje się nawet pamięć innej sztuki, muzyki, w *Dżungli* Zagajewskiego (WWAZ, 325):

muzyka od początku obca i piękna jak Greta Garbo
w szpiegowskim filmie, wśród pospolitych figur⁷⁴.

W innym wierszu tego autora, *Anteny w deszczu*, pojawia się przewrotna ocena udosłownionej wielkości filmu: „Kino było tak małe, że film Bergmana z trudem się w nim mieścił” (WWAZ, 259–263), w *Serenadzie, szeptanej do ucha przy wtórze szmeru klimatyzatora* Barańczaka

⁷¹Danuta Opacka-Walasek, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006), 35, 36.

⁷²[...] nie uznaję podziału na kulturę wysoką i niską. Uznaję tylko podział na kulturę wartościową (w której mieszczą się moim zdaniem Bach i Szekspir, ale również Charlie Parker i Monty Python) i kulturę bezwartościową, czyli kulturę kiczu (w której mieszczą się dla mnie: piosenkarka Madonna i film *Rambo*, ale również koncert fortepianowy Czajkowskiego i film *Podwójne życie Weroniki*)” (Stanisław Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, 447).

⁷³Dariusz Pawelec pisze o Zagajewskim i Kornhauserze: „Wspólnym dla obydwu poetów «miejszem szczęśliwym» było także kino «Potęga» [...]. We wspomnieniach Kornhausera pojawiają się «niedzielne poranki filmowe w kinie Potęga», w którym «wbrew swojej nazwie sala kinowa była ciasna i wąska jak kieszka, ale chłopcom wydawała się przestrzenią utkaną ze snu i wyobraźni» (Dariusz Pawelec, „W poszukiwaniu «świata nieogarnionych rzeczy», *Fabryka Silesia* 10, nr 3 [2015]: 103).

⁷⁴Poprawa pisze o *Mitologiach* Rolanda Barthes’a w kontekście Barańczaka (zob. Poprawa, „Mitologie Barańczaka”), ale i przy Zagajewskim nasuwa się pokusa, by przypomnieć, że Barthes twierdzi między innymi: „Twarz Garbo jest Ideą [...]” (Roland Barthes, „Twarz Greta Garbo”, w Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek [Kraków: Wydawnictwo Aletheia, 2008], 99).

(WZSB, 485–486; ZG 272–273) wśród odkryć, do których w przeciwieństwie do życia z ukochaną można się przyzwyczaić, są „w kinie / obejrzeni *Wałkonie*”, a *Podczas świąt* Lipskiej⁷⁵ (ZG, 140) wigilijny plan obejmuje nawet nie Bergmana czy Felliniego, a seans klasycznego melodramatu Michaela Curtiza:

Oglądam *Casablankę*
z takim samym jak zawsze
apetytem na dygresję.

To akurat uchwycenie momentu jest słodko-gorzkie, skoro oglądająca wyznaje: „Zabawiam się samotnością”⁷⁶. W *Pamięciarni* Kornhausera (WZJK, 84), opatrzonej mottem „Już cię nie lubię, bo jesteś inny”, miłosne rozczarowanie ujęto w takim obrazku:

Serce, które trzymam na szelkach,
przypomina rzeczywiście fotografię
Doris Day, kąpiącej się w proszku
„Ixi” [...].

Wracają również Laurel i Hardy – w otoczeniu dwóch innych sław kina niemego: Charliego Chaplina i Bustera Keatona. W *Tablicach rejestracyjnych* Lipskiej⁷⁷ relacja z wyobrazonego wyjazdu w coraz głębszą przeszłość, pozornie beztroskiego, ale podszytego zagrożeniem, zawiera i taką wizję:

Czujemy się świetnie. Widzimy burzę
ale jej nie słyszymy. Jak w niemych filmach.

Chaplin. Laurel i Hardy. Keaton.
Wybuchamy śmiechem. Szczęściarze
pomiędzy wojnami [...].

Film w poezji pokolenia '68 służy też pokazaniu niemożności zachowania tego, co było. Chaplin pojawia się w *Domu* Kornhausera (WZJK, 31; ZG, 162) jako „Charlie Chaplin z nożem w piersi”, co hiperbolizuje wizję domu, który „już nie ten”⁷⁸. Jako „tragiczny komik, komiczny tragic”⁷⁹ pasuje Charlie do takich obrazów – nie tylko dlatego, że nóż w jego piersi można by czytać jako ostateczne

⁷⁵Ewa Lipska, „Podczas świąt”, w Ewa Lipska, *Sklepy zoologiczne* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001), 15.

⁷⁶Lipska przywołuje też ten film w wywiadzie – jako metaforę przepracowywanych przeszłych miłości: „Każdy z nas ma w sobie swoją prywatną *Casablankę*. Czasem warto ją jeszcze raz obejrzeć” (Ewa Lipska: „Nie ma we mnie rozpacz. Nigdy jej nie było. Łzy zostawiam sobie do podlewania kwiatów” [rozmawia Dorota Wodecka], <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,152731,25052455,ewa-lipska-lzy-zostawiam-sobie-do-podlewania-kwiatow.html> (dostęp: 7.01.2021)). Pisarka cytuje film Curtiza także w powieści: „My tylko «patrzmy na siebie, laleczko», pamiętasz z *Casablanki*?” (Ewa Lipska, *Sefer* [Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009], 102).

⁷⁷Ewa Lipska, „Tablice rejestracyjne”, w Ewa Lipska, *Czytnik linii papilarnych* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2015), 37.

⁷⁸To wizja przypominająca „występ” Chaplina w przytaczanym przez Koschanego wierszu Anatola Sterna *Charlie Chaplin*: „I pada z brzękiem krwawy nóż, / Gdy on o przystań pośród burzy, / Walczy – o prawo do marzenia” (cyt. za: Koschany, „Chaplin jako Charlie. Od figury kina do figury poetyckiej”, 87). Ujawnia się tu zaskakujące podobieństwo obrazowania także do dalszych wersów tekstu Kornhausera: „Płynmy, przyjaciele, ziemia odwrócona, / płynmy do czegoś, stale do czegoś”.

⁷⁹Paweł Mościcki, *Chaplin. Przewidywanie teraźniejszości* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2017), 83.

zaprzeczenia starego, utraconego świata. Podobnie jak niejednoznaczna wydaje się „zabawność” przywołań Laurela i Hardy’ego, tak w tym wypadku warto przypomnieć choćby o napięciu obecnym w filmach Chaplina, gdy „pokazuje on ten rodzaj fundamentalnego rozstrojenia świata nie tylko na poziomie jego elementarnej fizyki, ale także w perspektywie doświadczenia historycznego”⁸⁰.

W wierszu Grażyna Zagajewskiego⁸¹ nazwa gliwickiego kina to symptom skazanej na porażkę próby odzyskania Lwowa, „zamiany / tego miasta w tamto miasto”⁸². Z kolei w *Bełżcu*⁸³ filmowym porównaniem:

Jaki piękny dzień, z pewnością jeżyny w lesie
są już czarne jak usta amantek w niemym filmie

poeta sygnalizuje przedwojenną przeszłość i zderza ją z okrucieństwem dokonany później w tytułowej przestrzeni:

Jeżyny są coraz czarniejsze.
Czarne są cienie, wydrążone.
Czarna jest miłość spalona.

Wyrażany filmowo temat wspomnień nie musi prowadzić do przyjemnych odczuć. Podpowiada to kilka powyższych przykładów, ale i wiersz *Kino i coś jeszcze* Lipskiej⁸⁴ (ZG, 110). Zastosowano tu metaforycznie tytuł prekursorskiego debiutu Luisa Buñuela:

Bestia wspomnień
wciąż szarpie nami
jak *Pies andaluzyjski*
w nowojorskim iluzjonie
za jednego dolara.

Ta „bestia” łączy się w przenośnych animalnych skojarzeniach z wilkami, które „podchodziły pod dom”, a inny element grozy też wiązać można z filmem niemym: „padał niemy cień”. To wiersz o nieustającym zagrożeniu, o działaniu „próchnicy czasu”, która „Fabułą miażdżyła historię”. Na marginesie warto dostrzec, że nadchodzące przemiany wyrażono w formie brzmiącej niczym ironiczny epilog dopisany przez poetkę do *Za szkłem* Barańczaka:

W słoikach z ogórkami
dojrzewało Multikino.

⁸⁰Mościcki, 143.

⁸¹Zagajewski, *Asymetria*, 23.

⁸²Por. Anna Czabanowska-Wróbel, „«Oddajcie mi moje dzieciństwo...». Pamięć i zapomnienie w twórczości Adama Zagajewskiego”, w Czabanowska-Wróbel, *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu*, 278, 279.

⁸³Adam Zagajewski, „Bełżec”, w Adam Zagajewski, *Prawdziwe życie* (Kraków: a5, 2019), 63.

⁸⁴Ewa Lipska, „Kino i coś jeszcze”, w Ewa Lipska, *Pamięć operacyjna* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2017), 33–34.

Nieostatni seans filmowy

Nowofalową refleksję nad kulturą popularną słusznie kojarzy się głównie z Barańczakiem, ale w najnowszym zbiorze esejów temat poruszył także Zagajewski:

A jest jeszcze jedno bogate źródło odniesień niezbędnych w poezji – i to jest kultura masowa. Myślę, że szanowni teolodzy i teolożki nie mają z tym wielkiego kłopotu, mogą po prostu ignorować to zjawisko – lub też studiować je, że tak powiem, w rękawiczkach. Tymczasem lektura setek wierszy ukazujących się w dziesiątkach czasopism uświadamia nam, że częściej niż Dante, Milton, Goethe czy Mickiewicz pojawiają się w tych utworach John Lennon, Robert De Niro, Andy Warhol, Greta Garbo i Marilyn Monroe [...] ⁸⁵.

Tego, że nie warto się od takiego „źródła odniesień” odżegnywać, dowodzi także poezja pokolenia '68. A mimo okazałej objętości niniejszego artykułu stanowi on właściwie zaledwie rekonesans. Należałoby każdej z poetyckich fraz związanych z filmem poświęcić więcej uwagi, dokładniej zanalizować pewne tropy stylistyczne, poszerzyć listę wierszy i twórców, rozwinąć konteksty – zarówno z prozy ⁸⁶ i eseistyki, jak i z zakresu badań filmoznawczych, porównać „film nowofalowy” z filmem w poezji starszych i młodszych generacji oraz wymykających się pokoleniowej poetyce rówieśników, choćby Bohdana Zadury...

Bardzo dużo jest tu jeszcze literaturoznawczo (teoretycznie, historycznoliteracko, interpretacyjnie) do zrobienia. Jednak nawet ten, z konieczności skrócony, niepełny „repertuar” pokazuje, jak znaczące role film w poezji nowofalowej „grywa”. Poetyckie kino nie zawsze wiąże się z jasnym wyznaczaniem postawy, czasem komplikuje interpretacje wierszowych sytuacji, ale i wtedy dostarcza obrazów, scen, figur, które pozwalają „uzmysłować” (podwójnie: uświadomić, ale też nadać zmysłową formę) kwestie z pola polityki, kultury, miłości, niepewności egzystencjalnej, (bez)skutecznego powstrzymania rozpadu. I w nieco inny sposób pokazać człowieka. Trochę Bogarta i Coopera – a trochę Flipa i Flapa.

⁸⁵Adam Zagajewski, „Odeszli wielcy poeci”, w Adam Zagajewski, *Substancja nieuporządkowana* (Kraków: Znak, 2019), 116–117.

⁸⁶Koschany zauważa na przykład filmowość fragmentu *Żywej śmierci* (*Scenariusz z mojej wczesnej młodości. Wakacje*) Lipskiej (zob. Koschany, „Literackie filmy urojone”, 66).

Bibliografia

- Barańczak, Stanisław. „E.E., przybysz z innego świata”. W Stanisław Barańczak, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, 191–199. Londyn: Wydawnictwo „Aneks”, 1990.
- . „O pisaniu wierszy”. W Stanisław Barańczak, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, 237–240. Londyn: Wydawnictwo „Aneks”, 1990.
- . *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*. Zredagowane przez Adam Poprawa. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2017.
- . *Wiersze zebrane*. Kraków: a5, 2007.
- Bartczak, Kacper. „Ciemna materia i błona wiersza”, <https://www.biuro-literackie.pl/biblioteka/recenzje/ciemna-materia-blona-wiersza/> (dostęp: 7.01.2021).

- Barthes, Roland. „Twarz Greta Garbo”. W Roland Barthes, *Mitologie*. Przetłumaczone przez Adam Dziadek, 98–99. Kraków: Wydawnictwo Aletheia, 2008.
- Biedrzycki, Krzysztof. *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków: Universitas, 1995.
- Bieńczyk, Marek. „O trzy drinki do tyłu”. W Marek Bieńczyk, *Książka twarzy*, 77–82. Warszawa: Świat Książki, 2011.
- Bierezin Jacek. „Wielomiesięczne kryzysy”. *NaGłos* 29, nr 4 (1991): 65–66.
- . „Wielomiesięczne kryzysy”. W *Określona epoka. Nowa Fala 1968–1993. Wiersze i komentarze*. Zredagowane przez Tadeusz Nyczek, 45–46. Kraków: Oficyna Literacka, 1994.
- Birkholc, Robert. „Charlie Chaplin w modernizmie wernakularnym polskiego dwudziestolecia międzywojennego”. *Tekstualia* 57, nr 2 (2019): 19–35.
- Bogalecki, Piotr. „Niepodjęta terapia Stanisława Barańczaka. Próba diagnozy postsekularnej”. W Piotr Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, 201–220. Kraków: Universitas, 2016.
- Czabanowska-Wróbel, Anna. „«Oddajcie mi moje dzieciństwo...». Pamięć i zapomnienie w twórczości Adama Zagajewskiego”. W Anna Czabanowska-Wróbel, *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu*, 271–286. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- . „Ogień życia. Cykl wierszy Adama Zagajewskiego o matce”. W Anna Czabanowska-Wróbel, *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu*, 257–270. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- Czaja, Kamila. „Być «Bogie'em»? O cytowaniu Bogarta i *Casablanki* w literaturze”. W *Opus citatum. O cytacie w kulturze*. Zredagowane przez Anna Jarmuszkiewicz i Justyna Tabaszewska, 109–120. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014.
- . „Widmo bogartowskie. Literackie nawiedzenia”. *FA-art* 90, nr 4 (2012): 37–51.
- Czyżak Agnieszka. „Kwestia wyboru”. W *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Zredagowane przez Piotr
- Śliwiński, 205–213. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2016.
- Dembińska-Pawelec, Joanna. „Wyspa wśród morza. Na marginesie wiersza Stanisława Barańczaka *Płynąc na Sutton Island*”. W *Ameryka Barańczaka*. Zredagowane przez Sylwia Karolak i Ewa Rajewska, 105–119. Kraków: Universitas, 2018.
- The Faber Book of Movie Verse*. Zredagowane przez Philip French i Ken Wlaschin. Londyn–Boston: Faber and Faber, 1993.
- Foks, Darek. „Wstęp”. W *Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych*. Zredagowane przez Darek Foks, 5–10. Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej, 2018.
- French Philip. „Introduction: A Poet and Pedant Overture”. W *The Faber Book of Movie Verse*. Zredagowane przez Philip French i Ken Wlaschin, 1–26. Londyn–Boston: Faber and Faber, 1993.
- Giemza, Lech. „Ironiczny autoportret Stanisława Barańczaka”. *Napis* 14 (2008): 421–431.
- Hłasko, Marek. *Piękni dwudziestoletni*. Warszawa: Czytelnik, 1989.
- Jackiewicz, Aleksander. „Zapiski krytyczne. Bogart”. *Film* 909, nr 19 (1966): 14.
- Jäkel, Olaf. *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu. Kognitywno-lingwistyczna analiza metaforycznych modeli aktywności umysłowej, gospodarki i nauki*. Przetłumaczone przez Monika Banaś i Bronisław Drąg. Kraków: Universitas, 2003.
- Jaworski, Krzysztof. „Zabawy medialne w poezji polskiej po roku 1989 (kilka uwag z perspektywy uczestnika i obserwatora)”. W *Literatura w mediach. Media w literaturze. Doświadczenia odbioru*. Zredagowane przez Katarzyna Taborska i Wojciech Kuska, 97–106. Gorzów Wielkopolski: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Gorzowie Wielkopolskim, 2010.
- Jaworski, Marcin. „Implozja wiersza. O amerykańskiej poezji Stanisława Barańczaka”. W *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Zredagowane przez Piotr Śliwiński, 141–155. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2016.
- Kandziora, Jerzy. *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2007.

- Kanfer, Stefan. *Humphrey Bogart. Twardziel bez broni*. Przetłumaczone przez Bożena Markiewicz. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2012.
- Kantyka, Przemysław. „Poezja filmowa – film poetycki”. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna* 7 (2011): 153–166.
- Kornhauser, Julian. *Dom, sen i gry dziecięce*. Kraków: Znak, 1995.
- . *Wiersze zebrane*. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2016.
- Koschany, Rafał. „Chaplin jako Charlie. Od figury kina do figury poetyckiej”. *Kwartalnik Filmowy* 37–38 (2002): 82–90.
- . „Literackie filmy urojone”. W *Kino, którego nie ma*. Zredagowane przez Piotr Zwierzchowski i Adam Wierski, 54–71. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2014.
- . „Pograniczność sztuki i filmoznawstwo interdyscyplinarne. Przykład poezji «filmowej»”. *Człowiek i Społeczeństwo* 34 (2012): 79–91.
- Kövecses, Zoltán. *Metaphor in Culture. Universality and Variation*. Nowy Jork: Cambridge University Press, 2005.
- Lakoff, George i Mark Johnson. *Metafory w naszym życiu*. Przetłumaczone przez Tomasz P. Krzeszowski. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010.
- Lakoff, George i Mark Turner. *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago–Londyn: The University of Chicago Press, 1989.
- Lipska, Ewa. *Czytnik linii papilarnych*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2015.
- . *Dom Spokojnej Młodości. Wiersze wybrane*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979.
- . „Nie ma we mnie rozpaczy. Nigdy jej nie było. Łzy zostawiam sobie do podlewania kwiatów” [rozmawia Dorota Wodecka], <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,152731,25052455,ewa-lipska-lzy-zostawiam-sobie-do-podlewania-kwiatow.html> (dostęp: 7.01.2021).
- . *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.
- . *Pamięć operacyjna*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2017.
- . *Sefer*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009.
- . *Sklepy zoologiczne*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Misiak, Iwona. „Stanisława Barańczaka dialog chirurga i demiurga”. *Teksty Drugie* 105, nr 3 (2007): 68–92.
- Mizerkiewicz, Tomasz. „Potępiénce swary? O sporze Bierezina z Barańczakiem”. *Polonistyka* 384, nr 4 (2001): 220–224.
- Mościcki, Paweł. *Chaplin. Przewidywanie teraźniejszości*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2017.
- Mulet, Katarzyna. „Trauma wyobcowania w *Atlantydzie* i innych wierszach Stanisława Barańczaka”. W *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice. Seria pierwsza*. Zredagowane przez Beata Nowacka i Bożena Szałasta-Rogowska, 363–375. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014.
- Niewinni kaznodzieje. Filmowy zestaw wierszy poetów polskich urodzonych w latach 1958–1985*. Zredagowane przez Darek Foks. Warszawa–Skierniewice: Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych, 2001.
- Okoński, Michał i Adam Szostkiewicz. „Poeta w krawacie” [rozmowa ze Stanisławem Barańczakiem]. *Tygodnik Powszechny* nr 51–52 (1994): 12–13.
- Opacka-Walasek, Danuta. *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006.
- . „«...ta próba jest grana tak, że się na raz dzieją wszystkie sceny». Teatralizacje Stanisława Barańczaka”. W *Literatura polska w świecie. Tom VI. Barańczak. Postscriptum*. Zredagowane przez Romuald Cudak i Karolina Pospiszil, 27–42. Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2016.
- Pawelec, Dariusz. *Czytając Barańczaka*. Katowice: Wydawnictwo Gnome, 1995.
- . „W poszukiwaniu «świata nieogarnionych rzeczy»”. *Fabryka Silesia* 10, nr 3 (2015): 100–103.
- „Pesymista, który nie podnosi głosu. Ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem

- rozmawia Michał Cichy”. *Magazyn Gazety Wyborczej* 349, nr 35 (1999): 20–22.
- Poprawa, Adam. „Barańczak. 14 akapitów”. *Czas Kultury* 184, nr 1 (2015): 116–121.
- . „Krytyka filmowa Barańczaka”. W *Literatura polska w świecie. Tom VI. Barańczak. Postscriptum*. Zredagowane przez Romuald Cudak i Karolina Pospisil, 100–113. Katowice: Wydawnictwo Gnome, 2016.
- . „Mitologie Barańczaka. Wypisy porównawcze”. W „Obchodzę urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*. Zredagowane przez Joanna Dembińska-Pawelec i Dariusz Pawelec, 32–42. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007.
- . „Nieufność i afirmacja. O kulturze masowej w twórczości Stanisława Barańczaka”. *Literatura i Kultura Popularna* 3 (1992): 77–105.
- . „Ogórki małosolne antropomorfizowane. Próby o wierszu *Za szkłem*”. *Przestrzenie Teorii* 26 (2016): 185–194.
- . „Posłowie”. W Stanisław Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*. Zredagowane przez Adam Poprawa, 483–510. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2017.
- Przymuszała, Beata. „Usuwanie się ziemi – Ameryka Barańczaka”. W *Ameryka Barańczaka*. Zredagowane przez Sylwia Karolak i Ewa Rajewska, 121–132. Kraków: Universitas, 2018.
- Rajewska, Ewa. „Pauza Barańczaka”. W *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*. Zredagowane przez Piotr Śliwiński, 175–182. Poznań: Wydawnictwo WBPiCAK, 2016.
- Rasse, Carina, Alexander Onysko i Francesca Citron. „Conceptual metaphors in poetry interpretation: a psycholinguistic approach”. *Language and Cognition* 12, nr 2 (2020): 310–342.
- Sławek, Tadeusz. *Rozmowa*. Katowice: Wydawnictwo „Śląsk”, 1985.
- Sławiński, Janusz. „Wielka metafora”. W *Słownik terminów literackich*. Zredagowane przez Janusz Sławiński. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 2008.
- Stachówna, Grażyna. „Pięćdziesiąt cztery lata oglądania *Casablanki*”. *Dialog* 476, nr 7 (1996): 133–148.
- Tabęcki, Jacek. „Humphrey Bogart: W czasie i poza czasem”. *Iluzjon* 18, nr 2 (1985): 7–17.
- W samo południe (1952), <https://www.imdb.com/title/tt0044706/mediaviewer/rm365116416/> (dostęp: 7.01.2021).
- Waksmund, Ryszard. „Historia dzieciństwa – historia kina”. *Studia Filmoznawcze* 33 (2012), 171–185.
- Wójtowicz, Aleksander. „Charlie w Inkipo. Chaplin według Pierwszej Awangardy”. *Kwartalnik Filmowy* 70 (2010): 6–14.
- Zagajewski, Adam. *Anteny*. Kraków: a5, 2005.
- . *Asymetria*. Kraków: a5, 2014.
- . „Odeszli wielcy poeci”. W Adam Zagajewski, *Substancja nieuporządkowana*, 101–120. Kraków: Znak, 2019.
- . *Płótno*. Paryż: „Zeszyty Literackie”, 1990.
- . *Prawdziwe życie*. Kraków: a5, 2019.
- . *Wiersze wybrane*. Kraków: a5, 2017.
- Zawrót głowy. *Antologia polskich wierszy filmowych*. Zredagowane przez Darek Foks. Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej, 2018.

SŁOWA KLUCZOWE:

film

POKOLENIE '68

poezja

metafora

Julian Kornhauser

ABSTRAKT:

Artykuł prezentuje rolę filmu w poezji pokolenia '68 – głównie Stanisława Barańczaka, ale także Juliana Kornhausera, Ewy Lipskiej i Adama Zagajewskiego. Nowofalowi twórcy sięgali w wierszach po postacie aktorów (m.in. Humphrey Bogart, Gary Cooper, duet Laurel i Hardy, Charlie Chaplin, Ali McGraw), bohaterów, tytuły, sceny, gatunki filmowe oraz związane z kinem czy, rzadziej, produkcjami telewizyjnymi przeżycia i wnioski. Pozwalało to werbalizować, wręcz „tłumaczyć” na zmysłowe kategorie kwestie dotyczące wyborów etycznych, kondycji człowieka zagubionego w zderzeniu ze światem i nieraz z góry skazanego w tym starciu na porażkę, przemijania oraz prób ominięcia jego bezlitosnych praw.

ADAM ZAGAJEWSKI

Stanisław Barańczak

NOWA FALA

E w a L i p s k a

NOTA O AUTORCE:

Kamila Czaja – ur. 1987, doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie literaturoznawstwo, redaktor naczelna dwutygodnika kulturalnego „artPAPIER”, autorka książek *(Nie)przygotowani. Metafora szkoły w polskiej poezji współczesnej* (2018) i *Hardy. Jacka Kaczmareckiego zmagania wybrane* (2020), rozdziałów w monografiach zbiorowych oraz artykułów naukowych, esejów i recenzji publikowanych m.in. w „artPAPIERze”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych. Serii Literackiej”, „Śląskich Studiach Polonistycznych” i „Twórczości”. Zajmuje się przede wszystkim polską poezją współczesną i piosenką poetycką. |

Od retoryki ekfrazy do antropologii kina. Współczesna poezja filmowa a „opowiadanie filmów”

Rafał Koschany

ORCID: 0000-0002-9343-9885

Uwagi wstępne

Obecność kina i filmu w polskiej poezji właściwie od samego początku XX wieku do dziś jest intensywna, chociaż należy odnotować, że fascynacja nową sztuką poetów w dwudziestoleciu międzywojennym była bardziej zachłanna i dała chyba ciekawsze rezultaty zarówno formalne, w zakresie rozwoju języka poetyckiego oraz poszerzania jego granic, jak i w kontekście genologicznym. Wykształciły się na przykład wówczas specyficzne gatunki poetyckie, w których film i filmowość dominowały na specjalnych, ściśle określonych zasadach – takie jak, publicystyczna w konwencji, poetycka recenzja z filmu, *film raconté* (czyli film opowiedziany)¹, poemat

¹ Por. Grażyna Szymczyk-Kluszczyńska, „Opowiadam? Opisuję? (Poeci-surrealiści wobec kina)”, w *Małe formy narracyjne*, red. Eugenia Łoch (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1991).

kinematograficzny² czy wreszcie powieść filmowa³. Współczesne nawiązania do kina i filmu (filmów) z kolei są liczne, ale rozproszone. Generalnie rzecz ujmując, zachodzi tu swego rodzaju odpowiedniość: film i kino należą do codziennej kultury, a co za tym idzie – do codziennego języka oraz języka poetyckiego.

Tytułowa „współczesność” nie jest okresem wyznaczonym precyzyjnie, ale pozwala postawić najważniejszą cezurę w historycznym rozwoju relacji, o której mowa – między poezją pierwszych dekad XX wieku właśnie a poezją już powojenną, w tym najnowszą. Oprócz wszystkich istotnych elementów, które te dwa okresy różnicują, dochodzi jeszcze i ten związany z problematyką ekfrazy: wcześniej obecnej, jeśli już, na zasadzie formalnego eksperymentu, później – z coraz pełniejszą świadomością retorycznych obciążeń gatunku⁴.

We współczesnej poezji filmowej mają swoje reprezentacje rozmaite „tematy filmowe”, podejmowano w niej próby „naśladowania” filmu (nawet jeśli były to gesty nieintencjonalne, świadczące o „filmowym” sposobie widzenia i obrazowania), wreszcie z różnym skutkiem film i kino stanowiły – jako powszechnie znane, wręcz zinterioryzowane „światy” i systemy skojarzeń – podstawę budowania metafor, porównań, analogii. „U nas teraz wszystko tak filmowe” – jak pisze w wierszu *Do S. Wyspiańskiego* Marta Berowska⁵. Niezależnie od rozmaitych prób systematyzacji niezwykle obfitego materiału polskiej współczesnej poezji filmowej wyróżnić można grupę wierszy, w których pojawiają się nawiązania do konkretnych filmów. Nie stanowią one li tylko ozdobników, nie występują na zasadzie przywołań – jednych z wielu – elementów kultury popularnej czy intertekstualnych aluzji, nie są popisem erudycji albo pustym znakiem „ducha czasów” (choć takich przypadków też jest całkiem sporo), ale wyróżniają się jako próby pogłębionego (poetyckiego) namysłu nad filmowymi obrazami. Szukając inspiracji teoretycznych w refleksji poświęconej obecności malarstwa i muzyki w literaturze, a zwłaszcza w poezji, skłaniam się do postawienia tezy, że wyodrębnienie niektórych cech charakterystycznych wybranych do analizy kilkunastu wierszy pozwala rozpoznać w nich przykłady ekfraz.

„Opowiadanie filmów” – konteksty kulturowe i teoretyczne

W próbach odpowiedzi na pytanie, czy w ogóle możliwa jest poetycka ekfraz dzieła filmowego, warto odwołać się do skojarzenia z tradycją „opowiadania filmów”, która – jako czynność,

² Por. Grażyna Szymczyk-Kluszczyńska i Ryszard W. Kluszczyński, „Poemat kinematograficzny. Analiza pewnego typu związków między literaturą a kinem”. *Przegląd Humanistyczny* nr 11 (1982).

³ Por. Alina Madej, „Między filmem a literaturą. Szkic o powieści filmowej”, w *Film polski wobec innych sztuk*, red. Alicja Helman i Alina Madej (Katowice: Uniwersytet Śląski, 1979); Janusz Kucharczyk, „Pierwiastki filmowe w twórczości literackiej Tadeusza Peipera i Jalu Kurka”. *Kwartalnik Filmowy* nr 1 (1965).

⁴ Dlatego też w niniejszej propozycji, a także z konieczności ograniczenia pola refleksji, nie biorę pod uwagę twórczości dwudziestolecia międzywojennego – mimo wielu nawiązań do konkretnych filmów w niej zapisanych. Poezja filmowa tego okresu jest również trochę dokładniej już opracowana. Por. m.in.: Ewa i Marek Pytaszowie, „Poetycka podróż w świat kinematografu, czyli kino w poezji polskiej lat 1914–1925”, w *Szkice z teorii filmu*, red. Alicja Helman i Tadeusz Miczka (Katowice: Uniwersytet Śląski, 1978), 18–32; Wojciech Otto, *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego* (Poznań: Wydawnictwo PTPN, 2007).

⁵ Marta Berowska, „Do S. Wyspiańskiego”, *Poezja* nr 7–8 (1985): 93.

wydawałoby się, właściwie codzienna i powszechna – nieczęsto bywa uwzględniana w ramach rekonstruowania historii kina, obejmującej również wiele praktyk okołofilmowych, a nie tylko same dzieła i ich twórców. Pomijając jednak warstwę zagadnienia czysto anegdotyczną, w której przypadku opowiadanie filmów na „codzienne” potrzeby zainteresowanych⁶ stawało się nawet przedmiotem dowcipów⁷, można spojrzeć na to zagadnienie w sposób *stricte* historyczny i/lub kulturowy, a także – co interesuje mnie szczególnie – teoretyczny. Ze względu na różnorodność kontekstów, przygotowujących grunt pod refleksję nad „właściwą” ekfrazą filmu, przywołam spośród nich jedynie kilka szczególnie charakterystycznych, we wszystkich przypadkach akcentując poziom „przekładu”, szukania czy budowania swoistego *ersatzu*: werbalnego „tekstu” względem (ruchomego) obrazu filmowego.

Bodaj najstarsze z zapowiedzianych skojarzeń wiąże się z postacią (i profesjonalnym zawodem) *benshi* – zewnętrznego względem samego filmu narratora okresu kina niemego w Japonii. *Benshi* zgromadzonej publiczności nie tylko czytał napisy, ale także „podawał” kwestie postaci (stawał się zatem swego rodzaju aktorem we wspólnym seansie) oraz „interpretował” to, co sugerował obraz, niejednokrotnie celowo przeinaczając sens obcych odbiorcom treści. Jak piszą badacze zagadnienia: „*Benshi* przekształcili wizualny język kina w język werbalny, toteż wyjaśnienie znaczenia obrazu filmowego było całkowicie uzależnione od ich spojrzenia”⁸. Z jednej strony mówi się, że kino japońskie powstawało i rozwijało się w odmienny sposób od europejskiego czy amerykańskiego i właśnie dlatego instytucja *benshi* była w nim tak ważna (obdarzeni szczególną charyzmą „opowiadacze” otoczeni byli większym kultem niż aktorzy), z drugiej – że to właśnie ogromna rola *benshi* przyczyniła się w dużym stopniu do innej drogi, którą przez dłuższy czas podążała kinematografia japońska, zwłaszcza w zakresie sposobów budowania narracji i wprowadzania dźwięku do filmu w latach trzydziestych XX wieku⁹. Co ciekawe, instytucja *benshi* przetrwała do dziś, o czym jeszcze niedawno mogła się przekonać nawet polska publiczność¹⁰ (przetrwała jako kontynuacja zacnej sztuki opowiadania, ale także na fali powrotu do unikalnych i poszukiwanych w dobie globalizacji kulturowej praktyk, w dobie powszechnej dostępności filmów i – co najważniejsze – ich niezmiennego przebiegu podczas każdego seansu).

⁶ Współcześnie – w sposób nieco paradoksalny – praktyki te znajdują swoistą kontynuację w komputerowych algorytmach czy dostępnych *online* programach, które „wysłuchują” naszej opowieści (sprowadzanej najczęściej do słów kluczowych), by (p)odpowiedzieć, o jaki film – którego pamiętamy „treść”, ale nie pamiętamy tytułu – może chodzić. Podobną „samopomocową” funkcję pełnią założone specjalnie w tym celu grupy na przykład na Facebooku.

⁷ Mowa o cyklu radiowych skeczy z lat siedemdziesiątych XX wieku, pod tytułem *Para-męt pikczers czyli kulisy srebrnego ekranu*, według scenariuszy Andrzeja Zaorskiego. Jako Jędrzek dialogował on z Mańkiem (w tej roli Marian Kociniak) na temat ostatnio obejrzanego filmu, a konwencjonalnie każdy z programów zaczynał się formułą *Fajny film wczoraj widziałem...*

⁸ Hiroshi Komatsu, Charles Musser, „Benshi Search”, cyt. za: Krzysztof Loska, „Benshi jako współautor filmu”. *Kwartalnik Filmowy* nr 59 (2007): 59.

⁹ Por. Loska; Jeffrey Dym, *A Brief History of Benshi (Silent Film Narrators)*, https://aboutjapan.japansociety.org/content.cfm/a_brief_history_of_benshi; Dawid Głownia, *Początki kina w Japonii na tle przemian społeczno-politycznych kraju* (Wrocław: Atut, 2020). W 1994 roku powstał japońsko-amerykański film *Picture Bride* (reż. Kayo Hatta), opowiadający historię z początku XX wieku zaaranżowanego na podstawie zdjęć małżeństwa; w jednej ze scen na wsi, gdzie ostatecznie trafia młoda mężatka, odbywa się pokaz objazdowego kina. Filmowe sceny walk samurajów objaśnia zgromadzonej publiczności właśnie *benshi*. Co ciekawe, w tej roli gościnnie wystąpił ponad siedemdziesięcioletni wówczas Toshirō Mifune, słynny japoński aktor, znany przede wszystkim z wcześniejszych ról (także samurajów) w filmach m.in. Akiry Kurosawy.

¹⁰ Mowa o wydarzeniu w warszawskim kinie Elektronik (3–4.03.2017), podczas którego zorganizowano pokaz trzech japońskich filmów niemych z towarzyszeniem Ichirō Kataoka, mistrza sztuki opowiadania, o której mowa (wcześniej – w 2015 roku – był on też gościem 12. Święta Niemego Kina).

Co prawda „instytucja” *benshi* pozostaje charakterystyczna i wyjątkowa dla kina japońskiego, pojawiła się tam i ukształtowała głównie z powodów odmiennych tradycji estetycznych, zwłaszcza teatralnych. Nie ulega jednak wątpliwości, że podobni „opowiadacze” potrzebni byli także gdzie indziej, szczególnie w okresie rozwoju kina niemego, a przyczyną zaistnienia tej funkcji w kinoteatrach całego świata najczęściej był powszechny analfabetyzm, uniemożliwiający czytanie plansz z „didaskaliami” i dialogami postaci, jak również dość powszechne wówczas nieprzygotowanie szerokiej publiczności do odbioru dzieła filmowego – jako sztuki operującej specyficznymi środkami narracji, a także opowiadającej o świecie czasem zupełnie owej publiczności nieznanym. Można się o tym przekonać podczas lektury łódzkiej opowieści Jisroela (Izraela) Rabona, której akcja rozgrywa się w latach dwudziestych XX wieku. Bohater powieści *Ulica* zostaje zatrudniony w kinie „Wenus” i w ten sposób zdaje relację ze swego pierwszego wystąpienia: „Mówiłem głośno z ogniem i pasją. W sali zapadła cisza. Publiczność słuchała z zapartym tchem moich słów. [...] Gdy skończył się pierwszy akt i zapalono światło, publiczność zaczęła bić brawo i wołać «niech żyje mówca!»”¹¹.

Nieco innym kontekstem dla rozważań nad kwestią intersemiotycznego przekładu dzieła audiowizualnego jest – z jednej strony – wspomniana już powszechna praktyka opowiadania filmów, z drugiej – jej kulturowo uwarunkowana tradycja. Właśnie taką historię przedstawia Hernán Rivera Letelier w swej krótkiej powieści o znaczącym tytule *Opowiadaczka filmów*. Rzecz dzieje się w latach sześćdziesiątych XX wieku w małej chilijskiej osadzie, gdzie większość mieszkańców żyje z pracy w kopalni saletry. Jedną z niewielu rozrywek jest kino, ale też niewielu na to kino stać. Z powodu biedy oraz niepełnosprawności ojca pewna rodzina (ojciec samotnie wychowuje czterech synów i – najmłodszą – córkę, Marię Margaritę) wpada na pomysł, by tylko jedno z dzieci oglądało film, a potem zdawało relację pozostałym. Urządzono nawet odpowiedni konkurs – w którym ostatecznie wygrała bezkonkurencyjna María, „najlepsza opowiadaczka filmów w rodzinie”¹², niezwykle sugestywnie oddająca przebieg ekranowej historii, wraz z drobiazgowym nakreśleniem tła zdarzeń i coraz bardziej profesjonalnym wcielaniem się w poszczególne postacie, ale jednocześnie korzystająca podczas swych występów z nieograniczonej wyobraźni, a nawet plotki czy drobnej sugestii zawartej choćby w fotosie filmowym. „Gdy opowiadałam film – nie szczędząc gestykulacji ani modulacji głosu – przeobrażałam się w każdą z postaci. Tego wieczoru byłam młodym Ben-Hurem, Messalą, czyli czarnym charakterem, i obiema trędowatymi, które uleczył Jezus. Byłam nawet samiuśkim Jezusem”¹³. Warte podkreślenia jest także, że sama narratorka docenia znaczenie pewnego przygotowania do odgrywania roli rodzinnej opowiadaczki filmów (i nie tylko, z czasem ukształtowała się tu bowiem swego rodzaju instytucja kulturalna, nawet konkurencyjna względem samego kina) – to jest opowiadanie jej filmów na dobranoc przez mamę. W interesującym mnie ujęciu ważny jest oczywiście sam fakt sugestywnie prowadzonej narracji i potrzeby jej słuchania, jednakże w szerszym aspekcie nie należy zapominać, że historia Leteliera jest w pewien sposób reprezentatywna dla pewnych kontekstów rozwoju odbiorczych praktyk „kinowych”, a także podkreśla wagę ustnie przekazywanej opowieści w życiu jednostek i społeczeństw, w tym ich rolę w kształtowaniu i pracy wyobraźni słuchających.

¹¹Por. Izrael Rabon, *Ulica*, tłum. Krzysztof Modelski (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1991), 117.

¹²Hernán Rivera Letelier, *Opowiadaczka filmów*, tłum. Natalia Nagler (Warszawa: Muza, 2012), 12.

¹³Letelier, 31.

Z kolei formuła kina opowiadanego (w języku białoruskim *izustnoje kino*) definiowana jest jako pojęcie oraz zjawisko stosunkowo nowe i mające konkretną historię (to znaczy nie spotykam go w innych relacjach, ale w związku z tym, że ono również ma swoją genealogię – z pewnością analogiczne lub podobne przedsięwzięcia rodziły się także gdzie indziej). Mianowicie w latach osiemdziesiątych XX wieku na Białorusi miało miejsce wzmożenie działalności rozmaitych awangard artystycznych, w tym grupy Białoruski Klimat – multidyscyplinarnej formacji, która w ramach swej działalności zainicjowała również praktykowanie „kina opowiadanego”. Oczywiście ważny był tutaj szerszy kontekst, w tym raczkujący rynek związany z magnetowidami i kasetami VHS: wypożyczanie filmów, wymienianie się nimi, *ad hoc* organizowane kina domowe, a także – opowiadanie sobie tych filmów i o tych filmach. Kino opowiadane w wykonaniu twórców Białoruskiego Klimatu to jednak już twórczość w pełni autonomiczna, sytuująca się pomiędzy filmem, literaturą ustną a performansem: opowiadany film jest tu „wymyślony” (to znaczy nie ma swego pierwowzoru), wraz z całą fabułą, a nawet przynależnością gatunkową (również muzyka jest w nim opowiedziana) – w przeciwieństwie do raczej odtwórczego (pomijając kwestię talentu i autorskich zapędów) charakteru występów „opowiadaczki filmów” z książki Leteliera i wielu innych podobnych „opowiadaczy”. Alena Siutsova, autorka pracy magisterskiej poświęconej niszowemu i odosobnionemu fenomenowi kina opowiadanego¹⁴, w próbie możliwie szerokiej, teoretycznej charakterystyki gatunku przywołuje również pojęcie ekfrazy, oczywiście z zastrzeżeniem, iż *de facto* brakuje tu tego, co opisywane, oryginału, jednak równie ważne jest – tak w ekfrazie, jak w kinie opowiadany – uzyskanie podobnego efektu po stronie odbiorcy i jego wyobraźni, to jest mentalnego obrazu / ruchomych obrazów. Co prawda równie ciekawe byłoby tu przywołanie tradycji hypotypozy (definiowanej jako opis unaoczniający, tak sugestywny, że zdolny wywołać odpowiedni ekwiwalent w wyobraźni słuchacza bądź czytelnika, niekoniecznie odnoszący się do istniejącego dzieła sztuki), faktem pozostaje, że kino opowiadane to interesujący przykład praktyki, którą można by określić jako próbę uzyskania efektu kina – bez jego bezpośredniego udziału, ale z uwzględnieniem wszystkich zmian, jakich dokonało ono w sposobach widzenia, wyobrażania sobie, wreszcie opowiadania.

Ostatnia wzmianka, która przybliżyła do intersemiotycznych rozważań na temat ekfrazy, dotyczy kwestii nie nowej, ale współcześnie bardzo aktualnej, coraz intensywniej wprowadzanej w życie i poddawanej teoretycznemu namysłowi. Mowa o audiodeskrypcji, której przywołanie umożliwia konfrontację dwóch rodzajów opisu: filmu oraz dzieła plastycznego (audiodeskrypcja – także w kontekście instytucjonalnym – pojawiła się nieco szybciej we współczesnych praktykach muzealnych, dopiero potem w kinie i telewizji). Warto podkreślić, że tradycję audiodeskrypcji (najczęściej tę związaną z dziełami sztuki plastycznej) niejednokrotnie łączy się z teorią ekfrazy właśnie¹⁵. W rozumieniu audiodeskrypcji filmowej jako „narzędzia”, jako pewnej funkcjonalności, która ma odegrać określoną rolę w dostarczeniu „filmowego” przekazu osobom niewidomym i niedowidzącym, „tekst docelowy” nie aspiruje do bycia sztuką. Ale jednocześnie coraz częściej badacze zagadnienia podnoszą kwestię jakości takiego „tekstu” – nie ulega bowiem wątpliwości, że odbiór filmu dzięki jego językowemu przekładowi w ogromnym

¹⁴Por. Alena Siutsova, „Kino opowiadane. Historia i teoria” (praca magisterska, Uniwersytet Warszawski, 2014).

¹⁵Por. Robert Więckowski, „Audiodeskrypcja piękna”. *Przekładaniec* nr 28 (2014); Beata Jerzakowska, „Ekfrazja poetycka w audiodeskrypcji”, *Polonistyka* nr 5 (2013).

stopniu zależy od – właśnie – rodzaju zaproponowanej narracji. Można powiedzieć, że w tym sensie praktyka audiodeskrypcji skupia w sobie wszystkie doświadczenia i tradycje, o których była mowa powyżej. W interesującym mnie ujęciu Magdalena Urbańska powołuje się na poglądy i aktywność Hannah J. Thompson, mówiące o dowartościowaniu audiodeskrypcji, uznaniu jej za rodzaj twórczości, która mogłaby nawet być nagradzana na filmowych festiwalach (co już się powoli dzieje)¹⁶. Sama refleksja nad możliwością znalezienia ekwiwalentu między ruchomym obrazem a językowym jego opisem pokazuje w sposób niezwykle uchwytny, w czym może tkwić problem i sztuka poetyckiej ekfrazy filmu. Niewidomy lub niedowidzący słuchacz staje się w tej analogii najlepszym, jeśli można tak powiedzieć, odbiorcą „opowiadania filmu” – jakość narracji będzie się wprost przekładać na jakość powstającego po tej stronie obrazu mentalnego.

Poezja filmowa – w stronę ekfrazy

Wspomniane w uwagach wstępnych próby porządkowania materiału poezji filmowej budowane mogą być wokół trzech subgenologicznych kryteriów: tematycznego, formalnego i metaforycznego. Nie zawsze można te zbiory w sposób zdecydowany od siebie rozdzielić – i dotyczy to również poszukiwanych tu ekfraz. Z jednej strony mamy w ich przypadku do czynienia z wyraźnym nawiązaniem przedmiotowym: do konkretnego filmu, jego tytułu i poszczególnych elementów. Z drugiej strony natomiast, skoro wstępne rozpoznanie klasyfikuje te wiersze jako ekfrazy właśnie, pojawia się w nich również próba językowego oddania konstytutywnych cech filmu jako dzieła sztuki, które ostatecznie stało się bodźcem do napisania wiersza. Z formalnego punktu widzenia należy zatem w takich przypadkach uwzględnić również kwestie przekładu intersemiotycznego, mimetyzmu formalnego czy w ogóle naśladowania jako pewnej tendencji sztuki, która chce przekroczyć własne tworzywo, ewentualnie je „zmiękczyć”¹⁷ (semiotyczna teoria ekfrazy).

W ujęciu wyłącznie „tematycznym”, kiedy dany film staje się pierwszo- bądź drugoplanowym bohaterem wiersza, wyróżnić można kilka wariantów takich transmedialnych odniesień i na różny sposób zebrany materiał scharakteryzować. Punktem dojścia poniższej propozycji jest oczywiście – omówiona osobno – ekfraz, rozumiana już jako „literatura, która zmierza w kierunku filmu”¹⁸, ale samą drogę w jej poszukiwaniu warto pokrótce zrekonstruować.

I tak liczną grupę przykładów wierszy, w których pojawiają się tytuły filmów, stanowić będą incydentalne ich przywołania – kontekstowe, pretekstowe lub czysto „fabularne” jako swoiste wydarzenia, będące jedynie tłem czy sygnałem lirycznej sytuacji. Jak pisze Zbigniew Machaj w wierszu *Mógłbym*, nawiązując do seansu filmu Federico Felliniego z 1983 roku:

¹⁶Por. Magdalena Urbańska, „Głos filmu: o audiodeskryptorach”. *Ekrany* nr 4 (2020): 117; Hannah Thompson, „Audio Description: Turning Access to Film into Cinema Art”. *Disability Studies Quarterly* 38, nr 3 (2018), <https://dsq-sds.org/article/view/6487/5085>. (proszę podać datę dostępu)

¹⁷Por. Erazm Kuźma, „Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem”, w *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. Teresa Cieślukowska i Janusz Sławiński (Wrocław: Ossolineum, 1980), 267.

¹⁸W ten sposób Jerzy Kossak scharakteryzował wczesną twórczość literacką Piera Paolo Pasoliniego, nawiązując do tytułu jednej z rozpraw samego reżysera i – warto pamiętać – semiotyka filmu: *Scenariusz jako „struktura, która chce być inną strukturą”*; por. Jerzy Kossak, *Kino Pasoliniego* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976), 16.

Mógłbym opisać, choćby w paru wierszach,
co wyprawiałaś będąc ze mną w kinie
kiedy cię znudził film „A statek płynie”¹⁹.

W zbliżonym ujęciu umieścić można także wszelkiego rodzaju intertekstualne gry i zabiegi o charakterze ironicznym, w których konkretne filmy to raczej znaki zbiorowej wyobraźni, ale też świadomości filmowej autorów, którzy – właśnie – mogą się nimi posługiwać jak dobrze przyswojonymi tekstami kultury. Dobrym przykładem byłby wiersz Marcina Świątlickiego *Casablanca*²⁰, w którym – właściwie niezależnie od tytułu – mieszają się wątki i postacie „staruszka niepokojąco podobnego do Bogarta” oraz „siedemdziesięcioletniej Marilyn Monroe”.

Na osobną wzmiankę zasługują tutaj teksty poetyckie, które swymi tytułami naprowadzają czytelnika na odpowiednie tropy filmowe, ale już sama lektura utworu nie stanowi prostej kontynuacji skojarzenia. Są to raczej sugestie, które – na zasadzie atrybucji do znanych dzieł sztuki filmowej i z pewnością intencjonalne gesty autorów – pozwalają uruchomić system asocjacji z opowiedzianą w nich historią, jak na przykład w wierszu *Złodzieje rowerów* Romana Bąka²¹. Tytuł bezsprzecznie otwiera relację z dziełem Vittoria De Siki z 1948 roku, jednakże sama opowieść nie przypomina już tej filmowej. Zauważalne jest jednak podobieństwo kontekstów: bezrobotny ojciec, jego mały synek, głód, bieda tak skrajna, że determinująca egzystencję:

nie mam już synku na chleb
na wieczny chleb mi zabrakło
rwie się twoje ubranko
pod najjaśniejszym z nieb
[...].

Właściwie podobną charakterystykę zanotować można w odniesieniu do wiersza Krzysztofa Lisowskiego *Ballada o Narayamie*²² – jako, z jednej strony, nawiązaniu do filmu Keisuke Kinoshity z 1958 roku i głównego wątku opowiedzianej w nim historii, z drugiej zaś – jako uniwersalizowanego już swoistego projektu egzystencjalnego, w którego ramach znajduje się również wędrówka (przenośna lub dosłowna) w kierunku śmierci.

trzeba wyjść niepostrzeżenie
z domu
ciała

[...]

¹⁹Zbigniew Machej, „Mógłbym”, w *Dwa zbiory wierszy* (Londyn: Puls Publications, 1990), 82.

²⁰Marcin Świątlicki, „Casablanca”, w *37 wierszy o wódce i papierosach* (Bydgoszcz: Instytut Wydawniczy Świadectwo, 1996), 25.

²¹Roman Bąk, „Złodzieje rowerów”, w *Ulica, gdzie sprzedają zapalki* (Poznań: Wydawnictwo „W drodze”, 1985), 25.

²²Krzysztof Lisowski, „Ballada o Narayamie”, w *Ciemna dolina* (Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 1986), 65–66.

ale nie patrzeć za siebie
mijać bezdroża przekraczać strumienie
na Górze spotkać się z Bogiem.

Z kolei całe spektrum przywołań różnego rodzaju daje Grzegorz Olszański w swym tomie *Kroniki filmowe*²³. Każdy z trzydziestu sześciu wierszy w zbiorze ma tytuł tożsamy z tytułem mniej lub bardziej znanego filmu (w samym spisie treści podane są nazwiska ich reżyserów, co samo w sobie jest ciekawym zabiegiem) i nie ulega wątpliwości, że poszczególne teksty powstały „pod wpływem” obejrzanego obrazu. I cały tom, i poszczególne, rozmaite relacje, jakie zachodzą pomiędzy sugerowanym w tytule filmem a tekstem, zasługiwałyby właściwie na osobną refleksję, zwłaszcza że w niektórych utworach znaleźć można dodatkowe, mniej oczywiste czy jawne intertekstualne nawiązania, jak na przykład kryptocytaty tytułów innych filmów w wierszu *Mondo Cane* (film w polskim kontekście dystrybucyjnym funkcjonował także jako *Pieski świat*): „pieskie popołudnie i człowiek, który pogryzł psa”²⁴. (Do innego przykładu z tomu nawiążę w następnej części artykułu.)

Wyróżniona osobno grupa „recenzji”, charakteryzująca się wyraźnym tonem oceniającym, nie reprezentuje, cechujących się opisowością, ekfraz „właściwych. Ma też ona charakter zgoła inny niż wspomniane w uwagach wstępnych międzywojenne poetyckie recenzje z filmów, pełne zachwyty i uniesienia, pisane z perspektywy zaangażowanego emocjonalnie widza, impresyjne i zwykle skupione na atrakcjach związanych z samym fenomenem kina jako sztuką ruchomych obrazów, nowinek technicznych i niedosiężonych gwiazd, które się kocha bezgraniczną miłością. Przykłady współczesne są raczej krytyczne, dekonstrukcyjne, nierzadko ironiczne. Tak można odczytać postawę obserwatora z kolażowego poematu *Non-stop-show* Tadeusza Różewicza, w którym pojawia się fragment dotyczący *Lolity* Stanleya Kubricka z 1962 roku (na zasadzie łączenia fragmentów tekstów, cytatów, napisów pojawia się w innym miejscu utworu nawet wyimek z rzeczywistej [?] gazetowej recenzji filmu):

[...] *Lolitę* widziałem w Monachium
Lolita Ta lolita to bardzo nudny długi
film z doskonałym aktorem który jest zły
w tym filmie lolita to taki sopelek
lodu dziewczynka bez zarostu pod pachami
jak laleczka On decent czy coś w tym rodzaju
Lolita okrutna naga laleczka bez włosów
tu i tam ta drewniana piła ten nudny
melodramat idzie od miesiący w największym
kinie Monachium Royal-Theater
[...] ²⁵.

²³Grzegorz Olszański, *Kroniki filmowe* (Warszawa: Lampa i Iskra Boża, 2006).

²⁴Grzegorz Olszański, *Mondo Cane*, w: Olszański, *Kroniki filmowe*, 43. Przytoczona fraza to kontaminacja tytułów obrazów Sidneya Lumeta (*Pieskie popołudnie*, 1975) oraz Człowiek, który pogryzł psa (1992), autorstwa trzech reżyserów: André Bonzela, Benoît Poelvoorde oraz Rémy’ego Belvaux (polski tytuł „pożyczony” jest zresztą z propozycji angielskiej, a nie oryginalnej: *C’est arrivé près de chez vous*).

²⁵Tadeusz Różewicz, „Non-stop-show”, w: *Utwory zebrane. Poezja*, t. 2 (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2006), 407–408; z tomu *Twarz trzecia* (1968).

Podobnie ironicznie (przynajmniej na początku), ale przede wszystkim z wyraźnym dystansem (i czasowym, i emocjonalnym) względem klasycznej opowieści filmowej, patrzy Marta Podgórnika w wierszu *Streszczając niezaznajomionym „Przeminęło z wiatrem”*²⁶. Sama formuła tytułowa kieruje odbiorcę w stronę „opowiadania filmu”, zaś ostatecznie ironia – w trakcie opowiadania o losach Scarlett O’Hary – zamieni się w empatię, a narracja o filmowych wydarzeniach niepostrzeżenie przeniknie do świata i „streszczającej”, i czytających:

Ashley, pomimo najszczerzych intencji, nie mógł ożenić się z panną O’Hara.
Ashley ożenił się z panną Hamilton, ze względu na pokrewne zainteresowania.
Scarlett ze złości wyszła za Karola, który – na szczęście, zginął na wojnie.
Scarlett nie mogła przewidzieć, jak bardzo zmieni jej życie kolejny związek –

[...]

Najpierw utraci dziecko, potem straci miłość.
Pomyślę o tym jutro, tak sobie powtarza.
Najpierw pęka ci serce, potem ta kra cienka.
Pomyślę, myśli, o innych witrażach.

Jeszcze inną relację intertekstualną i intersemiotyczną zaliczyłbym do poetyckich trawestacji bądź aktualizacji filmów. Wiersz Jerzego Harasymowicza o incipicie „W środek miasta”²⁷ nie sugeruje niczego w tytule, a rzecz rozpoczyna się uniwersalną opowieścią o kobiecie i mężczyźnie (z jego punktu widzenia), o ich wspólnym losie. Dopiero w trakcie narracji pojawia się fragment „Wierzyła że robię cuda / mityczny Zampano / łamie podkowy / (z dykty) / w chmurach”, stanowiący już bezpośrednie nawiązanie do *La Strady* Federica Felliniego z roku 1954, której – w jakimś stopniu – współczesnym i zakorzenionym w innym kontekście wariantem jest smutna historia z wiersza („Popychała wózek / krakowskiej biedy”).

W ten sposób słynna opowieść filmowa potraktowana została jako swoista matryca – w tym przypadku – historii miłosnej i przyłożona do opowieści „własnej”. Podobny zabieg stosuje Maciej Woźniak w wierszu *Bonnie i Clyde*²⁸. Tym razem dzięki tytułowej wskazówce czytelnik nie ma wątpliwości, że dialog kochanków odnosi się do konkretnego filmu (reż. Arthur Penn, 1967), wydarzeń w nim opowiedzianych, a nawet do poszczególnych ujęć i sposobu ich wykonania (scena obławy i zabicia głównych bohaterów właśnie ze względu na mistrzowskie operowanie kamerami i montażem przeszła do historii kina oraz pamięci widzów):

²⁶Marta Podgórnika, „Streszczając niezaznajomionym *Przeminęło z wiatrem*”, w *Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych*, red. Darek Foks (Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej, 2018), 278 (z tomu *Dwa do jeden*, 2006).

²⁷Jerzy Harasymowicz, „W środek miasta”, w *Od Staffa do Wojaczka. Poezja polska 1939–1985. Antologia*, red. Bohdan Drozdowski i Bohdan Urbankowski (Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1988), t. 2, 244–245 (z tomu *Kłękajcie narody*, 1984).

²⁸Maciej Woźniak, „Bonnie i Clyde”, w *Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych*, 280–281 (gdzie podana jest informacja o źródle wiersza [tom *Iluzjon*, 2008], podczas gdy pochodzi on z tomu *Wszystko jest cudze* [2005]).

[...]

Chciałam (byliśmy młodzi i myśleliśmy: to nic, kiedy boli)
żeby kręcili z czterech kamer, jak do nas strzelają,
po dobrym montażu będzie wyglądało, jakbyśmy tańczyli.

Chciałem, żebyśmy leżeli cali we krwi,
i żeby to inni, nie my, musieli czytać końcowe napisy.

W próbie wykorzystania filmowej matrycy do opisanie „swojej” historii zabiegi Woźniaka są tak sugestywne, że właściwie – gdyby nie owo zapośredniczenie („chciałam” / „chciałem”) – utwór ten sytuowałby się już bardzo blisko ekfrazy.

Ekfrazja i jej „wiedz”

W literaturoznawczej refleksji na temat ekfrazy pojawia się wspólny punkt odniesienia: retoryczna tradycja (literackiego) opisu, a nawet „dokładnego opisu” dzieła sztuki, najczęściej obrazu, rzeźby czy architektury. W ramach konstytutywnych wyznaczników tak scharakteryzowanego poetyckiego gatunku Adam Dziadek wymienia oznaki metajęzykowe (tytuł dzieła sztuki, nazwisko malarza itd.) oraz „elementy opisu dzieła sztuki umieszczone wewnątrz tekstu literackiego”²⁹ (konteksty opisywanego dzieła, jego cechy gatunkowe, charakterystyczne motywy twórczości artysty itd.). Na potrzeby niniejszych rozważań dodatkowo wyodrębniłbym z owej refleksji i zaakcentował trzy istotne kwestie. Po pierwsze, współczesne badania nad ekfrazą skupione są przede wszystkim na samym języku opisu: jego możliwościach, jego retorycznych ograniczeniach, wreszcie jego perswazyjnej mocy³⁰. Jak w skondensowany sposób definiuje ekfrazę James A.W. Heffernan, jest to „werbalne odzwierciedlenie wyobrażenia wizualnego”³¹. Po drugie, nie do końca chodzi w ekfrazie o wierność czy jakkolwiek inaczej pojmowaną „odpowiedniość” – ekfrazja nie jest reprodukcją, lecz interpretacją. W tym sensie kluczowa w jej definiowaniu okazuje się perspektywa opowiadającego: „Ekfrazja opisuje dzieło sztuki, ale nie tylko, opisuje bowiem także tego, kto to dzieło ogląda”³². Po trzecie wreszcie, „problemem” ekfrazy jest również sam akt odbioru: zespół procesów natury intelektualnej, sensualnej i – zwłaszcza – dotyczących sfery wyobraźni czytelnika czy słuchacza poetyckiego „opowiadania filmów”. Na kluczowe pytanie zaś, czy istnieje i jak istnieje poetycka *ekphrasis* dzieła filmowego, przyjdzie odpowiedzieć po krótkiej analizie kilku przykładów.

Krystyna Rodowska pod tytułem swego wiersza *Ruchome piaski*³³ umieściła rozstrzygającą informację: „(z inspiracji filmem *Kobieta z wydm*)”. To nie tylko swoista podpowiedź, bez której

²⁹Por. Adam Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004), 55.

³⁰Por. Dziadek, 53; Michał Paweł Markowski, „Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza”, *Pamiętnik Literacki* XC, z. 2 (1999).

³¹Cyt. za: Danuta Mirka, „Czy istnieje muzyczna Ekphrasis?”, *Ruch Muzyczny* nr 18 (2001): 35.

³²Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, 72.

³³Krystyna Rodowska, „Ruchome piaski”, w *Nic prócz O. Wiersze z lat 1968–2018* (Warszawa: PIW, 2019), 19 (z tomu *Gesty na śniegu*, 1968).

czytelnik nie rozpoznałby źródła owej inspiracji, a nawet nie dowiedziałby się, że u źródeł powstania tekstu jakakolwiek inspiracja zaistniała. Przede wszystkim uwagę tę traktować należy jako *quasi*-gatunkową kwalifikację, mówiącą o drodze twórczej (do filmu do wiersza), o konkretnej relacji transmedialnej (filmowa *Kobieta z wydm* vs. wiersz), wreszcie o uczciwości przyjętej perspektywy: nawiasowy podtytuł zdecydowanie precyzuje i zawęża charakter „filmowej opowieści”. Oczywiście, jak już zostało to odnotowane, nawet w przypadku restrykcyjnego nastawienia na definiowanie poetyckiej ekfrazy dzieła filmowego nie może być mowy o poszukiwaniu jakiejś fabularnej przyległości czy adekwatności. W większości przypadków – zgodnie ze sztuką ekfrazy – poeta dokonuje wyboru, patrzy i pisze przez określony pryzmat, najczęściej odwołując się do pamięci oraz wrażeń i powidoków w niej zapisanych. Wydaje się, że w wierszu Rodowskiej – zamiast „opowiadania filmu” – pojawia się zapis kondensacji znaczeń (historia przedstawiona w *Kobiecie z wydm* jako parabola egzystencji, procesu poznawania samego siebie i swych możliwości życia w relacji z Innym oraz w społeczeństwie) oraz charakterystycznych wyznaczników formalnych (na przykład skupienie na fakturach: piasku, wody, ludzkiego ciała):

Zasypani powracają do tego co najbliższe
Ich słuch jest wynikiem przesypywania się piasku
w przeźroczyстых klepsydrach ciał
Miarka piasku, miarka losu
Ich źrenice są otwarte i czarne
jak obojętność wody pozostałej na dnie
W języku silnych tutaj: pij zabij!
Po sznurowanej drabince wyobraźni
wspina się z dołu tylko śmiech

W ich słonej skórze są powiększone ziarna
wszystkich tajemnic
ławice snu przejęte koralowym dreszczem
wilgotne pnie dotyku z bolesnym nacięciem

Nad głową ptak się waży jeszcze nienazwany
Zasypani powracają do tego co najdalsze
bo nie wiedzą że piekłem jest właśnie ucieczka.

Inną perspektywę przyjął Andrzej Kuśniewicz w wierszu *Filmowa Skandynawia (Harriet Anderson)*³⁴. Zarówno podane w należącym do tytułu nawiasie imię i nazwisko aktorki, jak i konglomerat motywów, skojarzeń czy fabularnych szczegółów (trupa cyrkowców, podróż, kolejne obozowiska, Skagen, zaraza) prowadzą do przekonania, że świat opisany w wierszu to również – prawdopodobnie – konglomerat filmów. Z jednej strony będzie to na pewno *Wieczór kuglarzy*, dzieło Ingmara Bergmana z 1953 roku (właśnie z udziałem Anderson), z drugiej – być może odwołania do innych przykładów „filmowej Skandynawii”, niekoniecznie w jej wersji bergmanowskiej:

³⁴Andrzej Kuśniewicz, „Filmowa Skandynawia (Harriet Anderson)”, w *Czas prywatny* (Warszawa: PIW, 1962), 11–12.

Heroldy u bram

Zaraza w Skagen
Skagen zamknięte

Od nocy podkowiąło

Łazarz
z deską na oczach
białokonnym morzem
w mróz

Aż do ostatnich godzin płynął
nad wędrowcami namiot w chmurze

Zachodziło w pożar gdy mówiła:

– jestem silniejsza od ciebie
zginam podkowy
ujeżdżam znarowione konie
moje uda – gdy nimi –
to najmocniejszy ogier
– popróbuj!

W żółtych płachtach
godziny zasłonięte

Skagen nocą milczące
Skagen na łańcuch zamknięte.

Z kolei Bohdan Zadura w wierszu *Siódma pieczęć*³⁵ już samym tytułem odsyła czytelnika do bardzo charakterystycznego, niepodrabialnego imaginariu filmu Bergmana z 1957 roku: to konkretne postaci („w snach widzą drwala rycerza i diabła”), rekwizyty i motywy, ale także próba przywołania surowej, mrocznej, niepokojącej atmosfery świata przedstawionego dzieła, wraz z kluczowym przekonaniem na temat śmierci jako tego, co nieuniknione:

kiedyśmy wielkie siadają na wzgórzach
siedem lichtarzy niby słońce świeci
do snu się kładą zwierzęta i dzieci
po nieskończonych znużone podróżach

w snach widzą drwala rycerza i diabła
i widzą tabun uskrzydłonych koni

³⁵Bohdan Zadura, „Siódma pieczęć”, w *W krajobrazie z amfor* (Warszawa: Czytelnik, 1968), 29.

i w śnie dopada ich tętent pogoni –
ostatnia gwiazda do otchłani spadła

drzewo się zwali dosięgnie nas kamień
echo nas zwiedzie które schwycić trudno
po drodze może napotkamy zamek

i jak zwierzęta ruszamy na północ
zamek odpływa i odpływa góra
i śmierć jak jastrzęb dopada nas w chmurach.

Kazimierz Hoffman daje sygnał innego rodzaju, tytułując swój utwór nazwiskiem reżysera: *Kurosawa*³⁶. Pozostaje pytanie o czytelnicze rozpoznanie. Być może wystarczy postać Makbeta, by odnaleźć skojarzenie z *Tronem we krwi* japońskiego twórcy (1957), ale równie sugestywna okazuje się ekwiwalencja zapamiętanego z filmu obrazu:

A potem las podchodzi blisko i wszystko jak Makbet
trzeszczy dygoce drobno w igłach i w listkach dopóki
czerwieni rudej płomieni z nieba nie zdmuchnie wiatr
i nie ustanie
[...].

Wspomniany już wcześniej tom poetycki Grzegorza Olszańskiego *Kroniki filmowe* daje wiele możliwości interpretacyjnych i z pewnością udaje się w nim odnaleźć także przykłady ekfraz „właściwych” (pozostawiając na marginesie wszelkie pozostałe „ekfrastyczne” próby, a więc w zasadzie cały tom). Szczególnie ciekawy jest tekst, w którym problem werbalizacji tego, co wizualne, podlega tematyzowaniu, jak w wierszu *Ziemia i popioły* (tytuł filmu w reżyserii Atiqa Rahimiego z 2004 roku). W ten oto sposób dodatkowo „unaocznione” zostały kulturowa praktyka i teoretyczny problem „opowiadania filmu”:

1.
Szeroki plan, krótkie cięcia, nagłe zbliżenia.
Historia opowiadana obrazami, fabuła poszarpana dźwiękiem,

słowo po słowie, klatka po klatce.

2.
Stary mężczyzna i chłopiec idą wolno przez kinowy ekran.
Za nimi spalona wioska i pamięć naszpikowana minami
zapomnienia.
Co daje się uwieść przez nic. Nic daje się oswoić

temu czemuś, czego nie sposób nazwać.

³⁶Kazimierz Hoffman, „Kurosawa”, w *Trwająca chwila* (Bydgoszcz: Ośrodek Kultury Regionalnej, 1991), 31.

3.

Na trzecim planie słowa, którym kończy się termin
ważności (bezsens, sens, sen). Papierowy język połyka
kolejne litery. W alfabecie brakuje już

S.O.S.

Trafnie „metodę” Olszańskiego komentuje Karol Maliszewski, formułując przy okazji jedną z możliwych definicji poetyckiej ekfrazy filmu: „Tu naprawdę nie opowiada się treści przeżytych filmów. Raczej szuka się ekwiwalentów. Szuka się krótkiej, błyskotliwej, wieloznacznej konstrukcji słownej, która byłaby odpowiednikiem doświadczenia filmowego, kumulując w sobie obrazowość i emocjonalność, wygaszane na koniec intelektualną ripostą o aforystycznym wydziwisku”³⁷.

W ramach podsumowania tego wątku należy podkreślić, że poetycka ekfaza dzieła filmowego jest możliwa, nawet jeśli założymy, że restrykcyjne reguły retoryki nie pozwalają mówić o jej pełnych realizacjach. Jak pisał w kontekście ekfraz plastycznych Adam Dziadek: „Najczęściej dzieje się tak, że owe utwory spełniają wyznaczniki ekfrazy jedynie po części i lepiej byłoby mówić o ich ekfrastyczności czy ich charakterze ekfrastycznym”³⁸. Także w odniesieniu do ekfraz filmowych problemem nie do pokonania pozostaje przede wszystkim „natura” języka, który z trudem i nie zawsze jest w stanie całkowicie oddać to, co niejęzykowe, a co *stricte* „filmowe”: audiowizualne, przemijające, niemożliwe do „zacytowania”. Odmienne statusy ontologiczne dialogujących ze sobą dzieł – tekstu poetyckiego i filmu – uniemożliwiają „odpowiedniość”, stąd omawiane ekfrazy skupione są najczęściej na elementach wybranych i szczególnych: fragmencie filmu, pojedynczym obrazie (kadrze), jakiejś scenie, a także na uchwyconej dominancie: atmosferze, nastroju, kolorystyce. Nie ulega także wątpliwości, że każdy z tych wierszy, oprócz tego, że jest o filmie, jest także o czymś innym – co należałoby wydobyć w procesie interpretacji, jednakże jedna kwestia – zasugerowana już w cytacie z Maliszewskiego – domaga się niezależnego uzupełnienia.

Zdecydowana większość zacytowanych wyżej ekfraz (lub filmowych wierszy o charakterze ekfrastycznym) to utwory powstałe z inspiracji konkretnym dziełem filmowym, a zatem, jak się okazuje, istotna jest w nich również warstwa przeżycia kinematograficznego: właśnie ten obraz okazał się na tyle silny, by owo przeżycie odnotować w wierszu. Wysiłek poetyckiego opisu skierowany jest więc nie tylko w stronę dzieła, lecz także jego odbioru, doświadczenia, samego seansu. W Horacjańskiej formule „poemat to jak obraz” (*ut pictura poesis*) nie ma wprost mowy o procesie przekładu (dzieła na dzieło), ale o porównaniu sytuacji odbiorczej właśnie, która – w pewnym zakresie – może przynieść podobny efekt. To właśnie w owym „jak” szukam zbieżności postaw odbiorczych, przeżyć, doświadczeń estetycznych, wrażeń, jakie film wywołuje, a te, najczęściej, możliwe są do porównania ze względu na ich niejęzykowy charakter. W przywoływanym już wierszu Kurosawa Kazimierza Hoffmana, po opisie

³⁷Karol Maliszewski, „Poeta już nie musi na Judahu skale”, w *Po debiucie. Dziennik krytyka* (Wrocław: Biuro Literackie, 2008), 121.

³⁸Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, 55; wyróżnienie – R.K.

nadchodzącego wojska w leśnym kamuflażu, czyli ostatniego ujęcia filmu – uruchomiona zostaje perspektywa widza, pozostawionego z silnie oddziałującą na wyobraźnię sceną i nagłym zakończeniem seansu:

Ale napięcie trwać będzie jeszcze przez długi czas
serce wciąż spieszy i ptaki kreślą czarne inicjały
jednym błyskiem.

Szczególnie ciekawym przykładem w tak zarysowanej charakterystyce ekfrazy są dwa wiersze Stanisława Grochowiaka: „*Joanna D’Arc*” Dreyera³⁹ oraz *Męczeństwo Joanny wg Dreyera*⁴⁰ – właściwie oba tematyzujące sam akt recepcji niemego arcydzieła z 1928 roku. W pierwszym z nich porównane zostały dwa „style odbioru”: naukowy („Nie ożywi mnie okrzyk z ostatnich zupełnie krzeseł / «Przypatrzcie się teraz panowie brodawce na wardze biskupa!»”) oraz zindywidualizowany, w którego ramach siła przeżycia zwycięża z pokusą zimnej wiwisekcji („Drgam przebity strzałą / Pospolitej szpetoty i męki Falconetti”). Drugi, nieco późniejszy wiersz, również w większym stopniu niż dzieła dotyczy intensywności kinematograficznego seansu (ciemność „Siada na sercu i drapie łapami”) i – po zakończeniu projekcji – jego konfrontacji ze świadomością iluzji, w jakiej się uczestniczyło:

Więc ciemność dymu to tylko kurtyna
Patrz mocny Boże mamy oto litość
Trzaskają klapy po napisie FIN
Salwa tysiąca zabitych obiadów.

Wreszcie ostatni przykład w zaproponowanym zestawieniu – krótki tekst Jerzego Oszeldy pod tytułem *Fanny i Aleksander*, bez wątpienia naprowadzający na film Bergmana z 1982 roku, ale w całości poświęcony próbie aforystycznego oddania stanu widza po zakończonej projekcji:

Świadomość moja otrzymała uderzenie strumienia
drugiej świadomości
Natężenie egzystencjalne 1 Bergman (Bg).

Konkluzje

Zaproponowane tu rozważania prowadzą do sformułowania dwóch – zasugerowanych w tytule artykułu – konkluzji. Z jednej strony, na pytanie, czy możliwa jest poetycka ekfaza dzieła filmowego, odpowiadam twierdząco, wspierając się dodatkowo argumentami na temat „ekfrastyczności”, sformułowanymi w innym kontekście przez Adama Dziadka, i przywołując wiele przykładów ekfraz możliwie pełnych. Od razu jednak trzeba zaznaczyć, że

³⁹Stanisław Grochowiak, „*Joanna D’Arc* Dreyera”, w *Wiersze nieznane i rozproszone* (Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1996), 87 (wiersz datowany na lata 1954–1956).

⁴⁰Stanisław Grochowiak, „*Męczeństwo Joanny wg Dreyera*”, w *Wiersze nieznane i rozproszone*, 138 (wiersz datowany na lata 1957–1963).

taką oddalającą od klasycznej czy tradycyjnej ekfrazy cechą są dość częste (to osobna pula przykładów) przypadki przekierowania perspektyw: od samego dzieła w stronę relacji na temat oglądania filmu. O ile ekfrazy dzieła plastycznego jest możliwa przez dokładny opis (zbliżenie do hypotypozy), o ile ekfrazy dzieła muzycznego jest możliwa dzięki zastosowaniu odpowiednich zabiegów językowych (muzyczność literatury) i/lub strukturalnych (na przykład w odniesieniu do kompozycji), o tyle w przypadku ekfraz odnoszących się do poszczególnych filmów stosunkowo często pojawia się kwestia opisu samego aktu odbioru⁴¹: kinematograficznego przeżycia, niejednokrotnie będącego wydarzeniem formującym, a w każdym razie na tyle silnego, by poddać je próbie poetyckiej refleksji. W takim ujęciu zaś na szczególnych prawach funkcjonuje również czytelnik wiersza, będący zarazem widzem filmowym (pamiętającym wyjściowe, opisywane w wierszu dzieło – i konfrontującym dwie perspektywy: poetycką oraz własną).

Z powyższymi uwagami związana jest konkluzja druga. Tak jak istniała i chyba ciągle istnieje potrzeba czy konieczność opowiadania filmów, tak rozumiała jest również poetycka reakcja na film. To przecież także – mająca określone przyczyny i cele – forma „opowiadania filmu”. I znów: niekoniecznie efekt będzie ekfrazą „właściwą”, niekoniecznie – z teoretycznego i genologicznego punktu widzenia – należy te próby obejmować pojęciem ekfrazy. Być może bardziej adekwatne byłoby tu przejście w refleksji z pola retoryki na grunt antropologii kina, zainteresowanej wszelkimi praktykami okołowfilmowymi, w tym opowiadaniem filmów, w tym pisanie i czytaniem wierszy o filmach. Na marginesie można dodać, że problemowy i/lub chronologiczny układ wierszy, nawiązujących do konkretnych obrazów, pozwala je czytać również jako historię recepcji – co i kiedy oglądano, co wywarło tak wielki wpływ na poetów, co „zasługiwało” na wiersz.

W ujęciu antropologii kina opowiadanie filmów to po prostu codzienna czynność (coś, co ludzie „robią” z filmami), przybierająca rozmaite – uwarunkowane czasem bardzo odmiennymi kontekstami kulturowymi – formy i manifestacje. Właściwie do truizmów należy twierdzenie, że film odmienił kształt dwudziestowiecznej (oraz późniejszej) kultury i sztuki, w tym poezji. Wydaje się jednak, że szczególnie interesującą rolę do odegrania miała i ma w tej historii praktyka „opowiadania filmów” / „opowiadania o filmach”, codzienna i kunsztowna zarazem, definiowana jako egzystencjalna potrzeba – co znajduje odzwierciedlenie również w poezji.

⁴¹Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, 71–72.

Bibliografia

- Bąk, Roman. „Złodzieje rowerów”. W *Ulica, gdzie sprzedają zapalki*, 25. Poznań: Wydawnictwo „W drodze”, 1985.
- Berowska, Marta. „Do S. Wyspiańskiego”. *Poezja* nr 7–8 (1985): 93.
- Dym, Jeffrey. „A Brief History of Benshi (Silent Film Narrators)”. https://aboutjapan.japansociety.org/content.cfm/a_brief_history_of_benshi. (dostęp: 15.05.2021)
- Dziadek, Adam. *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.
- Głównia, Dawid. *Początki kina w Japonii na tle przemian społeczno-politycznych kraju*. Wrocław: Atut, 2020.
- Grochowiak, Stanisław. „Joanna D’Arc Dreyera”. W *Wiersze nieznane i rozproszone*, 87. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1996.
- . „Męczeństwo Joanny wg Dreyera”. W *Wiersze nieznane i rozproszone*, 138. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1996.
- Harasymowicz, Jerzy. „W środek miasta”. W *Od Staffa do Wojaczka. Poezja polska 1939–1985. Antologia*. T. 2. Zredagowane przez Bohdan Drozdowski i Bohdan Urbankowski, 244–245. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1988.
- Hoffman, Kazimierz. „Kurosawa”. W *Trwająca chwila*, Bydgoszcz: Ośrodek Kultury Regionalnej, 1991.
- Jerzakowska, Beata. „Ekfrazja poetycka w audiodeskrypcji”. *Polonistyka* nr 5 (2013): 10–13.
- Kossak, Jerzy. *Kino Pasoliniego*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976.
- Kucharczyk, Janusz. „Pierwiastki filmowe w twórczości literackiej Tadeusza Peipera i Jalu Kurka”. *Kwartalnik Filmowy* nr 1 (1965): 44–52.
- Kuśniewicz, Andrzej. „Filmowa Skandynawia (Harriet Anderson)”. W *Czas prywatny*, 11–12. Warszawa: PIW, 1962.
- Kuźma, Erazm. „Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem”. W *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Zredagowane przez Teresa Cieślukowska i Janusz Sławiński, 257–269. Wrocław: Ossolineum, 1980.
- Letelier, Hernán Rivera. *Opowiadaczka filmów*. Przetłumaczone przez Natalia Nagler. Warszawa: Muza, 2012.
- Lisowski, Krzysztof. „Ballada o Narayamie”. W *Ciemna dolina*, 65–66. Katowice: Wydawnictwo Śląsk, 1986.
- Loska, Krzysztof. „Benshi jako współautor filmu”. *Kwartalnik Filmowy* nr 59 (2007): 59–65.
- Machej, Zbigniew. „Mógłbym”. W *Dwa zbiory wierszy*. Londyn: Puls Publications, 1990.
- Madej, Alina. „Między filmem a literaturą. Szkic o powieści filmowej”. W *Film polski wobec innych sztuk*. Zredagowane przez Alicja Helman i Alina Madej, 102–123. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1979.
- Maliszewski, Karol. „Poeta już nie musi na Judahu skale”. W *Po debiucie. Dziennik krytyka*, 120–122. Wrocław: Biuro Literackie, 2008.
- Markowski, Michał Paweł. „Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza”. *Pamiętnik Literacki* XC, z. 2 (1999): 229–236.
- Mirka, Danuta. „Czy istnieje muzyczna Ekphrasis?”. *Ruch Muzyczny* nr 18 (2001): 35–37.
- Olszański, Grzegorz. *Kroniki filmowe*. Warszawa: Lampa i Iskra Boża, 2006.
- Otto, Wojciech. *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Wydawnictwo PTPN, 2007.
- Podgórnik, Marta. „Streszczając niezaznajomionym «Przeminęło z wiatrem»”. W *Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych*. Zredagowane przez Darek Foks. Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej, 2018.

- Pytaszowie, Ewa i Marek. „Poetycka podróż w świat kinematografu, czyli kino w poezji polskiej lat 1914–1925”. W *Szkice z teorii filmu*. Zredagowane przez Alicja Helman i Tadeusz Miczka, 18–32. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1978.
- Rabon, Izrael. *Ulica*. Przetłumaczone przez Krzysztof Modelski. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1991.
- Rodowska, Krystyna. „Ruchome piaski”. W *Nic prócz O. Wiersze z lat 1968–2018*. Warszawa: PIW, 2019.
- Różewicz, Tadeusz. „Non-stop-show”. W *Utwory zebrane. Poezja*, t. 2, 404–413. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2006.
- Siutsova, Alena. „Kino opowiadane. Historia i teoria”. Praca magisterska, Uniwersytet Warszawski, 2014.
- Szymczyk-Kluszczyńska, Grażyna. „Opowiadam? Opisuję? (Poeci-surrealiści wobec kina)”. W *Małe formy narracyjne*. Zredagowanie przez Eugenia Łoch, 106–113. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1991.
- Szymczyk-Kluszczyńska, Grażyna i Ryszard W. Kluszczyński. „Poemat kinematograficzny. Analiza pewnego typu związków między literaturą a kinem”. *Przegląd Humanistyczny* nr 11 (1982): 35–53.
- Świetlicki, Marcin. „Casablanca”. W *37 wierszy o wódce i papierosach*, 25. Bydgoszcz: Instytut Wydawniczy Świadectwo, 1996.
- Thompson, Hannah. „Audio Description: Turning Access to Film into Cinema Art”. *Disability Studies Quarterly* 38, nr 3 (2018). <https://dsq-sds.org/article/view/6487/5085>. (dostęp: 15.05.2021)
- Urbańska, Magdalena. „Głos filmu: o audiodeskryptorach”. *Ekrany* nr 4 (2020): 116–120.
- Więckowski, Robert. „Audiodeskrypcja piękna”. *Przekładaniec* nr 28 (2014): 109–123.
- Woźniak, Maciej. „Bonnie i Clyde”. W *Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych*. Zredagowane przez Darek Foks, 280–281. Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej, 2018.
- Zadura, Bohdan. „Siódma pieczęć”. W *W krajobrazie z amfor*. Warszawa: Czytelnik, 1968.

SŁOWA KLUCZOWE:

antropologia kina

E K F R A Z A

poezja filmowa

ABSTRAKT:

W artykule podjęta została próba zgromadzenia oraz interpretacji kilkunastu wierszy filmowych, m.in. S. Grochowiaka, K. Rodowskiej, A. Kuśniewicza, B. Zadury, K. Hoffmana, J. Oszel-dy, G. Olszańskiego. Spośród rozmaitych przykładów relacji transmedialnych (film – literatu-ra) wyróżniono te przykłady, które można by – zgodnie z tradycją retoryczną – nazwać ekfra-zami. Fenomen poetyckich ekfraz dzieł filmowych uzupełniony został o kontekst kulturowy związany z odmiennymi tradycjami opowiadania filmów, traktowanych jako powszechna praktyka (amatorska, profesjonalna, artystyczna) i ujmowanych w ramach antropologii kina.

przekład intersemiotyczny

O P O W I A D A N I E F I L M U

NOTA O AUTORZE:

Rafał Koschany (1975) – prof. UAM dr hab., kierownik Zakładu Semiotyki Kultury w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, redaktor naczelny kwartalnika „Kultura Współczesna. Teorie – Interpretacje – Praktyka”. Swoje zainteresowania badawcze skupia na teorii interpretacji, pograniczu literaturoznawstwa i filmoznawstwa, kulturowych studiach miejskich oraz edukacji kulturowej. Autor książek *Przypadek. Kategoria artystyczna i literacka w literaturze i filmie* (2006, II wyd. 2016) i *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu* (2017), a także licznych artykułów publikowanych w czasopismach naukowych oraz tomach zbiorowych. Współredaktor kilku książek, m.in.: *Horyzonty interpretacji. Wokół myśli Paula Ricoeura* (2003), *Fenomen słowa* (2009), *Musical. Poszerzanie pola gatunku* (2013), *Republika musicali. Historia – gatunek – interpretacje* (2020), *Kultury w ruchu. Migracje, transfery, epistemologie* (2019).

Kinowa materialność teorii. Gilles Deleuze i Jacques Rivette*

* Praca finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2018–2022 jako projekt badawczy w ramach programu „Diamantowy Grant” nr DI2017/008947: „Nowy autotematyzm? Metarefleksja w poezji polskiej po roku 1989”.

Agnieszka Waligóra

ORCID: 0000-0002-4316-9207

Już niemal sto lat temu Karol Irzykowski zauważał, że obrazy filmowe są literacką materialnością¹, co wpisywało się w szerszy (metodologiczny i infrastrukturalny) kontekst „podległości” filmoznawstwa względem badań nad literaturą i językiem. Z czasem jednak, gdy okazało się, że dzieła ruchomej wizualności i dźwięku oferują sztuce oryginalne i idiomatyczne środki wyrazu, zaczęto mówić o odwrotnym transferze jakości i inspiracji: prymarnie lub charakterystycznie filmowych, a następnie adaptowanych do potrzeb sztuki słowa².

O ile jednak badanie kinowej materialności literatury – czyli, mówiąc szerzej, rozmaitych chwytów filmowych, które będą przynajmniej w założeniu „detekstocentryzowały” literaturę, odnajdując w niej walory inne niż czysto lingwistyczne – wydaje się może nie bardzo popularne, lecz zdecydowanie we współczesnej humanistyce zauważalne, o tyle o kinowych inspiracjach bądź rozgrywkach teorii literackich mówi się zdecydowanie mniej. Oczywiście dzieła filmowe często bywają omawiane przez teoretyków i teoretyczki – wyrazistym *exemplum* może być często cytowany Slavoj Žižek³. Zasadniczo jednak rzadziej dostrzega się analogię pomiędzy angażującą

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

² Tu świetnym i klasycznym już przykładem może stać się pojęcie techniki montażu filmowego, która pozwalała na swobodne i twórcze łączenie rozmaitych planów przestrzennych i czasowych. Zob. np. Robert Humphrey, „Strumień świadomości – techniki”, tłum. Stefan Amsterdamski, *Pamiętnik Literacki* nr 61/4 (1970), 274 i dalsze.

³ Zob. np. Slavoj Žižek, *Patrząc z ukosa: do Lacana przez kulturę popularną*, tłum. Janusz Margański (Warszawa: KR, 2003).

materialnie czy afektywnie sztuką filmową a równie ekscytującymi poznawczo ścieżkami konkretnych teorii, dowodzącymi niekiedy, że proces interpretacji dzieł i praktyk artystycznych przypominać może rozwiązywanie kryminalnej łamigłówki na kinowym ekranie.

Nie zamierzam badać wszystkich możliwych „kinowych” uwikłań teorii (funkcjonowania ruchomych obrazów w tekstach metodologicznych – i, zgodnie z tematem przewodnim zbioru, technik kinowych, które przysługują się teoriom niejako strukturalnie, a nie jedynie w postaci przykładów czy dowodów na poręczność danego słownika), implikacji (rodzajów takich funkcjonowań, ich przyczyn czy konsekwencji) ani wreszcie samych egzemplifikacji, bo oczywiście znacznie wykracza to poza możliwości jednego artykułu. Chcę natomiast skupić się na jednym, lecz niezwykle interesującym przykładzie filmowym, który przedstawia zarówno inkorporację literatury – i teorii – do dzieła filmowego, czy może raczej szeroką inspirację słowem i jego uwikłaniami w twórczym projekcie reżyserskim, jak i – niejako zwrotnie – ujawnia głęboką analogię pomiędzy strategiami literaturoznawczych teorii oraz kinowymi środkami wyrazu, decydując o materialnym, performatywnym charakterze rozmaitych metodologicznych refleksji. Jako przykład posłuży mi legendarny (z powodu długości, rozmachu i efemeryczności) oraz jednocześnie niemal zapomniany (wobec szokująco niskiej frekwencji na ekranach kin oraz – do niedawna – braku oficjalnej wersji możliwej do legalnego zakupu) film *Out 1* Jacques’a Rivette’a, dookreślany czasem znaczącym podtytułem *Noli me tangere*, oraz interpretacja sztuki filmowej, jakiej w kontekście owego dzieła oraz jego literackich kontekstów (twórczości Honoriusza Balzaca oraz Lewisa Carrolla) dokonał filozof chętnie czytany przez teoretyków i teoretyczki literatury – Gilles Deleuze.

Out 1, dzieło niespełna trzynastogodzinne, w ogromnej części improwizowane, nakręcone zostało w roku 1971; niemal równolegle powstała „skrótowa” (do – bagatela – mniej więcej czterech godzin) wersja obrazu, rozpowszechniana pod tytułem *Out 1: Spectre*, jednak żadna z nich nie była emitowana z dużą intensywnością⁴. Film Rivette’a bywa jednak nazywany – mimo swej niszowości i enigmatyczności, a być może właśnie dzięki nim – *opus magnum* francuskiej Nowej Fali, modernistycznego ruchu artystycznego koncentrującego się na – mówiąc najprościej – maksymalnym wydobywaniu możliwości filmowej formy⁵. Przedstawia on losy dwóch trup teatralnych: pierwsza z nich, dowiedziona przez Lili (Michele Moretti) usiłuje wystawić *Siedmiu przeciwko Tebom*, zaś druga – na czele z Thomasem (Michael Lonsdale), dawnym partnerem Lili – pragnie odegrać *Prometeusza w okowach*.

Grupy – choć obie mierzą się z tragediami tego samego autora, mianowicie Ajschylosa, oraz kierowane są przez postacie, które niegdyś stanowiły „życiowy” duet – prezentują bardzo zróżnicowane podejścia do sztuki performatywnej oraz (co być może dla literaturoznawców najbardziej interesujące) odmiennie traktują ich materię słowną: ekipa przymierzająca się do *Siedmiu przeciwko Tebom*

⁴ W Polsce pełną wersję filmu zaprezentowano przed kilkanaście laty w trakcie retrospektywy Rivette’a podczas festiwalu Nowe Horyzonty 2016.

⁵ Zob. np. Rafał Syska, „Światy wewnętrzne”, w *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*, red. Rafał Syska (Kraków: EKRANy, 2017), 67. Zasadniczo wiele filmów nowofalowych dałoby się odczytać w przyjętym przeze mnie kluczu (jako zwrotne materializowanie różnorodnych teorii): źródeł starczyłoby tu z pewnością na obszerną rozprawę, nawet gdyby zatrzymywać się tylko na najoczywistszych przypadkach, takich jak obrazy czerpiące inspirację z literatury, także z prężnego na przełomie wieku nurtu *nouveau roman* (nurt Rive Gauche, reprezentowany na przykład przez Alaina Resnais) czy równie „intertekstualne” kino związane (podobnie jak Rivette) z towarzystwem „Cahiers du cinéma” Jeana-Luca Godarda (na czele z *Amatorskim gangiem*, w którym jeden z bohaterów posługuje się – być może przewrotnie – pseudonimem Arthura Rimbauda).

najpierw usiłuje „wczuć się” w odgrywaną sztukę poprzez medytację i jogę⁶, następnie zaś – głównie dzięki naciskom Lili – precyzyjnie odtworzyć starożytny tekst, co z czasem staje się przyczyną niesnasek w trupie i ostatecznie doprowadza do upadku projektu. Szczególnie destrukcyjny wpływ na przedsięwzięcie wywiera Renaud – postać zaproszona jako uzupełnienie obsady spektaklu. Mężczyzna nie tylko doprowadza do dywersji artystycznej wizji reżyserki, ale i okrada jednego z członków grupy, co motywuje pozostałych aktorów i aktorki do wszczęcia poszukiwań; ich skutki nigdy nie zostają jednak ujawnione. Druga grupa mierzy się natomiast z *Prometeuszem w okowach*, postępując zgodnie z metodą Jerzego Grotowskiego⁷. Na wczesnych etapach przygotowań grupa usiłuje improwizować na temat konkretnych wydarzeń opisanych przez Ajschylosa (na przykład kolejno wcielają się w zakuwaną w kajdany ofiarę, by utożsamić się z bohaterem starożytnego dzieła), niemal całkowicie odchodząc od tekstu na rzecz afektywnej i performatywnej pracy z ciałem.

Losy dwóch trup teatralnych oraz ich poszczególnych członków i członkiń przeplatają się z perypetiami paru innych postaci: jedną z nich jest Frédérique, młoda kobieta (w jej roli – lubiana przez reżysera Juliet Berto), która trudni się złodziejstwem (w tym – kradzieżą poufnych informacji) oraz szantażem. Bohaterka wpada na trop tajnego stowarzyszenia, do którego rzekomo należą również aktorzy i aktorki pracujący nad spektaklami Ajschylosa; Frédérique z czasem zakochuje się w przedstawicielu lokalnego gangu i ostatecznie ginie z jego ręki. Drugi bohater-atom, do pewnego momentu odsunięty od głównego wątku filmu (jeśli w ogóle o głównym wątku można w przypadku tego obrazu mówić), jest personą jeszcze ciekawszą: Colin (w jego rolę wcielił się słynny Jean-Pierre Léaud) to udający głuchoniemego outsider, zarabiający na życie poprzez nagabywanie przypadkowych klientów pobliskiej kawiarni. Młodzieniec oferuje upatrzonym ofiarom koperty, do których wcześniej wkłada strony wydarte z przypadkowych książek (prawdopodobnie traktując je jako „wróżby” dla samych zainteresowanych); uwagę gości zwraca na siebie zaczepną grą na ustnej harmonijce. Z czasem Colin sam otrzymuje tego typu „list” – zawarty w nim tekst uznaje on za zaszyfrowaną wiadomość, którą następnie usiłuje rozkodować i zinterpretować. Jednocześnie wpada na ślad tej samej konspiracji, którą odkryła Frédérique, zwaną właśnie Trzynastoma, oraz zakochuje się w Pauline, właścicielce niszowej księgarni, służącej paryskim anarchistom za punkt spotkań. Jak się jednak okazuje, sama Pauline – przynajmniej dzięki postaci jej męża, tajemniczego Igora, którego widzowie nie dojrzą na ekranie ani razu – także zamieszana jest w działalność szajki, jednak posługuje się w niej innym imieniem (Emilie).

Losy wszystkich postaci przecinają się, zaś łącznikiem między nimi pozostaje właśnie stowarzyszenie Trzynastu. Prowadzi to do oczywistego skojarzenia Balzakovskiego: Rivette (zarówno w tym, jak i innych filmach) wręcz epatuje odniesieniami do *Komedii ludzkiej*. Przypomnijmy: w należącym do *Scen z życia paryskiego* zbiorze *Historia trzynastu* (składającym się z krótszych powieści: *Ferragus*, *Księżna de Langeais*, *Dziewczyna o złotych oczach*)⁸, przewijają się aluzje dotyczące możliwego istnienia tajemniczego i prawdopodobnie złowrogiego stowarzyszenia, do którego mieliby należeć poszczególni bohaterowie. Stowarzyszenie owo nigdy nie ujawnia się jednak wprost – nikąd nie

⁶ Więcej o znaczeniu jogi i gry z ciałem w *Out 1* – zob. Donatella Valente i Brad Stevens, *Jacques Rivette's Out 1: From First to Last – Senses of Cinema*. Udostępniono 30 grudnia 2020. <https://www.sensesofcinema.com/2016/jacques-rivette/out-1-from-first-to-last/>. (dostęp: 15.05.2021)

⁷ Por. Syska, „Światy wewnętrzne”, 68.

⁸ Honoré de Balzac, *Historia trzynastu: Urzędnicy. Komedia ludzka: studia obyczajowe. Sceny z życia paryskiego*, tłum. Tadeusz Żeleński, Julian Rogoziński (Warszawa: Czytelnik, 1959).

otrzymujemy potwierdzonej informacji dotyczącej jego faktycznego istnienia, celów czy zamiarów; sam Balzac nie przywiązywał zresztą do owej rzekomej konspiracji większej uwagi – zapewne służyła ona przede wszystkim jako nęcąca luka w realistycznej narracji, która miała czytelników i czytelniczki fascynować i motywować do dalszej lektury. „Złowrogość” grupy była zaś fundowana przede wszystkim przez pechową liczbę członków (i członkiń), mających wchodzić w jej skład.

Co jednak istotne, ani u Balzaca, ani u Rivette’a nie spotykamy się ostatecznie z „realizacją” symbolicznej liczby na żadnej z płaszczyzn: podzielone na osiem mniej więcej półtoragodzinnych odcinków *Out 1* kończy się kilka minut przed wybiciem trzynastej godziny; liczebność aktorów tworzących obie trupy teatralne nigdy nie osiąga magicznej (i pechowej) trzynastki. Eksplicytnej „zgodności symbolicznej” nie zapewni nawet Renaud, choć wyraźnie ma on charakter biblijnego „trzynastego apostoła”: dopuszcza się wszak grzechu i zarazem motywuje rozwój historii, jego zniknięcie staje się bowiem z czasem siłą napędową rozmaitych interakcji pomiędzy innymi bohaterami. Pełną trzynastkę, pomniejszoną dzięki wizualnej nieobecności dwójki postaci (wspomnianego już Igora oraz niejakiego Pierre’a, wspomnianego w wykradzionych dokumentach) uzupełniać mogłaby natomiast młoda szantażystka, która ostatecznie jednak ginie zamordowana przez lokalny gang (pozbawiony „groźnej” symboliki, lecz niebezpieczny „naprawdę”), oraz Colin, któremu również udaje się odnaleźć członków szajki, a nawet z nimi skonfrontować; zostaje on jednak odepchnięty przez stowarzyszenie i powraca do roli wyrzutka, odmawiającego wszelkich form osobistego kontaktu ze światem.

Dokładnie jak u Balzaka – liczby odmawiają prostej symboliki, czy może raczej konstrukcja dzieła odmawia pewnego typu reprezentacji „symbolicznej” (lub, mówiąc przewrotnie, realistycznej: skoro szajka Trzynastu ma pewien wpływ na fabułę zarówno u autora *Komedii ludzkiej*, jak i w filmie Rivette’a wypadałoby jej „faktycznie istnieć”). Zasadniczo jednak owe mylące sugestie i figury nie prowadzą wyłącznie do prostej konstatacji, że *Out 1* to film nieprecyzyjnie zaplanowany i wykonany (choć nie jest to konstatacja całkowicie błędna), nie zamykają też analizy w granicach jednoznacznej wykładni interpretacyjnej, widzącej ów film jako portret świata nieuporządkowanego, a zatem – w pewnym sensie – nie-realistycznego.

Dzieło Rivette’a ma znacznie więcej możliwych znaczeń: pierwszym z nich jest oczywiście to ujawniane w kontekście „autotematycznym”, gdzie autotematyzm widziany jest jako reakcja na kryzys realizmu oraz jego kompromitację⁹. Rivette – podobnie jak Balzac – buduje w swojej twórczości specyficzną przestrzeń, która tylko pozornie pretenduje do miana logicznie uporządkowanego uniwersum. W *Komedii ludzkiej* aż roi się od nieścisłości, które na polskim gruncie śledził między innymi niestrudzony tłumacz francuskiego mistrza, Tadeusz Boy-Żeleński. Boy wykazywał, jak swobodnie Balzac poczyną sobie z bohaterami i bohaterkami na płaszczyźnie *Komedii*: przykładem może stać się tutaj słynny Lucjan de Rubempré, sportretowany najpierw w *Straconych złudzeniach*, później zaś pojawiający się na kartach *Blasków i nędze życia kurtyzany*, jednak – jak zauważał Żeleński – bez większej dbałości o precyzję chronologiczną wydarzeń¹⁰.

⁹ Szerzej o tym problemie pisałam w artykule: Agnieszka Waligóra, „Autotematyzm – antyrealizm? Na przykładzie jednego wiersza Tomasza Pułki”, *Forum Poetyki* 15–16 (2019): 80–93. Udostępniono 30 grudnia 2020. <http://fp.amu.edu.pl/autotematyzm-antyrealizm-na-przykladzie-jednego-wiersza-tomasza-pulki/>.

¹⁰ Tadeusz Boy-Żeleński, „Od tłumacza”, w Honoré de Balzac, *Blaski i nędze życia kurtyzany. Komedia ludzka. Studia obyczajowe. Sceny z życia paryskiego*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński (Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, 1959), 7 i n.

W tym kontekście nieład „trzynastki” oraz klęska wszelkich przedsięwzięć, które zostały przez Rivette’a sfilmowane – niepowodzenie prób teatralnych i ostateczne ich zaniechanie, pozostawienie działalności stowarzyszenia w tajemnicy, ponowna alienacja Colina – są jak najbardziej celowe: niczym u Balzaka mają one bowiem reprezentować brak faktycznego, „głębokiego” uporządkowania świata, przedstawiając ład świata jako pewien symboliczny, powierzchowny ideał, który nie ma przełożenia na tak czy inaczej rozumianą „rzeczywistość”. Ta z kolei – niezależnie od przypisywanych jej praw czy regularności – nigdy nie osiąga doskonałej przejrzystości.

Rivette – mimo przynależności do awangardowej formacji Nowej Fali – nigdy nie porzucił realizmu filmowego, na którym się wychował. Podobnie jednak jak wielcy mistrzowie realizmu literackiego, nie traktował go w gruncie rzeczy jako twardej „ideologii” sztuki: ów „szczególny realizm” Rivette’a, korespondujący z dialektycznie nowoczesnym zwątpieniem w ciągłość i przewidywalność świata¹¹, przedstawiał zresztą sam Balzac, który – ze swoim niemal ekspresjonistycznym portretowaniem przestrzeni, rozmiłowaniem w tajemnicach paryskich uliczek i wiejskich buduarów – dla wielu badaczy i badaczek stanowi prekursora Baudelaire’a i następujących po nim symbolistów, rezygnujących całkiem z przekonania o prostej i jasnej konstrukcji świata¹². Lektura poszczególnych tomów *Komedii ludzkiej* dostarcza zresztą wielu intrygujących dowodów na „niepełny” realizm Balzaca (gdyby kiedykolwiek „pełny” realizm istniał) i przy okazji wyraźnie koresponduje z licznymi scenami z *Out 1*. Przypomnijmy sobie na przykład tę, w której Colin usiłuje rozszyfrować wiadomość ukrytą w podrzuconym mu liście; bełkotliwy tekst przypomnieć może passusy z Balzakowskiej *Fizjologii małżeństwa*, w której autor – chcąc zapewne pominąć tematy drażliwe dla cenzury lub wrażliwej i skłonnej do oburzenia publiczności – w tajemniczy sposób „zaszyfrował” pokaźny fragment książki. Zgodnie z przypisem Boya tekst ten nigdy nie został (na polszczyznę) rozkodowany, sam tłumacz poprzestał zaś na „spolszczeniu” szyfru na podobnie nonsensowne akapity¹³.

Zarówno więc Balzac, jak i Rivette – pomimo licznych nieścisłości i niedopowiedzeń, które odnajdujemy w ich dziełach – nie tylko wytwarzali (postulatycznie, choć nie „dosłownie”) realistyczne światy, ale i obracali się wewnątrz przestrzeni wytworzonych wewnątrz ich własnych twórczości, traktując je jako niemniej „realne” od aktualnych wydarzeń społecznych czy politycznych. Reżyser *Zakonnicy* niezwykle chętnie odwoływał się przy tym do kosmosu (czy raczej – chaosmosu) literackiego mistrza. Świadczy o tym nie tylko odwołanie do *Historii Trzynastu*, które Rivette – jak sam zresztą przyznawał – potraktował głównie pretekstowo, w celu spojenia losów postaci¹⁴. Motyw grupowego spisku oraz indywidualnego szantażu (w *Out 1* reprezentowanego przez samotniczkę Frédérique) przewija się w filmach Rivette’a bardzo często; najwyraźniejszym przykładem będzie tu *Banda czworga* z 1988 roku. Także *Piękna złoźnica* – jeden z najsłynniejszych filmów Rivette’a – została nakręcona na podstawie *Niezanego arcydzieła* Balzaca, opowiadającego

¹¹Zob. Tomasz Kłys, „Narodziny filmu z ducha teatru”, w *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*, 23.

¹²Zob. przede wszystkim znakomity artykuł poświęcony znaczeniom przestrzeni: Gisèle Séginger, „Wpisanie polityki w przestrzeń: *Stracone złudzenia* i dwuznaczność Balzakowskiej topografii”, tłum. Piotr Śniedziwski, *Rocznik Komparatystyczny* 3 (2012) oraz Cesare Pavese, *Le Métier de vivre* (Paryż: Gallimard 1958), 45.

¹³Zob. Honoré de Balzac, *Fizjologia małżeństwa*, tłum. i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński-Boy (Warszawa: Czytelnik 1957), 284–285; taka stylistyczna i „logiczna” przerwa w konstrukcji dzieła była wszak zgodnie z wymogami realizmu uznawana za błąd czy niespójność.

¹⁴Zob. Jonathan Rosenbaum, Lauren Sedofsky, Gilbert Adair, „Widmowe rozmowy z Rivette’em”, tłum. Miłosz Stelmach, w *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*, 103.

o malarzu Frenhoferze i jego próbach namalowania podobizny nietuzinkowej kobiety; *La belle noiseuse* wykorzystuje zresztą podobny do *Out 1* chwyt fabularny – widzowie nigdy nie dowiadują się wszak, jak portret złośnicy wygląda, ponieważ malarz Frenhofer skrzętnie go ukrywa – a *Noli me tangere* nigdy nie wyjawia, czy spisek w istocie działał i na czym miałby polegać¹⁵.

Balzakowskie odniesienia i ich teoretyczne implikacje idą jednak jeszcze dalej i coraz silniej fundują autotematyczny czy metaartystyczny wydźwięk dzieła Rivette'a, zwróconego nie tyle ku samemu sobie, ale ku światom i przestrzeniom wykreowanym synergicznie przez literaturę, teatr i kino: po rozszyfrowaniu odniesienia do *Historii trzynastu* w dostarczonej mu „wiadomości”, Colin udaje się do akademickiego badacza twórczości Balzaka, w którego wciela się Eric Rohmer – reżyser pracujący wówczas nad cyklem *Sześciu opowieści moralnych*, powstałych również na bazie *Komedii ludzkiej*. Także na płaszczyźnie wizualnej nie brakuje zresztą idiomatycznych dla kina (czy szerzej: wszelkich sztuk plastycznych) emblematów autotematyzmu – jednym z nich jest słynna scena, zbudowana na zasadzie *misé en abyme*: targana niepewnościami, niewierna wobec męża i stowarzyszenia Pauline/Emilie staje w niej pomiędzy dwoma lustrami. Jej zwielokrotnione odbicia wytwarzają słynne złudzenie optyczne, oddające oczywiście zagubienie Pauline, która usiłuje przemysleć własne zachowania i potrzeby, obcuje jednak wyłącznie z zapośredniczonymi odbiciami, nie zaś z czystym, idealnym „ja”¹⁶. Problematyka wyobcowania i oderwania od świata, którą wątek autotematyczny w tym wypadku (lecz niekoniecznie we wszelkich innych) implikuje, prowadzi zaś do innego istotnego wydźwięku filmu – jego znaczenia politycznego i społecznego.

Out 1 powstało w roku 1971 – niedługo po zakończeniu masowych strajków, obejmujących niemal cały zachodni świat. Rivette wielokrotnie odwoływał się – i w filmach, i w publicystyce¹⁷ – do atrofii życia społecznego, którą w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych obserwowano i wobec której usiłowano się na różne sposoby buntować; twierdził na przykład, że akcja *Out 1* miałyby się urwać w maju 1968 roku¹⁸. Jego trzynastogodzinne dzieło może być więc widziane jako studium życia po (nieudanej) rewolucji. Ruchy kolektywne uległy dezorganizacji i rozproszeniu, tracąc wszelką sprawczość i emancypacyjny potencjał – pozostały z nich ewentualnie protezy działalności grupowej, takie jak właśnie *Trzynastu*: grupa, której faktycznego istnienia nie jesteśmy pewni, i która nie poświęca się działaniu, a jedynie buduje wokół samej siebie aury tajemnicy i zagrożenia. Koresponduje to zresztą z aktywną w latach siedemdziesiątych traumą zimnej wojny, która według niektórych badaczy i badaczek doprowadziła do spiskowego postrzegania rzeczywistości – doszukiwania się w niej utajonych i potencjalnie zabójczych

¹⁵Równie popularnym wątkiem w jego dziełach jest zresztą teatr – w licznych filmach reżysera sfilmowano właśnie grupy teatralne, które pracują nad określonymi spektaklami (zwykle – bardzo klasycznymi: albo tymi stworzonymi przez starożytnych prekursorów, albo wielkimi francuskimi tragediami. Zob. Syska „Światy wewnętrzne”, 67–68. W tym kontekście znaczący może być także fakt, że jedna z ważniejszych biografii autora *Komedii ludzkiej*, wydana w 1965 roku przez André Mauroisa, nosiła tytuł *Prometeusz*, co może stanowić pomniejszy, lecz ciekawy trop łączący *Out 1* z projektem Balzakowskim. Wyd. polskie: André Maurois, *Prometeusz, czyli Życie Balzaka*, tłum. Julian Rogoziński (Warszawa: Czytelnik, 1970).

¹⁶Scena ta (będąca zresztą składową szerokiego motywu sobowtórów i „nietości” w projekcie artystycznym Rivette'a) koresponduje zresztą z niezwykle ciekawym tekstem, opisującym rolę luster w *Eugenie Grandet*: Naomi Schor, „*Eugenia Grandet*. Lustra i melancholia”, tłum. Agata Zawiszeńska, *Pamiętnik Literacki* 4 (2009): 99–112. Udostępniono 30 grudzień 2020. <https://fbc.pionier.net.pl/details/nnrd81W>. Naomi Schor przekonuje tam o istotnej dla opisu dojrzewania kobiety wadze odbicia i analogii pomiędzy dojrzewaniem kobiety a jej procesem wykluczania ze świata publicznego.

¹⁷Zob. Adrian Martin, „Wielki manipulator”, tłum. Miłosz Stelmach, w *Sekretne światy Jacques'a Rivette'a*, 58.

¹⁸Zob. Rosenbaum, Sedofsky, Adair, „Widmowe rozmowy z Rivette'em”, 100.

przedsięwzięć¹⁹. Prawdziwe zaś ruchy społeczne (mikroorganizacje czy zrzeszenia) sportretowane w *Out 1* są albo gangami lokalnych rzezimieszków, którzy nie wyznają żadnej idei i działają jedynie dla własnego zysku (mężczyzna, który zamordował Frédérique), albo znudzonymi i pozbawionymi realnej energii *quasi*-anarchistami, poświęcającymi się głównie biernej kontestacji (młodzież zbierająca się w księgarni prowadzonej przez Pauline/Emilie).

W tej perspektywie postaci Frédérique i Colina – niezrzeszonych atomów, zajmujących się wyłącznie sprawami własnego przetrwania i obojętnymi na wspólny interes (lub – w wypadku Colina – zafascynowanymi pewną formą wspólnotowości, lecz wyrzucanymi poza jej nawias lub wtórnie się od niej odsuwającymi), stają się emblematyczne dla całego społeczeństwa francuskiego. Podobnie więc jak Balzac – Rivette chce pokazać społeczny przekrój: traktuje go jednak specyficznie, dla reżysera wszystkie postacie (niezależnie od statusu czy zamożności) skupione są bowiem przede wszystkim na sobie i ewentualnie na odbudowie mikrowieży społecznych, jakie utraciły. Żadnej z postaci nie udaje się jednak odbudować więzi: końcowa scena załamania Thomasa po odrzuceniu przez Lili i współpracowników (w efekcie licznych kłamstw, jakie między nimi narosły), powrót Colina do kontrowersyjnej metody zarabkowania i odmowy bezpośredniego kontaktu ze światem, śmierć Frédérique z ręki ukochanego, nieudany związek aktorki Beatrice, nieobecność Georges’a – ukochanego Lili, oraz Igora – męża Pauline, cięża samotnej Iris, opiekunki jej dzieci, czy wreszcie bezskutecznie poszukująca Renauda Marie, której postać stojąca na tle paryskiego monumentu jest ostatnią sceną filmu; obraz pozostawia nieodparte wrażenie, że wszelkie formy życia wspólnotowego (zarówno w małej, jak i większej skali) stały się niemożliwe²⁰.

Film Rivette’a – choć nie przejawia wielkiego potencjału emancypacyjnego²¹ i wydaje się zanurzony w licznych fikcyjnych polach odniesienia, zgodnie z konwencjonalną optyką odsuwających go od pozaartystycznej „rzeczywistości” – niejako usiłuje więc przeniknąć do „rzeczywistego” życia, co ujawniają przede wszystkim sceny improwizowane oraz te kręcone pośród „naturalnych” paryżan, nierzadko zdziwionych zachowaniami aktorów. Jedną z najważniejszych scen tego typu – improwizowanych, kręconych także w otoczeniu przypadków przechodniów, a nie wynajętych statystów – jest słynny *passus* obrazujący Jeana-Pierre’a Léauda recytującego wspomnianą już tajemniczą wiadomość.

Colin usiłuje rozwikłać zagadkę fragmentu na dwa różne, choć w gruncie rzeczy komplementarne sposoby. Pierwszym z nich jest skrupulatna analiza filologiczna i „kryptologiczna”: bohater rozpisuje tekst na wersy, a następnie usiłuje odnaleźć ich sens poprzez wielokrotną lekturę, wspomaganą także konsultacją ze specjalistą uniwersyteckim (granym przez wspomnianego już Rohmera). Akademicki literaturoznawca przekonuje go – zgodnie zresztą z przyjętą powszechnie wykładnią – że Balzakowskich Trzynastu nie należy traktować poważnie, stanowią

¹⁹ Jak pisał Rafał Syska – cała „kosmologia” Rivette’a ufundowana została na popularnym wówczas przekonaniu opartym na spiskowej teorii dziejów, uniemożliwiającej zajęcie przekonującego stanowiska wobec otaczającego nas świata (co miało zresztą zaowocować upodobaniem XX wieku do sztuki autotematycznej). Syska, *Widmowe światy*, 64.

²⁰ Sam Balzac był zresztą przenikliwym obserwatorem i komentatorem niestabilności, niewydolności i kruchości sytuacji politycznej, w której przyszło mu żyć, wyrażał także przekonanie o wysoce szkodliwej atomizacji życia publicznego, które się za jej sprawą dokonało. Séglinger, „Wpisanie polityki w przestrzeń: *Stracone złudzenia* i dwuznaczność Balzakowskiej topografii”, 240 i dalsze.

²¹ Zob. Laura U. Marks, „Workshopping for Ideas: Jacques Rivette’s *Out 1: Noli me tangere*”, *The Cine-Files* 10 (2016). Udostępniono 2 stycznia 2020. <http://www.thecine-files.com/marks2016>. (dostęp: 15.05.2021)

bowiem jedynie pewien funktor narracyjny, szybko zresztą przez autora odrzucony. Niestrudzony Colin usiłuje jednak odnaleźć zaszyfrowaną (jak sądzi) wiadomość poprzez skrupulatne operacje: liczy głoski i znaki w poszczególnych wersach, podkreśla powtarzające się wyrazy (dotyczące głównie liczb), zaznacza pierwsze litery słów, próbując odnaleźć w skrawku tekstu nieoczywisty akrostych. Ostatecznie udaje mu się w pokrętny sposób utworzyć nazwisko Warok, którym posługuje się współpracownik suponowanego stowarzyszenia, później gorliwie zaprzeczający istnieniu jakiegokolwiek organizacji zarówno w rozmowie z Colinem, jak i Frédérique²².

Colin to jednak nie tylko wnikliwy czytelnik. W słynnej scenie spaceru przez Paryż staje się on także natchnionym recytatorem, w transowym uniesieniu powtarzającym urwane zdania fragmentu, o którego sensowności jest przekonany – który traktuje jak wiadomość czekającą na zdekodowanie i interpretację, choć znikąd nie płynie pewność, że tak rzeczywiście jest. Pojawiające się w tekście postaci żmirlacza (*Snark*) i bubołaka (*Boojum*) naprowadzają go oczywiście na trop Lewisa Carrolla – i to właśnie dzięki rozwikłaniu intertekstualnego odniesienia Colin jest w stanie odgadnąć (lub wytworzyć) sens całości²³. Skupienie Colina na tekście i pragnienie rozszyfrowania wiadomości, którą – jak wierzył bohater – ów tekst przekazuje, ukazuje różnorodne metody pracy z językiem i literaturą oraz szerzej, rozmaite możliwości problematyzowania znaczenia dzieł artystycznych, poczynając od jeszcze pozytywistycznej krytyki źródłowej czy genetycznej, opartej na badaniach kontekstu biograficznego i historycznego (konsultacja z akademikiem), poprzez skrupulatną analizę filologiczną, potraktowaną przez Rivette’a niczym sekcja anatomiczna zdań – aż do lektury afektywnej i performatywnej: padający na istotne słowa akcent wybrzmiewa Colinowi dopiero przy głośnie, mantrycznej lekturze i dopiero wówczas decyduje się on poświęcić mu więcej uwagi. Tym samym tekst ujawnia zresztą, że został zaprojektowany, by brzmieć (i działać) – podczas cichej lektury nie ujawnia on wszak swego „sensu”, a seria „logicznych” operacji, którym bohater go poddaje, okazuje się niewystarczającą metodą analizy.

Motyw Colina i jego „kryptologicznego” oraz performatywnego podejścia do otrzymanego tekstu nakierowuje odbiorczą uwagę prosto na problematykę charakteru treści, którą tekst w sobie niesie – czy też, szerzej rzecz ujmując, na zagadnienie sensowności w ogóle, dotyczące zarówno dzieła sztuki, jak i całej egzystencji: pytanie o to, czy centralna dla *Out 1* konspiracja funkcjonowała, oraz czy badany przez Colina tekst stanowił rzeczywiście wiadomość, dla wielu interpretatorów i interpretatorek pozostaje kwestią absolutnie kluczową²⁴. Powtórzmy: wielokrotnie w wypowiedziach Rivette’a pojawia się deklaracja, że nigdy nie przyznawał on większego znaczenia figurze Trzynastu, traktując ją jedynie jako fabularny wytrych, umożliwiający połączenie (i ponowne

²²Colin odwiedza go zresztą w mieszkaniu, w którym przebywają akurat inni członkowie Trzynastu, a sam Warok zaczyna zastanawiać się, czy Igor lub Pierre nie werbują nowych członków konspiracji – nie ma jednak ostatecznej wiedzy o zamiarach towarzyszy, co ponownie świadczy o kompletnej fasadowości spisku (wykluczającego komunikację między członkami) oraz upadku jakichkolwiek międzyludzkich relacji.

²³Sens rozumiem tu raczej w znaczeniu ogólnym – jako pewne całościowe znaczenie czy funkcjonalność. Gilles Deleuze, do którego dalej często się odwołuję, rozumie go zaś przede wszystkim jako relacje nawiązywane pomiędzy różnymi pojęciami, zauważając też, że „sens kryje się w przekonaniach (bądź pragnieniach) tego, kto się wypowiada”. Gilles Deleuze, *Logika sensu*, tłum. Grzegorz Wilczyński, przekład przejrzał Mikołaj Herer (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011), 37. Na marginesie warto zresztą zauważyć, że Colin podmienia francuskie słowo *equipage* na angielskie *crew* – „deszyfracja” następuje tu więc na styku języków, w przekładzie.

²⁴Koresponduje to zresztą z podsumowującym badania nad *Out 1* tekstem Laury U. Marks, w którym badaczka przekonuje, że dotychczasowe interpretacje filmu skupiały się właśnie na dialektycznym napięciu między „życiem” a „znaczeniem”, którego owo życie ma zostać pozbawione. Zob. Marks, „Workshipping for Ideas: Jacques Rivette’s *Out 1*: *Noli me tangere*”.

rozdzielenie) losów wszystkich sportretowanych postaci. Konspiracja nie istnieje ani na kartach książki Balzaka, ani w samym filmie – nie istnieje w tym sensie, że nigdy nie zostaje dowiedziona jej prawdziwość, nigdy też owo stowarzyszenie nie ujawnia się w pełnym składzie: wręcz przeciwnie, działania przekonanych o jej istnieniu bohaterów są mylące i wzajemnie sprzeczne. Warok zaprzecza istnieniu stowarzyszenia przed Colinem i Frédérique, choć stanowiliby oni materialne (i liczbowe) uzupełnienie składu w obliczu nieobecności Igora i Pierre’a; przyznaje się także do niewiedzy dotyczącej działań i zamierzeń innych członków. Etienne jest spiskowcem na tyle naiwnym, że wpuszcza do swego mieszkania nieznaną osobę, a cała jego rola sprowadza się do funkcji sprężyny demistyfikacji – pozwala on wykraść sobie poufne informacje, które ostatecznie nigdy jednak nie zostają w pełni ujawnione. Tym samym najistotniejsze postaci, elementy i motywy pozostają nieobecne – działają na ekranie w postaci funkcjonalnego braku.

Można oczywiście argumentować, że tajność stowarzyszenia zostaje odwzorowana poprzez utajnienie wiedzy o nim dla odbiorców i odbiorczyń – zarówno tych czytających powieści Balzaka, jak i konsumujących monumentalne dzieło Rivette’a. Jednak stosunek bohaterów (i widzów) do samej idei sensowności, problematyzowanej właśnie poprzez obecność strukturalnej „niewiedzy” w warstwie fabularnej i wizualnej dzieła staje się jednym z ciekawszych i istotniejszych tropów dotyczących zwrotnego materializowania teorii w dziełach artystycznych. Osoby obyte z literaturoznawstwem szybko zaczną dostrzegać, że w *Out 1* następuje konfrontacja dwóch wielkich orientacji badawczych: tych nakierowanych na istnienie sensu oraz tych skupionych na konstruowalności spójnych znaczeń w zależności od perspektywy i potrzeb użytkownika czy użytkowniczki dzieła²⁵.

Pierwsze ujęcie jest właściwe przede wszystkim hermeneutyce – jej główne założenia idealnie wpisują się w pierwotną drogę interpretacyjną Colina: zakłada on przecież, że tekst jest wiadomością, którą należy rozkodować, wiadomością niosącą pewne istotne i przede wszystkim prawdziwe przesłanie, wyznaczające też – dla bohatera – nowe ścieżki „rzeczywistego” życia. Uruchamia on więc wszelką możliwą analityczną aparaturę, usiłując zbadać możliwe konteksty i funkcjonowania dzieła, do którego tekst się odwołuje (czysto filologiczne, historyczne, performatywne) i nie wątpiąc ani przez chwilę w esencjalność i uprzedniość znaczenia fragmentu, którym dysponuje (lub – szerzej – wyznając autorytatywną tezę, że każdy przekaz językowy jest komunikatem). W takim ujęciu sam Colin zostaje zresztą „utekstowiony” – rozdając koperty z przypadkowymi stronami książek, wchodzi wszak w rolę „posłańca” (klasycznie – sensu, w przypadku filmu – posłańca tekstu, o którego sensowności się nie wątpi), którego figurę odnajdujemy w hermeneutyce.

Strategia hermeneutyczna spotyka się oczywiście z klęską – Colin nie wstępuje do stowarzyszenia i dalej trwa jako niezrzeszona, wolna i samotna jednostka. Widzowie są jednak świadomi tego, że jeśli tylko Trzynastu istnieje, to bohater z całą pewnością ich ślad odnalazł: został okłamany nie przez tekst, a przez ludzi; porażka komunikacji następuje nie dzięki niezrozumieniu „dzieła”, a z racji czynników zewnętrznych. Tym samym trudno też zwątpić w celowościowość tekstu: nawet jeśli Colin otrzymał go w sposób losowy, a rozszyfrował w wyniku serii przypadkowych i niezbyt logicznych

²⁵Wiele o problemie relacji między esencjalizmem a pragmatyzmem napisał Michał Paweł Markowski, zob. Michał Paweł Markowski, „Interpretacja i literatura”, *Teksty Drugie* nr 5 (70), 2001. Pomijam dalej oczywisty problem, jaki rodzi przeciwstawienie hermeneutyki pragmatyce – strategia hermeneutyczna też jest bowiem pewnym wyborem odbiorczym, a zatem w najogólniejszym zakresie wpisuje się w horyzont pragmatyki. Nie jest to jednak główny problem moich rozważań.

operacji, to pewna wiadomość została rzeczywiście odkryta – lub skonstruowana. Gdyby jednak zastanawiać się nad tym, czyja intencja stoi za znaczeniem owego komunikatu, najwięcej argumentów przemawiałoby za *intentio lectoris*, nie *operis* czy *auctoris* – Colin nie wie, że dotarł do autora przekazu (Trzynastu) i dostał pewnego rodzaju wtajemniczenia (w działalność stowarzyszenia). W całym procesie deszyfracji zapomniał on też najwyraźniej o własnej działalności „posłańczej” – zarabkował wszak na życie sprzedawaniem przypadkowych fragmentów tekstu, które zapewne byłyby równie skrupulatnie przez „klientów” odczytywane, zyskując wtórne usensowienie.

Dzieło Rivette’a dopuszcza więc rozmaite możliwe funkcjonowania tekstu i języka, żadnemu w gruncie rzeczy nie przyznając prymatu: istnienie konspiracji bądź jej fantazmatyczność – lub jednoczesność tych modalności: Trzynastu mogło wszak istnieć, lecz nie zrzeszać konkretnej liczby osób i nie mieć zgoła żadnego celu, lub działać jedynie na zasadzie pewnego czysto językowego postulatu, co ostatecznie nie musi odbierać mu realności – zależy właściwie od decyzji widza. Prowadzi to oczywiście do drugiej, równie interesującej strategii „teoretycznej” – pragmatycznej i poststrukturalnej. Rivette zaznaczał wszak – w ścisłej korespondencji z poststrukturalnymi tezami – że to, co jako prawdziwe potraktujemy, prawdziwe się staje (dopowiedzmy: ma bowiem realne konsekwencje i przełożenie na działania i światopogląd konkretnych osób). Tym samym można założyć, że tam, gdzie odbiorcy (w tym odbiorca „wewnętrzny” – Colin) dostrzegają sens, tam o sensowności można mówić: pragnący zaangażowania i wspólnoty bohater zakłada faktyczne istnienie szajki, której byt był fikcyjny już u Balzaca, czy nawet szerszej: stęsknieni za adrenaliną lub sprawczością konspiratorzy zaczynają wcielać fikcję w życie, zacierając granice pomiędzy dziełem sztuki czy konstrukcją fantazji a „rzeczywistością”; proces „usensowienia” oraz konsekwencje jego zwieńczenia są wszak analogiczne w obu wypadkach.

Ową problematykę znakomicie oświecla i rozwija myśl istotnego dla francuskiej teorii Gilles’a Deleuze’a²⁶. W *Logice sensu*, którą Rivette z pewnością znał²⁷, zawarty został wszak obszerny fragment poświęcony właśnie *Wyprawie na żmłacza* (przypomnijmy – użytej przez Rivette’a w scenie z mantryczną recytacją Colina), w którym filozof przekonuje o napędowej dla fabuły dzieła roli braku. Według Deleuze’a tajemnice (i w szerszym rozumieniu: nieporozumienia, nieścisłości, sprzeczności) są głównym impulsem do fascynacji dziełem oraz motywacją do sensotwórczej działalności: filozof zauważał wszak, że inicjacja i dynamizacja systemu dokonuje się właśnie poprzez odebranie mu (lub zakrycie) pewnego elementu²⁸, co wpisywało się znakomicie w poglądy Rivette’a, ujmujące istotę kina jako „więź z czymś zewnętrznym i bardzo sekretnym, odsłanianym bez wyjaśnienia przez nieprzewidziany gest”²⁹ (i co koresponduje z umiłowaniem do sekretów samego Balzaka³⁰).

Oczywiście w większości utworów tajemnica zostaje rozwikłana. Jednak z pewnymi elementami fabuły – jak na przykład symbolicznymi Trzynastoma – dzieje się zupełnie inaczej. Nie dowiadujemy

²⁶Będącego zresztą badaczem kina (i to zajmującym się filmami Rivette’a) i na dodatek stanowiącego inspirację dla reżysera.

²⁷Por. z Adrian Martin, „Wielki manipulator”, 51–63. Cały artykuł przekonuje o głębokiej relacji pomiędzy myślą filozofa a twórczością reżysera.

²⁸Martin.

²⁹Jacques Rivette, „L’art. de la fugue”, *Cahiers du Cinéma* nr 26 (1953), 50. Cyt. za: Suzanne Liandrat-Guigues, „Geniusz melancholii”, tłum. Elżbieta Lubelska, w *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*, 71.

³⁰Zob. Pavese, *Le Métier de vivre*, 45.

się, czy konspiracja w *Out 1* została faktycznie zawiązana; mało tego, kwestia spisku staje się mało istotna w obliczu „realniejszych” form złej woli pomiędzy bohaterami³¹, i ostatecznie – przekonuje Suzanne Liandrat-Guigues – do Trzynastu „należą wszyscy”, wszyscy zaczynają bowiem reprezentować pewną formę złej woli. Jak pisał Nerval w *Artémis* – „Trzynasta powraca... Znów staje się jedną”³²: stowarzyszenie, które miało funkcjonować jako jedno wspólnotowe ciało, zostaje na oczach widzów rozbite i staje się serią zatomizowanych, samotnych indywiduów. Według Deleuze’a i dla Balzaca, i dla Rivette’a istotniejsza od „liczbowości” była właśnie skoncentrowana wokół nie wiadomego „grupowość” oraz mechanizmy jej rozproszenia³³, sama idea kręgu – ujawniającego się nie tylko dialektycznie, w postaci niemożliwej wspólnoty, ale i w powracających (sic!) motywach kolistości, cykliczności i ciągłej ruchliwości (powtarzalności „lustrzanej, nie narracyjnej”, powie Liandrat-Guigues³⁴). Obecność symbolu na samym „naskórku” dzieł (na przykład – w tytułach), a nie ich strukturze głębokiej koresponduje także z dowartościowaniem „powierzchni”, którą Deleuze – za Valérym – uważał za najistotniejszy i paradoksalnie najgłębszy komponent wszelkich bytów³⁵. „Powierzchniowa” gra znaczeń jest najgłębsza w tym sensie, że najwyraźniej prowokuje do wysiłku poznawczego oraz prowadzi do powstania wydarzenia (na przykład: konfrontacji bohaterów), które w samym swym pojęciu okazuje się a-sensowne, „różne od „bytów, od rzeczy i od stanów rzeczy”³⁶: tym samym nieistotne jest, czy stowarzyszenie kiedykolwiek działało ani czym się zajmowało, skoro nawet w postaci „braku” doprowadziło do zawiązania pewnej akcji.

Warto także dodać, że owa „sensowność”, której ciągle poszukujemy – i której poszukiwali bohaterowie *Out 1* – nie posiada ontologii czysto intelligibilnej czy nawet tekstowej. Sens – powie Deleuze – jest bezcielesny, staje się jednak „czystym wydarzeniem, które utrzymuje się albo trwa w zdaniu”³⁷; niezależnie więc od tego, czy postrzegamy go jako konstrukt, czy też jako „naturalny” komponent świata i jego spoiwo, ma on pewną materialną sprawczość. Według filozofa idealnym przykładem jest tu właśnie Carrollowski żmirlacz, analogon sensu: żmirlacz będący jednocześnie pewnym (postulatywnym) ciałem, i to ciałem groźnym (połączeniem żmii i żarłacza) oraz bytem czysto tekstowym (stanowiącym efekt pewnych operacji słowotwórczych), „to właśnie wciąż przedłużana – a jednocześnie rysowana – przez obie serie granica”³⁸, łącznik pomiędzy przestrzenią znaków i przestrzenią nie-wyłącznie semiotycznej materii. „Ów żmirlacz był buboakiem”³⁹, czytamy w zakończeniu *Wyprawy*: sens – nieuchwytny poza swymi „wydarzeniowymi” konsekwencjami – funkcjonuje więc na obu poziomach⁴⁰, jest tworem czysto abstrakcyjnym i jednocześnie somatycznym i sprawczym. Przekonaniom tym hołdował zresztą sam Carroll. Autor *Alicji w Krainie Czarów* wspominał bowiem we wstępie do *Męki w ośmiu konwulsjach* o „ściganiu sensu” wszelkimi możliwymi sposobami: załoga

³¹Por. z Syska, „Światy wewnętrzne”, 66. Syska pisze tam o znacznie „nieuchwytniejszym” źródle niejasnych sieci powiązań między bohaterami i wydarzeniami.

³²Zob. Liandrat-Guigues, „Geniusz melancholii”, 79–80. Owo nawiązanie miałooby zresztą wyjaśniać tytuł dzieła.

³³Zob. Gilles Deleuze, „Les trois cercles de Rivette”, *Cahiers du Cinéma* nr 416 (1989).

³⁴Liandrat-Guigues, „Geniusz melancholii”, 81.

³⁵Deleuze, *Logika sensu*, 26–27.

³⁶Deleuze, 25.

³⁷Deleuze, 39.

³⁸Lewis Carroll, *Wyprawa na żmirlacza. Męka w ośmiu konwulsjach*, tłum. Robert Stiller (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie 1982), 49.

³⁹Carroll, 66. Por. z Deleuze, *Logika sensu*, 101.

⁴⁰O czym opowiada „teoria dwóch znaczeń wpakowanych do jednego słowa jak do walizki, którą wygłosił Humpty Dumpty”, zob. Carroll, *Wyprawa na żmirlacza. Męka w ośmiu konwulsjach*, 7.

wszak „szła (go – A.W.) szukać i ubić, z naparstkiem i z troską, / z widełkami szła za straszylem, szła trop w trop i w nadziei, / zbrojna w akcje kolei, / czarowała uśmiechem i mydłem”⁴¹, zdając sobie sprawę z niejednoznacznej ontologii potwora, motywującej ich do wielotorowego wysiłku.

Postać Colina znowu staje się tu najdonioślejszą „materializacją” tez krytycznych: dzięki zafascynowaniu zagadką tekstu i tajemnicą konspiracji – rozpoznaniu (lub skonstruowaniu) przez niego sekretnej wiedzy, którą list skrywa, bohater nie tylko zaczyna współpracować z językiem, przeciwko któremu wyraźnie się buntował – udawał jednak głuchoniemego – ale i angażuje się performatywnie w świat zewnętrzny. „Rozwiązanie” zagadki – rozszyfrowanie tekstu i odkrycie, że nie musi on mieć rzeczywistego, nie zaś fikcjonalnego pola odniesienia – przynosi mu zaś ponowną abulię, której różnorodne formy (dostrzegalne nie tylko u Colina, ale też u innych bohaterów i bohaterek) prowadzą do wyczerpania filmowej narracji (czy raczej – jeśli argumentować o nieskładności *Out 1* – wyczerpania serii obrazów, które zaoferował). Paradoksalnie więc dzięki wykluczeniu z kręgu jego losy zataczają koło – Colin powraca do punktu wyjścia, jakim jest odmowa kontaktu ze światem oraz działania w tymże świecie.

Historia Colina dowodzi także, że bez napędowej roli tajemnicy czy niepewności, którą pragnie się rozwiązać, niemożliwa jest akcja. Gdyby *Out 1* koncentrowało się wyłącznie na jego wątku, autonomiczna decyzja bohatera – rezygnacja z procedur interpretacyjnych – doprowadziłaby do „czystego” finału. Jednak reżyser zdecydował się na formę otwartą dzieła: „uchylenie” kompozycji wynika tu jednak nie tyle z „otwarcia” zakończenia sugestią, że Marie wciąż będzie poszukiwać Renauda, lecz z nieustannego naśladowania przez dzieło filmowe „tworzącej się” na oczach widza materialności spektaklu teatralnego czy obrazu (jak w przypadku *Pięknej złošnicy*), które nigdy nie osiągną jednak formy pełnej i skończonej, a zatem nigdy nie wyprodukują – przynajmniej jeśli sprzyjać ujęciom formalnym, strukturalnym czy hermeneutycznym – ostatecznej puli swych możliwych sensów. Wszelkie rodzaje „domknięcia” utworu leżą tu w gestii odbiorców i odbiorczyń⁴²: brakuje jednak autora czy też narratora wszechwiedzącego, który stanowiłby gwarant spoistości i sensowności świata przedstawionego. Jak pisała Hélène Frappat: „Autor znika za filmem, reżyser nie ma nigdy nic do powiedzenia, to «film» przemawia”⁴³ (i jak komentował Rivette – „jedyną prawdą jest prawda taśmy i aktorów”⁴⁴). Dlatego też – w pewnym sensie – *Komedia ludzka* Balzaca, a konkretnie jego *Historia Trzynastu*, oraz *Wyprawa na żmirlacza* Carrolla, także mają „strukturę” kinową (a przynajmniej strukturę kina Nowej Fali – często bazującego właśnie na niedopowiedzeniach): jednak opierają się bowiem na mechanizmie rozbudzania fascynacji przez funkcjonalny brak czy niepewność.

Out 1, przyznające się wprost do inspiracji Balzakowskich, ale i Carrollowskich, musi okazać się więc nie tyle antyrealistyczne, ile postrealistyczne: nie zakłada ono fałszu konstruktu tylko dlatego, że jest on konstruktem, wręcz przeciwnie – wskazuje na produktywność komponentów, o których

⁴¹Carroll, 64.

⁴²Por. z Kłys, „Narodziny filmu z ducha teatru”, 23.

⁴³Hélène Frappat, „Mise en scène”, tłum. Elżbieta Lubelska, w *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*, 37. W tej perspektywie kino Nowej Fali (mimo jego silnego zindywidualizowania, stojącego niejako za procesem twórczym, ale niekoniecznie obecnego w samym dziele) stanowi też (przynajmniej w niektórych przypadkach) materializację teorii Rolanda Barthes’a dotyczącą śmierci autora.

⁴⁴Rosenbaum, Sedofsky, Adair, „Widmowe rozmowy z Rivette’em”, 104.

„konstruktywności” nie trzeba nawet rozstrzygać⁴⁵. Jak zauważała Frappat – „konspiracja nie jest solipsystycznym urojeniem (coś istnieje dlatego, że o tym pomyślałam), lecz zbiorowym myśleniem (coś istnieje dlatego, że o tym rozmawialiśmy)”⁴⁶. W tym znaczeniu dzieło sztuki fundowane jest przez możliwość re-prezentacji (przede wszystkim – reprezentacji znakowej, językowej), jednak na kanwie samego utworu owa reprezentacja może zamienić się w improwizację, pozbawioną logiki przyczyny i skutku; a jak pisał Deleuze, „w świecie ciał nie ma przyczyn i skutków: wszystkie ciała są wyłącznie przyczynami, przyczynami dla siebie samych i dla siebie nawzajem”⁴⁷.

Kino – jako materialność słowa, osadzonego w środowisku audiowizualnym, ale i mechanizm, który umożliwił dostrzeżenie immanentnej materialności tekstu, ujawnianej poprzez analogię między „działaniem” filmu i „działaniem” literatury – staje się w tej interpretacji nie tyle prostą materializacją słowa (czy teorii), ile właśnie zwrotnym odkryciem sprawczości mowy, „ukinowaniem” jej „nowoczesności” (która – według Frappat – „polega na wymyślaniu spisków, z których zniknęła wszelka intencja”⁴⁸) oraz – w końcu – przeniesieniem „własności” owego słowa z poziomu autorskiego-tekstualnego na rzecz improwizujących aktorów, których Rivette postrzegał właśnie przez pryzmat ich materialnego, cielesnego i afektywnego wkładu w dzieło filmowe⁴⁹. Interpretacja (poznanie, analiza) jest bowiem – w świetle przedstawionych założeń – procesem skupionym zawsze na „podróży”, nie zaś na „celu”; w tym też sensie Deleuze przekonywał, że sens pozostaje czymś, co nieustannie jest przez nas tworzone, zaś proces ten – analogiczny zapewne do pościgu w filmie akcji czy błyskotliwej dedukcji w kryminale – „nieustannie zyskuje na wadze dzięki materialnym znaczącym (takim jak kolory, rytm czy inne doznania filmowe)”⁵⁰.

Film umożliwia – w opozycji do literatury czy teatru – skrócenie dystansu pomiędzy dziełem a osobą, aktorem czy aktorką, wyklucza silne przywiązanie do litery tekstu, w zamian podkreślając wagę fizycznego zaangażowania w akcję. Koresponduje to z centralną dla Deleuze’a jako teoretyka filmu kategorią obrazu, zaczerpniętą zresztą z Bergsona: „Naszym zdaniem materia jest zbiorem «obrazów». Przez «obraz» zaś rozumiemy jakąś egzystencję, będącą czymś więcej niż tym, co idealista nazywa reprezentacją, ale mniej niż tym, co realista nazywa rzeczą”⁵¹. Jednak

⁴⁵Przekrojowe omówienie zagadnienia konstruktywizmu, postkonstruktywizmu i słabego realizmu przedstawiła Ewa Bińczyk, zob.: Ewa Bińczyk, *Technonauka w społeczeństwie ryzyka. Filozofia wobec niepożądanych następstw praktycznego sukcesu nauki* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012) (przede wszystkim rozdział *Postkonstruktywizm w badaniach nad nauką*: 51 i dalsze). O granicach *mimesis* w kontekście Balzakowskiego *Nieznane arcydzieło* – opowiadającego wszak o wspaniałym obrazie, którego nie widział nikt poza jego autorem – pisała także Seweryna Wysłouch, zob. Seweryna Wysłouch, „*Nieznane arcydzieło* Balzaca – rzecz o granicach *mimesis*”, w *Piękno wieku dziewiętnastego. Studia i szkice z historii literatury i estetyki*, red. Elżbieta Nowicka i Zbigniew Przychodniak (Poznań: Wydawnictwo PTPN, 2008), 277–287.

⁴⁶Frappat, „*Mise en scène*”, 41.

⁴⁷Deleuze, *Logika sensu*, 19.

⁴⁸Deleuze, 43.

⁴⁹Rivette stwierdził tak na przykład w wywiadzie udzielonym „*Le Monde*” w 1974 roku, cyt. za: Frappat, „*Mise en scène*”, 40. Zob. też: Kłys, „*Narodziny filmu z ducha teatru*”, 22. Kwestie Rivette’owskiego skupienia na ciele i performatywności są świetnie zapoznane w krytyce, poprzestaję więc na wyimkowym lokalizowaniu ich problematyzacji – artykuł Kłysa jest tu zaś znakomitym syntetycznym ujęciem interesujących nas kwestii. Zob. także: Alain Ménil, „*Miarka za miarkę. Teatr i kino u Jacques’a Rivette’a*”, tłum. Maria Żurowska, w *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*, 159–175.

⁵⁰Martin, „*Wielki manipulator*”, 60. Nieco inaczej dzieje się w samej *Wyprawie*, w której obcuje się przede wszystkim ze znakami obecności żmirlacza oraz jego wyobrażeniem, nigdy zaś nie poznaje naocznie; a jednak żmirlacz, choć obecny przede wszystkim w wyobraźni, wywołuje faktyczne „męki” i „konwulsje” załogi.

⁵¹Henri Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, tłum. Romuald J. Weksler-Waszkineł, przekład przejrzał, poprawił i posłowiem opatrzył Marek Drwięga (Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2006), 9.

film traktujący literaturę na sposób „filmowy” umożliwia jej „detekstocentryzację”: wykorzystywana przez Rivette’a literatura faktycznie ujawnia swą materialność – przestaje być ona jedynie kodem czy serią znaków, stając się pewnego typu aktantem, materialnym (nawet jeśli „nieobecnym”) napędem akcji, która dalej toczy się bez tekstocentrycznego uwikłania⁵²; odkrywa się tu „cielesność” w tych dziełach, które do tej pory widziane były jako przede wszystkim „tekstowe”⁵³.

Ostatecznie rozpoznania te doprowadzają więc do ukazania zwrotnej materialności teorii: nie przekonujemy bowiem, że Rivette zdecydował się po prostu sportretować pewną teorię, lub że teoria powstała bezpośrednio pod wpływem nowofalowego kina czy innych wytworów i praktyk artystycznych, a raczej mówimy o współzależnościach i analogiach. Przykład ten – analogia do teorii Deleuze’a dotyczącej funkcjonalnej roli braku „sensu” („sam [nieobecny – A.W.] żmierzacz to sens”, powie filozof⁵⁴) oraz strukturalnych „braków” fabularnych (luk czy nieścisłości w zakresie budowy), które na przykład dla fenomenologii stałyby się zapewne miejscami „dookreślenia”, a jednak do określenia niemożliwymi z racji niedostatku fundamentalnej wiedzy źródłowej – pokazuje, że kino nie staje się po prostu zmaterializowaniem literatury, ale i literatura czy teoria mogą stać się zmaterializowaną rozgrywką idiomatycznych chwytów kinowych; że mają one analogiczną konstrukcję i schematy działania. Opierają się wszak na pewnym nie tyle celowościowym, ile możliwym do autotelizacji braku (przede wszystkim – wyjściowym braku „sensu”, kompensovanym materialnością i wydarzeniowością), stając się wzorem sensotwórczej drogi poznawczej, która – przynajmniej w przypadku *Out 1* – decyduje nie o „teoretyzacji” filmu, a wręcz przeciwnie: o kinowej, fabularnej właściwości samej teorii. Dzieła o strukturze otwartej są zaś w tym ujęciu – znów odwołując się do autora *Logiki sensu* – „falowaniem niewygasającym”⁵⁵, propozycją nieskończonego wysiłku poznawczego, analogicznego do „niedomkniętej” interpretacji poststrukturalnej.

Jak pisał Deleuze – „kino to nowa dziedzina praktyki obejmująca obrazy i znaki, które teoria filozoficzna musi wytworzyć w ramach praktyki pojęciowej”⁵⁶. Jeśli więc pojmować dzieło sztuki jako rozgrywkę pewnych wydarzeń, na których powierzchni rodzi się sens, zaś teorię jako – zgodnie z jej źródłosłowem – refleksję, która dąży do wyjaśnienia, kinowość teorii „jako-pościgu” staje się ewidentna. Dzięki temu teoria poststrukturalna – należy to uznać nie wikłając się w jej inne uwarunkowania czy ograniczenia⁵⁷ – staje się w konkretnym zastosowaniu równie ekscytująca co konsumpcja nowofalowego filmu: podobnie jak on oferuje przygodę bądź afektywnego przeżywania, bądź też detektywistycznego śledzenia kolejnych elementów konstrukcji, której charakter pozostawia odbiorców z nierozwiązywalnymi, lecz motywującymi do refleksji pytaniami.

⁵²Zob. Ménil, „Miarka za miarkę. Teatr i kino u Jacques’a Rivette’a”, 167. Teatr uniemożliwia lub ogranicza według badacza ową szansę kina, ponieważ – ze względu na „przykucie” aktorów i aktorek do konkretnego miejsca czy nawet miejsc – ogranicza ich mobilność. Zob. Ménil, 163.

⁵³Przypomnijmy sobie *Piękną złošnicę*, skrupulatnie analizującą „charakterystykę” ciała bohaterki odgrywanej przez Emmanuelle Béart.

⁵⁴Deleuze, *Logika sensu*, 40.

⁵⁵Deleuze, „Les trois cercles de Rivette”, 47.

⁵⁶Gilles Deleuze, *Kino*, tłum. Janusz Margański (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008), 492.

⁵⁷Na przykład dla autotematyzmu teoria Deleuze’a skutkuje wikłaniem się w poziomy dyskurs, nieuchronnie prowadzące do różnego typu aporii, oraz resytuowaniem wszelakich „granic” i „grania na ich styku”. Zob. Deleuze, *Logika sensu*, 38–39, 42–43. Zostaje to w pewnym sensie sproblematyzowane przez samego autora, który pisze o „paradoksie jałowego zdwojenia lub suchego powtórzenia”. Deleuze, 56.

Bibliografia

- Balzac, Honoré de. *Historia trzynastu: Urzędnicy. Komedia ludzka: studia obyczajowe. Sceny z życia paryskiego*. Przetłumaczone przez Tadeusz Żeleński, Julian Rogoziński. Warszawa: Czytelnik, 1959.
- . *Fizjologia małżeństwa*. Przetłumaczone przez Tadeusz Żeleński-Boy. Warszawa: Czytelnik 1957.
- Bergson, Henri. *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*. Przetłumaczone przez Romuald J. Weksler-Waszkineł. Przekład przejrzał, poprawił i posłowiem opatrzył Marek Drwięga. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2006.
- Bińczyk, Ewa. *Techonauka w społeczeństwie ryzyka. Filozofia wobec niepożądanych następstw praktycznego sukcesu nauki*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012.
- Carroll, Lewis. *Wyprawa na żmirlacza. Męka w ośmiu konwulsjach*. Przetłumaczone przez Robert Stiller. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1982.
- Deleuze, Gilles. *Kino*. Przetłumaczone przez Janusz Margański. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008.
- . „Les trois cercles de Rivette”. *Cahiers du Cinéma*, nr 416 (1989): 18–20.
- . *Logika sensu*. Przetłumaczone przez Grzegorz Wilczyński. Przekład przejrzał Mikołaj Herer. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011.
- Frappat, Hélène. „Mise en scène”. Przetłumaczone przez Elżbieta Lubelska. W *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*. Zredagowane przez Rafał Syska, 37–51. Kraków: EKRANy, 2017.
- Humphrey, Robert. *Strumień świadomości – techniki*. Przetłumaczone przez Stefan Amsterdamski. *Pamiętnik Literacki* 61, nr 4 (1970), 255–283.
- Irzykowski, Karol. *Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina*. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924.
- Kłys, Tomasz. „Narodziny filmu z ducha teatru”. W *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*. Zredagowane przez Rafał Syska, 19–37. Kraków: EKRANy, 2017.
- Liandrat-Guigues, Suzanne. „Geniusz melancholii”. Przetłumaczone przez Elżbieta Lubelska. W *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*. Zredagowane przez Rafał Syska, 71–85. Kraków: EKRANy, 2017.
- Markowski, Michał Paweł. „Interpretacja i literatura”. *Teksty Drugie*, nr 5 (70) (2001).
- Marks, Laura U. „Workshipping for Ideas: Jacques Rivette’s *Out 1: Noli me tangere*”. *The Cine-Files* 10 (2016). Udostępniono 2 stycznia 2020. <http://www/thecine-files.com/marks2016>. (dostęp: 15.05.2021)
- Martin, Adrian. „Wielki manipulator”. Przetłumaczone przez Miłosz Stelmach. W *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*. Zredagowane przez Rafał Syska, 51–63. Kraków: EKRANy, 2017.
- Maurois, André. *Prometeusz, czyli Życie Balzaka*. Przetłumaczone przez Julian Rogoziński. Warszawa: Czytelnik, 1970.
- Ménil, Alain. „Miarka za miarkę. Teatr i kino u Jacques’a Rivette’a”. Przetłumaczone przez Maria Żurowska. W *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*. Zredagowane przez Rafał Syska, 159–175. Kraków: EKRANy, 2017.
- Pavese, Cesare. *Le Métier de vivre*. Paryż: Gallimard, 1958.
- Rivette, Jacques. „L’art. de la fugue”. *Cahiers du Cinéma* nr 26 (1953): 49–52.
- Rosenbaum, Jonathan. Sedofsky, Lauren. Adair, Gilbert. „Widmowe rozmowy z Rivette’em”. Przetłumaczone przez Miłosz Stelmach. W *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*. Zredagowane przez Rafał Syska, 91–109. Kraków: EKRANy, 2017.
- Schor, Naomi. „Eugenia Grandet. Lustra i melancholia”. Przetłumaczone przez Agata Zawiszevska. *Pamiętnik Literacki* 4, (2009). Udostępniono 30 grudnia 2020. <https://fbc.pionier.net.pl/details/nnrd81W>. (dostęp: 15.05.2021)

- Séginger, Gisèle. „Wpisanie polityki w przestrzeń: *Stracone złudzenia* i dwuznaczność Balzakovskiej topografii”. Przetłumaczone przez Piotr Śniedziwski. *Rocznik Komparatystyczny* 3 (2012).
- Syska, Rafał. „Światy wewnętrzne”. W *Sekretne światy Jacques’a Rivette’a*. Zredagowane przez Rafał Syska, 63–71. Kraków: EKRANY, 2017.
- Valente, Donatella, Stevens, Brad. *Jacques Rivette’s Out 1: From First to Last – Senses of Cinema*. Udostępniono 30 grudzień 2020. <https://www.sensesofcinema.com/2016/jacques-rivette/out-1-from-first-to-last/>. (dostęp: 15.05.2021)
- Waligóra, Agnieszka. „Autotematyzm – antyrealizm? Na przykładzie jednego wiersza Tomasza Pułki”. *Forum Poetyki* 15–16 (2019). Udostępniono 30 grudzień 2020. <http://fp.amu.edu.pl/autotematyzm-antyrealizm-na-przykladzie-jednego-wiersza-tomasza-pulki/>. (dostęp: 15.05.2021)
- Wysłouch, Seweryna. „«Nieznane arcydzieło» Balzaca – rzecz o granicach «mimesis»”. W *Piękno wieku dziewiętnastego. Studia i szkice z historii literatury i estetyki*. Zredagowane przez Elżbieta Nowicka i Zbigniew Przychodniak, 277–287. Poznań: Wydawnictwo PTPN, 2008.
- Żeleński, Boy Tadeusz. „Od tłumacza”. W Balzac, Honoré de, *Blaski i nędze życia kurtyzany. Komedia ludzka. Studia obyczajowe. Sceny z życia paryskiego*. Przetłumaczone przez Tadeusz Boy-Żeleński, 6–17. Warszawa: Czytelnik, 1959.
- Žižek, Slavoj, *Patrząc z ukosa: do Lacana przez kulturę popularną*. Przetłumaczone przez Janusz Margański. Warszawa: KR, 2003.

SŁOWA KLUCZOWE:

Jacques Rivette, Gilles Deleuze,
Lewis Carroll, Honoriusz Balzac,
teoria literatury

EDYCJA

Krzysztof Kamil Baczyński

ABSTRAKT:

Artykuł jest próbą analizy perspektyw obejmowanych przez teorię poststrukturalną w analogii do konstrukcji dzieła filmowego. Zgodnie z myślą Gilles’a Deleuze’a, wspieraną interpretacją dzieł Lewisa Carrolla, najważniejszym elementem każdego systemu jest funkcjonalny brak, który ów system aktywizuje i dynamizuje, motywując odbiorców do czynności poznawczych. Tym samym dzieła fabularne i towarzyszące im akty analizy i interpretacji działają na podobnej zasadzie – okazują się „ściganiem sensu”. Hipoteza ta wzbogacona zostaje przez obserwację – dokonaną na podstawie nowofalowego filmu Jacques’a Rivette’a *Out 1* – dotyczącą zwrotnego „detekstocentryzowania” i „materializowania” teorii przez dzieła kinowe.

dokument

WYBÓR

NOTA O AUTORCE:

Agnieszka Waligóra – doktorantka na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pracuje nad projektem poświęconym autotematyzmowi w polskiej poezji najnowszej; jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół liryki współczesnej, teorii literatury i problemów przekładu literackiego. Publikowała m.in. w „Twórczości”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych. Serii Literackiej” czy „Porównaniach” oraz w monografiach zbiorowych.

Filmy pisane

Pavle Levi

Hipnison połyka księżyc, wpycha chmury do kieszeni, macha ręką przed oczami i zastępuje alternatywny krajobraz innymi iluzorycznymi scenami: bezkresną pustynią koloru purpury wzdłuż brzegu. U podnóża jeden czarny namiot; ex oriente wschodzi kanciaste i niebieskie słońce. Wentylatory wieją gorącym, saharyjskim samum. Przed widzami stoją woda i daktyle. Muzyka wybrzmiewa orientalnymi melodiami. Hipnisonowi kanciaste słońce wydaje się niesmaczne. Zastępuje je inną ognistą elipsoidą. Ale i to słońce mu się nie podoba, zirytowany dosięga je uderzeniem buta i kopie jak piłkę do rugby w stronę gwiazdozbioru; ono przelatuje nad Drogą Mleczną i rozbija się dramatycznie gdzieś daleko, w Kosmosie. Muzycy z całej siły uderzają w czarne bębny. Nagle rzeczy ztracają perspektywę. Hiperbole, spirale, elipsy i współrzędne skręcają się i zaginają na, przez, a także za ekranem: wszyscy czują, że eksplozja Słońca ma coś wspólnego z hiperprzestrzenią, czwartym lub piątym wymiarem.

Te wersy zostały napisane przez młodego poetę Monny'ego de Bouilly'ego w 1923 roku, w Belgradzie. Opublikował je w krótkim tekście pod tytułem *Doktor Hipnison, ili tehnika života* (*Doktor Hipnison albo technika życia*)¹. Autor wykoncypował tekst jako „scenariusz filmowy”, choć nawet przez chwilę nie zamierzał, aby rzeczywiście na jego podstawie zrealizować film. *Doktor Hipnison* na zawsze pozostał *paper movie*, „filmem na papierze”². Hybryda gatunkowa Bouilly'ego powstała na styku literatury i kinematografii, nie jest ani „ogólnym” i samowystarczającym dziełem literackim, ani standardowym scenariuszem filmowym (jednym z etapów procesu powstawania filmu). Jako taki należy do niezwykłego, ale wyjątkowo obszernego korpusu filmów, które zostały „napisane po to, by nigdy nie być sfilmowane”, „niemożliwe do sfilmowania scenariusze” – jak chętnie opisywał je Benjamin Fondane³. Ten korpus „kina pisanego” – który oferuje znakomite historyczne przykłady awangardowej praktyki „re-mediacji wstecznej” – tworzą dzieła wielu artystów i poetów z początku XX wieku, w tym autorów takich jak Guillaume Apollinaire, Louis Delluc, Philippe Soupault, Antonin Artaud, Robert Desnos, Francis Picabia i Aleksandar Vučo⁴.

¹ Monny de Bouilly, „Doktor Hipnison, ili tehnika života”, w *Avangardni film 1895–1935*, vol. 2, red. Branko Vučićević, (Beograd: Dom kulture „Studentski grad”, 1990), 12.

² Termin „film na papierze” wprowadził Branko Vučićević w książce *Paper Movies* (Zagreb–Beograd: Arkzin i B92, 1998).

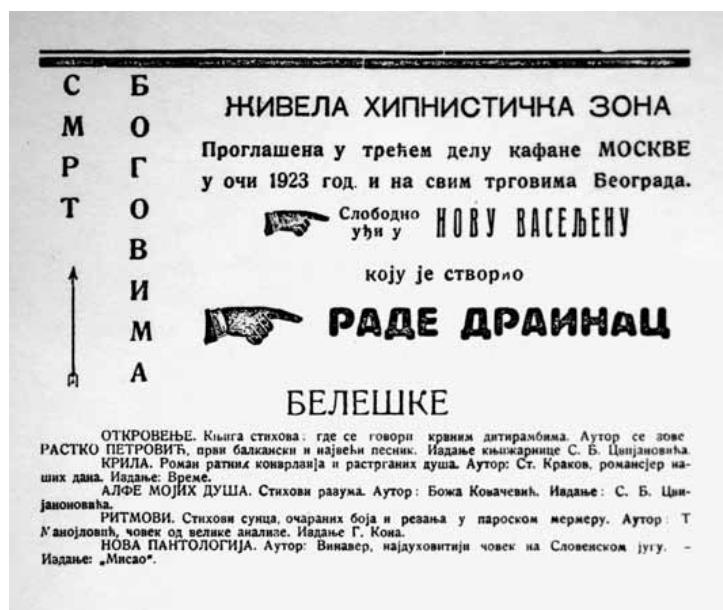
³ Zob. Richard Abel, „Exploring the Discursive Field of the Surrealist Scenario Text”, w *Dada and Surrealist Film*, red. Rudolf E. Kuenzli (New York: Willis Locker & Owens, 1987), 58.

⁴ Zob. Christian Janicot, *Anthologie du cinema invisible* (Paris: Éditions Jean-Michel Place/ARTE Éditions, 1995).



Fot. 1. „Hipnos” nr 2 (1923), strona tytułowa

Bezpośrednie powody napisania *Doktora Hipnisona* przez Bouilly’ego pokazują że jego „film” od początku był zamierzeniem, które miało pozostać wyłącznie na papierze. Poeta chciał dołączyć do grona pisarzy awangardowych spotykających się w kawiarni Moskva oraz dążył do publikacji swojej pracy w czasopiśmie „Hipnos”, poświęconym „sztuce intuicyjnej” pod redakcją Rade Drainaca (lidera krótkotrwałego ruchu znanego jako hipnizm). Scenariusz pojawił się w drugim numerze miesięcznika „Hipnos” (fot. 1), tym samym Bouilly wstąpił w szeregi tych, którzy wyznawali następujący manifest: „Śmierć bogom! Niech żyje strefa hipnizmu, ogłoszona w trzeciej części kawiarni Moskva... Wejdz śmiało, proszę, do nowego wszechświata, stworzonego przez Rade Drainaca” (fot. 2).



Fot. 2. *Smrt bogovima, živena hipnistička zona...*

Hipnizm jest zaledwie jednym z wielu ruchów i prądów awangardowych, które pojawiły się w Jugosławii na początku lat dwudziestych XX wieku. Rozkwit literatury i sztuki europejskiej wywarł silny wpływ na jugosłowiańskich modernistów. Opierając się na ideach i estetyce zgodnych z założeniami dadaizmu, niemieckiego ekspresjonizmu oraz rosyjskiego i włoskiego futuryzmu, stworzyli oni kilka własnych lokalnych wariantów buntu przeciwko tradycyjnym wartościom i społeczeństwu burżuazyjnemu, w którym dominowały konserwatywne mity narodowe.

Wśród autorów zohydzonych wojną światową i moralną hipokryzją, która w takiej mierze przyzwoliła na tragedię ludzkości, zdecydowanych zerwać wszelkie związki z przeszłością i stworzyć sztukę, która otworzy drogę nowemu społeczeństwu, opartemu na internacjonalizmie, byli Ljubomir Micić, założyciel zenityzmu oraz Dragan Aleksić, lider lokalnej grupy dadaistycznej. Poza nimi pojawiły się też inne ruchy: kosmizm, hipnizm i sumatraizm, które proklamowali Božidar Kovačević, Rade Drainac i Miloš Crnjanski, ale trwały one krócej.

Właśnie na tym polu, żywej modernistycznej działalności literackiej odkrywamy pierwsze próby zaangażowania się w praktykę „pisanie filmów” przez jugosłowiańskich autorów. Pionierem „poezji kinematograficznej” był Boško Tokin. Kilka lat przed pojawieniem się *Hipnisona Boulley’go*, Tokin pracował nad powieścią *Kraljestvo duhova*, którą wyobrażał sobie jako opowieść filmową. Jak zauważa historyk literatury awangardowej Gojko Tešić, Tokin prawdopodobnie najbardziej przysłużył się do wprowadzenia filmu jako narracyjnej koncepcji tematu w literaturze serbskiej⁵. Wkrótce potem kolejni autorzy, zainspirowani technikami montażu filmowego, zaczęli jeszcze radykalniej eksperymentować z możliwościami nieciągłej narracji i formalnej fragmentacji. Na przykład Ljubomir Micić, jeden ze swoich najważniejszych tekstów prozatorskich *Šimi na groblju Latinske četvrti* (1923), przygotował jako konstruktywistyczny kolaż, budując „foto-montaże wiadomości prasowych, które są opisem manifestów nowego

⁵ Gojko Tešić, „Kontekst za čitanje pripovetke srpskog modernizma i avangarde”, w *Antologija srpske avangardne pripovetke 1920–1930*, red. Gojko Tešić (Novi Sad: Bratstvo – Jedinstvo, 1989), xv.

ducha wzdłuż całej kuli ziemskiej”⁶. *Šimi...* jest znakomitą przykładem struktury narracyjnej, którą Micić nazwał „radio-filmem”. „W poezji zenistycznej” – zapowiada programowo autor – „poszukiwany jest realizm filmowy i totalność współczesnego życia, szybka wymiana świata wewnętrznego i zewnętrznego, silne, wyraziste kontrasty czerni i bieli za pomocą alogicznej asocjacji i jednoczesność”⁷.

Pochwały, które Micić kieruje w stronę radia jako technologicznie i artystycznie najważniejszego wyrazu ducha nowoczesności, zbiegają się w czasie z pojawieniem się słynnego manifestu Władimira Chlebnikowa *Radio przyszłości* (1921)⁸. Ogólnie rzecz biorąc, rosyjski futuryzm i konstrukttywizm miały decydujący wpływ na zenityzm. Począwszy od dziesiątego numeru czasopisma „Zenit”, Micić regularnie publikował prace Władimira Majakowskiego, Aleksandra Rodczenki, Siergieja Eisensteina, Ilji Erenburga i Eli Lissitzkiego. Szczególnie owocna była korespondencja i wymiana twórcza z dwoma ostatnimi autorami (redagującymi wówczas konstruktywistyczne czasopismo „Вещь”, drukowane w Berlinie). Lissitzky zaprojektował nawet okładkę podwójnego numeru „Zenitu” (nr 17–18, 1922) (fot. 4), w całości poświęconego „nowej sztuce w Rosji”⁹.

Traži se: zenit-čovek-filozofija: zenitozofija
Traži se: filmo-zenitistička nova umetnost: zenitizam
Traži se: radio-film-zenitistička okomica: duha
(LjM)

Fot. 3. Fotografia bez podpisu [Poszukiwany: zenit-człowiek-filozofia: zenitozofia / Poszukiwany: filmo-zenitystyczna nowa sztuka: zenityzm / Poszukiwany: radio-film-zenitystyczny pion: ducha]

Jednak sowieckim artystą awangardowym, którego Micić cenił najbardziej, był Władimir Tatlin. Jak podkreśla Aleksander Flaker: dla założyciela zenityzmu „imperatywem twórczości poetyckiej” było „uporczywe myślenie o pomniku Tatlina i stanie jedną nogą w banku Morgana w Nowym Jorku”¹⁰. Fotografie pomnika Tatlina (Pomnika III Międzynarodówki) były publikowane w „Zenicie” wielokrotnie. To przełomowe dzieło architektury konstruktywistycznej jest również osią tematyczną siedemnastoczęściowego radio-filmu *Šimi...* Micić wykorzystuje strukturę kolażu tekstu pisanego, by wyrazić dynamiczny charakter i funkcję komunikacyjną pomnika, który (już przez Tatlina) został pomyślany jako wieża nadajnika radiowego, za pomocą której miał być szerzony duch rewolucyjny internacjonalizmu na całej planecie: od Moskwy i Petersburga, do Paryża i Pragi, od Tokio do Zagrzebia, Berlina, Belgradu i Nowego Jorku. W interpretacji Micicia awangardowi artyści ze świata – Majakowski, Ehrenburg, Hausmann,

⁶ Tešić, xvii.

⁷ *Splav meduze*, red. Branko Vučičević (Ljubljana: Viba film, 1980), bez paginacji.

⁸ Choć Chlebnikow napisał „Radio przyszłości” w 1921 roku, tekst po raz pierwszy opublikowano w 1927 r. w czasopiśmie *Красная новь*, nr 8.

⁹ O tym zob. Aleksandar Flaker, *Ruska avangarda* (Zagreb: SN Liber i Globus, 1984), 443–445.

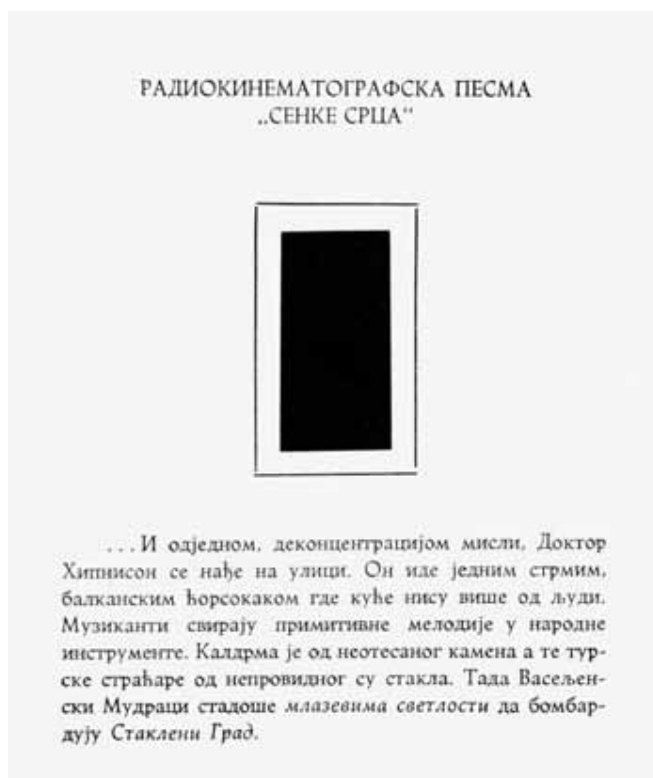
¹⁰ Flaker, *Ruska avangarda*, 450.

Ivan Goll, Karel Teige, Charlie Chaplin, F.T. (Filippo Tommaso) Marinetti (krytykowany za sympatię do faszyzmu) oraz wielu innych –dzięki pomnikowi stają się sprawozdawcami radiowymi, członkami sieci, utrzymywanej przez sygnały, nieustannie nadawane z „Centrali Tatli-na”. *Šimi...* kończy się zaproszeniem na ogólnozenistyczne zebranie, zaplanowane na „jutro”. Lokalizacja: „Kiosk” Rodczenki!¹¹.

¹¹W 1930 r. konstruktywistyczne dążenia do totalnej syntezy dźwięku i obrazu, mediów radiowych i kinematograficznych (widoczne także w tekstach Chlebnikowa) stały się filmową rzeczywistością. W tym samym roku Dziga Wiertow nakręcił swój pierwszy film dźwiękowy. Jeśli kiedykolwiek istniał prawdziwy radiofilm, to z pewnością jest to *Entuzjazm: Symfonia Donbasu*.



Fot. 4.
„Zenit”
17–18
(1922),
strona
tytułowa



Fot. 5. Monny de Bouilly,
*Radiokinematografska
pesma: senke srca*

Choć sam nigdy nie był pod szczególnym wrażeniem zenityzmu – który, nieco upraszczając, rozumiał jako „zbałkanizowaną” wersję dadaizmu – Bouilly we fragmentach *Doktora Hipnisona* wykorzystuje format radio-filmu. Jeden z segmentów tekstu nosi na przykład tytuł *Radiokinematografska pesma: senke srca*.

Jednym z elementów tego „wiersza” jest obraz czarnego prostokąta umiejscowionego w ramie innego prostokąta. Abstrakcyjna forma geometryczna, która opiera się bezpośredniej racjonalizacji językowej jest dość swobodnie zawarta w tekście, zestawiona (Micić powiedziałaby „za pomocą alogicznej asocjacji”) z dramatycznym fragmentem narracyjnym w stylu filmu Méliès’a, opisującym fantastyczne przygody Hipnisona¹². Przy akompaniamencie „prymitywnej melodii ludowej” Hipnison „przechodzi stromym, bałkańskim zaułkiem, w którym domy nie są wyższe niż ludzie (i są zbudowane) z matowego szkła”; wtem „Kosmiczni Mędrcy rozpoczęli bombardowanie Szklanego Miasta strumieniami światła”. Dopiero po zakończeniu tego narracyjnego epizodu staje się możliwe (choć nieobowiązkowe) przypisanie znaczenia tajemniczemu zjawisku czarnego prostokąta (jak u Malewicza). W części scenariusza zatytułowanej *Predosećanje* Bouilly przedstawia krótki opis „otwartych drzwi, prostokąta pełnego ciemności, podobnego do tajemniczych wejść do jaskiń, w których pośród wiecznej ciemności bytują niewidome stworzenia”. Obraz czarnego prostokąta jest zatem rodzajem proleptycznego, wizualnego echa własnej treści – sygnałem percepcyjnym wśród oznaczeń językowych;

¹²Dziękuję Bojanowi Joviciowi z Instytutu Literatury w Belgradzie (Institut za književnost), że przez analizę komparatywną różnych wydań *Doktora Hipnisona* wskazał na fakt, że Bouilly wiersz *Radiokinematografska pesma* wprowadził do tekstu dopiero w 1926 r. Wersja z 1923 r. w jego miejscu zawiera *Ljubavna pesma: cenzurisana* (*Wiersz miłosny: cenzurowany*).

to obraz, który jest zaproponowany czytelnikowi-widzowi „filmu”, zanim jeszcze zostanie ustalone jego znaczenie.

W *Doktorze Hipnisonie* można znaleźć wiele przykładów gry halucynacyjnymi możliwościami tekstu pisanego, wywodzącymi się z rozumienia samego czynu pisania jako rodzaju praktyki filmowej. Przez to dzieło staje się jedną z zapowiedzi surrealizmu w Jugosławii. Scenariusz Bouilly'ego, motywowany paradoksami irracjonalnej przyczynowości i przepojony hipnagogiczną atmosferą, ujrzał światło dzienne w czasie, gdy sam ruch surrealistów paryskich był jeszcze w fazie tworzenia. Zajmowanie się „sztuką intuicyjną” hipizmu przez belgradzkiego poetę, zbiegło się z eksperymentami Andrégo Bretona, Louisa Aragona, Paula Éluarda, Philipa Saopaula i innych. Badali oni automatyzm, sny i stany hipnotycznego transu. W okresie przechodzenia od dadaizmu do surrealizmu, znanego jako *le mouvement flou* (1922–1923), Marko Ristić, przyszły przywódca belgradzkich surrealistów, korespondował z Bretonem, śledził działalność grupy paryskiej i regularnie informował jugosłowiańską opinię publiczną o tym „mrocznym i dziwnym czasie, kiedy pojawiają się media..., kiedy źródeł psychicznego automatyzmu można doszukiwać się i odnajdować jeden poziom niżej, podziemnej galerii poniżej katakumb, w dolnym świecie labiryntu, w oddalonej zakazanej strefie”¹³. Mniej więcej w tym samym czasie poeta Dušan Matić – jeden z autorów „skamieniałego filmu” *Urnebesni kliker* – pisał i wygłaszał wykłady o Freudzie, nieświadomości oraz wpływie psychoanalizy na sztukę i literaturę w Europie Zachodniej.

Biorąc pod uwagę to żywe zainteresowanie wydarzeniami w Paryżu, nie dziwi, że wyłącznie na podstawie fragmentów scenariusza Bouilly'ego można odnieść wrażenie, że sam autor bezpośrednio eksperymentował z pismem automatycznym, jakby już przyrównywał się do Bretona i jego zmagania „kształtowania ducha na nowo”; zanieczyszczając codzienność nieświadomym życiem rzeczy. Weźmy na przykład następującą strofę, napisaną na niebie fikcyjnego świata Hipnisona „warkoczem kometarnym”: „Moje oko / teleskopowo / zaledwie na chwilę / tej nocy spostrzeże / podwójną gwiazdę / i dla mnie / z kosmicznego / przyniesionego / tematu nowego / wierszowanego / dusza ma w jeździe / na podwójnej gwieździe...”. Czy pisząc te wersy, mógł „przeczuwać”, że dwa lata później usiądzie w paryskiej kawiarni i napisze swój pierwszy „prawdziwy” tekst automatyczny pod czujnym okiem Benjamina Péreta? Podczas pobytu we Francji w 1925 roku nawiązał kontakt z Bretonem i jego grupą (Aragon w tym czasie pracował nad *Wieśniakiem paryskim*¹⁴, zabierał Bouilly'ego na długie spacerunki po mieście), w ten sposób „stół bohemy z kawiarni Moskwa stał się surrealistycznym stołem w kawiarni Le Cyrano w Paryżu”¹⁵. Automatyczny tekst Bouilly'ego *Exercice surréaliste* podobnie jak jego adaptacja krótkiego ilustrowanego tekstu o zaburzeniach psychicznych *Vampir* zagrzebskiego autora Miroslava Feller – zostały opublikowane w piątym numerze czasopisma „La Révolution Surréaliste”.

¹³Marko Ristić, *Uoči nadrealizma* (Beograd: Nolit, 1985), 289.

¹⁴Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (Paris: Éditions Gallimard, 1926).

¹⁵Monny de Bouilly, *Zlatne bube* (Beograd: Prosveta, 1968), 127.

Jak powszechnie wiadomo, Breton (zwłaszcza we wczesnym okresie surrealizmu) obawiał się „wpływu świadomych elementów” z sfery „prymatu nieświadomości”. W tekście *The Mediums Enter* (*Entree des mediums*), ważnym świadectwie wczesnych praktyk surrealizmu, pisze: „[B]y heeding voices other than that of our own unconcious, ... we risk compromising this self-sufficient murmur in its essence” („Słuchając głosów, które nie są głosem naszego nieświadomego, ... ryzykujemy możliwość skompromitowania tego samowystarczającego szeptu w samej jego istocie”)¹⁶. Bouilly natomiast od początku uważał, że możliwość całkowitej eliminacji wpływu świadomości jest tylko iluzją, niemniej jednak pochwalał automatyzm jako umiejętność, jako „technikę akrobatyczną”, która może w swych najlepszych realizacjach przywrócić niepewną równowagę, stan produktywnego napięcia między świadomym a nieświadomym. W języku, który jednoznacznie przywołuje język *Doktora Hipnisona*, Bouilly zapytuje: „czy istnieje jedna surrealistyczna, automatyczna technika życia? Jeśli o mnie chodzi, odpowiedź jest twierdząca”. Polega na „instynktownym tworzeniu syntezy lirycznej” ze „wszystkim tym, co morze podświadomości wyrzuca na brzeg dość specyficznej świadomości”, w sposób „który przypomina niewytłumaczalne balansowanie lunatyka na krawędzi przepaści... To uparte, infantylne rozwijanie owej świadomości... narasta do poziomu potworności, być może jest jedyną tajemnicą surrealistycznej techniki życia”¹⁷. Podobnie jak jego towarzysze w kręgach surrealistów Bouilly gardził logiką normatywną i instrumentalnym rozumem. Ale był tak samo sceptyczny wobec interpretowania nieświadomości jako sfery całkowicie samowystarczającej, jako magazynu wypartych treści, które można po prostu oddzielić od świadomości. Tym, co odróżnia pismo automatyczne od innych form, jest stopień, w jakim tekst automatyczny tworczy podkreśla i intensyfikuje napięcie między pierwotnymi procesami libidinalnymi, generującymi tekst, a nieuniknionymi, ale de-normatywnymi wysiłkami świadomego umysłu, aby w znaczący sposób te procesy kształtować. Z takiej napiętej wymiany rodzi się nieświadome życie tekstu, który wpisany jest w samą formę jego transparentnego zjawiska, jako nadmiar świadome „przetrawionych” składników.

Z takiego punktu widzenia „film pisany” staje się szczególnie adekwatnym formatem do przekształcania automatyzmu psychicznego w kino-praktykę. Produkcja obrazów staje się kluczową funkcją aktywności widza, oscylującą między prywatnym ekranem osobistej fantazji a obiektywnie określonymi „współrzędnymi ekfrastycznymi” zapisu scenariusza, uosabia napięcie między swobodnym przepływem libidinalnym a formą, która go kontroluje, „cenzuruje”. „I’ve heard it said” („słyszałem, że niektórzy twierdzą”), pisał Francis Picabia „that the scenario is nothing... That’s why I ask each of my readers to direct, to project it for himself on the screen of his imagination, a truly magical screen...” („że scenariusz nic nie znaczy... Dlatego oczekuje od każdego z moich czytelników, by go sami przenieśli na ekran własnej wyobraźni, na ten prawdziwie magiczny ekran...”)¹⁸. Projekcja filmu poza jego materialną/pisemną podstawą, na „ekranie własnej wyobraźni”, jest zgodna z koncepcją Bretona o obrazie surrealistycznym, który „neither a descriptive mirror nor anarrative window, but a fantastic window” („nie jest ani lustrem deskryptywnym, ani oknem narracyjnym, ale oknem

¹⁶André Breton, „The Mediums Enter”, w *The Lost Steps*, tłum. Mark Polizzoti (Lincoln: University of Nebraska Press, 1996), 91.

¹⁷Bouilly, *Zlatne bube*, 135.

¹⁸„Off a Tangent”, w *The Shadow and Its Shadow*, red. Paul Hammond (London: BFI, 1978), 5.

fantazmatycznym”) – matrycą napisaną za pomocą „letters of desire”, jak mówi Hal Foster¹⁹. Pozornie zorientowany w mechanizmach, dzięki którym może stymulować pożądanie u swoich odbiorców, Bouilly oferuje jedynie schematyczny, zamierzenie niedokończony opis Hipnisona: który „wygląda jak każdy”, jest „ogólnym wzorcem człowieka”. Podobnie jak kobieta, z którą spotyka się Hipnison, „nie ma żadnych cech fizycznych”, jest „konturem kobiety” powstałym przez fotografowanie „wszystkich kobiet na świecie” na „tej samej kliszy i w tej samej pozycji”. Jakby zapowiadał dosłowne kadrowanie pożądania w obrębie pola widzenia. W jednej z najsłynniejszych prac jugosłowiańskiej surrealistycznej fotografii *Bez naziva* Nikoli Vučy (1936) (fot. 6), kobieta Bouilly’ego wzywa czytelnika-widza, by „zaprojektował na niej maskę Ideału pochodzącą z serca”.

W inspirującej recenzji filmu René Claira *Entr’acte* opublikowanej w 1926 roku w krótko działającym surrealistycznym czasopiśmie „Večnost” („Wieczność”), Bouilly zachwala „metafizyczną” jakość kina, które potrafi zaniechać fotograficznej reprodukcji świata fizycznego i przenieść się w sferę „transcendentalnej irracjonalności”²⁰. Tego rodzaju fascynacja „transcendentalną” siłą kina była wówczas powszechna wśród przedstawicieli jugosłowiańskiej awangardy. I tak na przykład Marko Ristić, zapewne zainspirowany Jeanem Epsteinem, twierdzi, że „kino metafizyczne przewyższa swoją estetykę”, ponieważ człowiek nie stoi „przed filmem z własnymi kryteriami, lecz także ze swoimi pragnieniami, pasjami oraz ze swoimi nadziejami i lżami...”²¹. Również w utworze *Primer* Risticia – oficjalnie pierwszym, programowym, automatycznym tekście napisanym w Jugosławii – film odgrywa wiodącą rolę w wywoływaniu „niezmiennego przepływu myśli”.

Brod se isprazni, i suv, diže se polako i dostojanstveno u vazduh, dok se sa njega Morska Zmija odmotavala sa neizdrživim, ali nečujnim zviždukom, smrtne opsanosti, lokomotiva na aerikanskim filmovima. Bioskop je bio pluprazan, ali je to uzdizanje broda na platnu tako punilo srca jednom radošću za Večni Novi Život, da je ono malo gledalaca bilo ustalo, popelo se na svoja sedišta, i urlalo tražeći da i njih, u purpurnim odsevima nemara i nebeske krvi, ponese brod iz stvarnosti u stvarnost, slikom svojom samo, iz sna u san.

Statek opustoszał i suchy unosił się w powietrze powoli i dostojnie, podczas gdy Wąż Morski odwijał się z niego, wydając nieznośny, choć niesłyszalny świst śmiertelnego niebezpieczeństwa, jak lokomotywa z amerykańskich filmów. Kino było w połowie puste, ale to unoszenie statku na ekranie tak wypełniało serca radością na Nowe Wieczne Życie, że ta niewielka garstka widzów wstała, wspięła się na swoje miejsca i wyjąc, domagała się, by w purpurowych refleksach zapomnienia i niebiańskiej krwi, statek przeniósł ich z rzeczywistości do rzeczywistości, samym swym obrazem, ze snu do snu²².

¹⁹Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge: MIT Press, 1993), 59.

²⁰Milanka Todić, *Nemoguće. Umetnost nadrealizma* (Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2003), 69.

²¹Marko Ristić, „Prve beleške o filmu”, *Beogradski filmski kritičarski krug I*, 52.

²²Ristić, *Uoči nadrealizma*, 123.



Fot. 6. Nikola Vučo, *Bez naziva* (1930), © Muzej primenjene umetnosti, Beograd

Kinu przypisuje się zdolność przechodzenia z jednej rzeczywistości do drugiej, z jednego snu do drugiego (co Breton opisał później jako moc sprawczą kina do „zmiany rzeczy u podstaw”²³). Ristić opisuje owe przejścia jako niemal nieuniknione, coś, czego, w stanie hipnozy, pragną widzowie jego wyimaginowanego filmu. To poczucie nieuchronności czyni go bliskim Bouilly’emu, który chcąc podkreślić przerażające moce halucynacyjnego świata Hipnisona, wyraźnie zaznacza w swoim scenariuszu także oczekiwane reakcje publiczności: „Niespodzie-

²³Pisemne opracowanie Bretona na temat idei kina, które „zmienia rzeczy u podstaw” (*depaysement*), pojawiło się dopiero w 1951 r. w tekście „Comme dans un bois” (*L’Age du Cinema* nr 4–5, sierpień–listopad 1951). Aby zapoznać się z pouczającą analizą tego tekstu, zob. Steven Kovács, *From Enchantment to Rage*, 36–38.

wanie wszyscy widzowie podnoszą ręce”; „wszyscy poczuli, że eksplozja Słońca była związana z hiperprzestrzenią, czwartym lub piątym wymiarem”; „W sali zapanowała cisza i całkowita ciemność. Słyszać było tylko tykanie zegarków w kamizelkach i bicie serc w piersiach”. Bouilly miał obsesję na punkcie wywierania nie tylko precyzyjnego efektu emocjonalnego, ale także odpowiedniej reakcji fizjologicznej. Dlatego dla swoich widzów wyobraża sobie „salę kinową działającą jak winda”, aby widz – w zależności od potrzeb – mógł „nagle zjechać do podziemnych głębin”. W tej futurystycznej sali „wentylatory wieją gorącym saharyjskim samumem” przed widzami stoją woda, daktyl, kosze pełne ananasów, bananów i kokosów. Młody poeta nawet zwraca uwagę na efekty zapachowe jego wyimaginowanego kina: „Powietrze pachnie kwiatami. Tym ciężkim, ciepłym, tropikalnym zapachem kwiatów”.

Jak zauważa Branko Vučićević, zainteresowanie Bouilly’ego sztuką, która wpływa na zmysł węchu, można chyba najbardziej trafnie rozumieć jako kontynuację niemal obsesyjnego przywiązania do zapachów, typowego dla jugosłowiańskich dadaistów²⁴. Wystarczy wspomnieć jeden z najśłynniejszych poranków dadaistycznych, zorganizowanych w Suboticy zaledwie kilka miesięcy przed publikacją *Doktora Hipnisona*. Jeden z uczestników, Endre Arató, zadał pytanie:

zašto se sve umetnosti obraćaju uglavnom oku i uhu, a drugim ćulima mnogo manje... Pa kako su izmislili taktilizam, Arato je izmislio da i za nos mora da postoji umetnost. Pa je tamo u Subotici priredio koncert mirisa... Arato je imao neki duvački aparat, sa nekim trubama iz kojih su izlazili mirisi, zajedno sa bogzna kakvim zvucima. Jako se trudio da razni parfemi odu do kraja sale, pa je snažno duvao. Talasi mirisa preplavili su publiku koja je koncert obogaćivala kašljanjem.

dlačezgo wszystkie sztuki koncentrują się głównie na oczach i uszach, a znacząco mniej na innych zmysłach... Skoro wymyślono *tattilismo*, Arató wymyślił, że sztuka musi również zaistnieć dla nosa. Dlatego tam, w Suboticy zorganizował koncert zapachów... Arató miał jakąś dmuchawę, z trąbami wydzielającymi zapachy, wraz z Bóg raczy wiedzieć jakimi dźwiękami. Bardzo się natrudził, by różne perfumy dotarły do końca sali, dlatego dmuchał naprawdę mocno. Fale zapachu wypełniły widownię, która koncert wzbogaciła kaszlem²⁵.

Możliwe, że Bouilly był po prostu zainspirowany osobliwościami jugosłowiańskiego dadaizmu, ale „kino zapachów” jest u niego pomyślane funkcjonalnie jako część skrupulatnej próby osiągnięcia „synchronizacji zmysłów”. Snując rozważania o artystycznych ideałach, na które powołuje się w swojej pracy, Bouilly wyjaśnia: „odrzucając każdą szablonową stylistykę, nie zwracając w ogóle uwagi na to, co racjonalne lub irracjonalne, przyporządkowałem osobistej intuicji to, co nazywa się grą słów, jeśli zostanie dopracowane do granicy możliwości, prowadzi do całkowicie krystalicznego, nowego, spójnego, ekscytującego wszechświata”²⁶. Być może właśnie ta skłon-

²⁴Avangardni film 1895–1935, vol. 2, 11.

²⁵Avangardni film 1895–1935. Arató nie jest oczywiście jedynym awangardowym artystą lat dwudziestych XX wieku, który pracował nad ideą sztuki dla nosa. W manifestie z 1921 r. Raoul Hausman opowiada się za opartymi na nauce sztukami „haptyzmu” i „odoryzmu”. Chwaląc *Radio przyszłości* Chlebnikowa, wyobraża sobie zdalne przekazywanie zapachów za pomocą fal radiowych. Jedną z funkcji tych zapachów byłaby fizjologiczna stymulacja gastronomicznych fantazji słuchacza. Z „sztuką zapachu” eksperymentowali również: włoski futurysta Carlo Kara i czeski awangardowy artysta Karel Teige.

²⁶Bouilly, *Zlatne bube*, 155.

ność do poetyckiej sublimacji – krok poza ramy dadaizmu, w sposób typowy dla *le mouvement flou* – jest tym, co przyciągnęło Bretona do prac Bouully’ego. Chociaż, jak zobaczymy, wydaje się, że „gest założycielski” surrealizmu Bouully’ego (sądząc po *Doktorze Hipnisonie*) nadal w najbardziej bezpośredni sposób koresponduje przede wszystkim z rodzajem piękna konwulsyjnego opisanego przez Salvadora Dalego: „Piękno będzie jadalne. Albo wcale nie będzie”.

Z fragmentu przytoczonego na początku jasno wynika, że protagonista Bouully zamieszkuje przestrzeń nieskrępowaną perspektywą. Potrafi kopnąć księżyc i zmienić kształt słońca. Następnie demonstruje moc, dzięki której „tylko z pomocą wyobraźni” przechodzi z jednego miejsca do drugiego, a kiedy to robi, jego „głowa z każdą godziną staje się coraz większa, a ręce, nogi oraz tułów są mniejsze. Jego ciało staje się zbyt słabe, by unieść olbrzymią głowę, która wkrótce spada na ziemię – nieruchoma, z zamkniętymi oczami”. Podobne powszechne i uwydatnione nakładanie się elementów realistycznych i fantastycznych/onirycznych jest tak częste w filmie, że ustalenie stałego punktu odniesienia, by je rozróżnić staje się wprost niemożliwe.

W drugiej połowie tekstu Bouully wprowadza podtytuł *San* (Sen), który, można by rzec, pełni bardziej ironiczną niż praktyczną funkcję narracyjną. Podtytuł, który powinien wskazywać na zmianę rejestru diegetycznego – przejście od rzeczywistości do królestwa snów – faktycznie sygnalizuje przemianę, która... nie zachodzi. *San*, w którym, jak mówi Hipnison, „podróżuję / z prędkością myśli / na odległą gwiazdę / która mruga do mnie / by rękami pieścić / ukochaną sferę” jest równie realistyczny (lub nierealistyczny) jako „rzeczywistość”, która ją poprzedza; podczas gdy rzeczywistość jest tak oniryczna jak sen. Możemy słusznie zadać sobie pytanie, czy rzeczywistość Hipnisona nie jest tak naprawdę snem o rzeczywistości i czy „sen”, który po niej następuje, nie jest właściwą rzeczywistością, w której Hipnison się budzi. W Hipnos-świecie Bouully’ego, podobnie jak w Krainie Czarów Lewisa Carrolla, rzeczywistość i sen/fantazja łączą się i tworzą całość – „żyjącą przestrzenną magmę”, jak powiedziałby Ranko Munitić: „globalną sprężystą sferę, dostępną przez cały czas i we wszystkich kierunkach dla głównego bohatera. Decyzja i gest *dramatis personae* wywołują tak naprawdę jednoczesną odpowiedź meta-przestrzeni”²⁷.

Tym, co najciekawsze w połączeniu rzeczywistości ze snem/fantazją w tej kompozycji wyjątkowego rejestru nadrzeczywistości, jest to, że Bouully pozwala czytelnikowi na wgląd do wykorzystanych środków, za pomocą których to łączenie się dokonuje. Hipnison to bez wątpienia postać z fiksacją oralną. Jest gotów polizać lub połknąć wszystko, co mu się spodoba lub nie. W jednej chwili na przykład nienasycenie pochłania „księżycowy miód” („aby napić / chciwą mą duszę / wyciągam język do nieba / i namiętnie liżę / księżyc miodowy”), podczas gdy w drugiej łączywie połyka nawet sam księżyc. Dlatego nie zaskakuje, że punkt powstania, źródło jego surrealistycznego środowiska objawia się podczas jednego z jego świąt:

Beskrajno radostan Hipnison otvori usta... usta su mu bivala sve veća i veća, ogromno rilo smejało se... Kako su se strašno smejaše, kako su bile crne, duboke, ogromne i bezdane te čeljusti. Evo! evo! zubi se pretvaraju u zvezde Velikog Slona: alfa, beta, gama... i monstruožni zev postade celo nebo. Tada jedan komet išara repom ove stihove Doktora Hipnisona...

²⁷Ranko Munitić, *Alisa na putu kroz podzemlje i kroz svemir* (Beograd: Dečje novine, 1986), 18.

Nieskończenie szczęśliwy Hipnison otworzył usta... a one stawały się coraz większe i większe, jego ogromny pysk się śmiał... Jak potwornie śmiały się, jak czarne, głębokie, ogromne i przepastne były te szczęki. O tutaj! tutaj! zęby zamieniają się w gwiazdy Wielkiego Słonia: alfa, beta, gamma... a monstrialne ziewanie stało się całym niebem. Wtedy jedna z komet, pstrzy warkoczem wersy Doktora Hipnisona...

Gdy Hipnison otwiera usta, które stają się coraz większe i większe, Bouilly faktycznie inicjuje proces internalizacji rzeczywistości zewnętrznej. Wnętrze Hipnisona się uzewnętrznia, a zwykłe i wyraźne rozróżnienie między obiektywnym („zewnętrzna” rzeczywistość) a subiektywnym („stany wewnętrzne”) pozostaje na zawsze zamazane. Ciemność i potworność głębi gardła Hipnisona *momentalnie* zmieniają się w niebo pokryte gwiazdami i kometami. Tym samym nastaje wrażenie, że ruch na ścieżce łączącej zewnętrzną rzeczywistość i wewnętrzne życie Hipnisona – ścieżce, która przechodzi przez jego jamę ustną – musiał odbywać się jednocześnie w obu kierunkach. Moment dotarcia do najgłębszych obszarów wnętrza Hipnisona jest jednocześnie momentem ich uzewnętrznienia. Efektem użycia przez Bouilly’ego tej paradoksalnej jednoczesności – która, podobnie jak piękno konwulsyjne, łączy ruchy przestrzenne i/lub utrwała czas – jest to, że *cogito*, świadomość podmiotu (w tym przypadku Hipnisona) staje się pominięta, „przeskoczona”. Stąd nowo powstała rzeczywistość, która otacza Hipnisona, nie jest tylko subiektywną wizją czy wytworem jego marzeń, ale czymś bardziej radykalnym: własną eksternalizowaną fantazją Hipnisona, która realizuje zaskakująco zdesubiektywizowaną, autonomiczną egzystencję. Innymi słowy, ugruntowując „otchłań” podmiotowości Hipnisona wokół paradoksalnego ruchu w dwu kierunkach, która niweczy wyraźne rozróżnienie między obiektywnym a subiektywnym, Bouilly traktuje tę otchłań jako odpowiednik freudowskiej nieświadomości. I właśnie dlatego można powiedzieć o tym poecie, że w swoich zainteresowaniach jest najbliższy wczesnym surrealistom. Operacja, przeprowadzona w ustach Hipnisona, opiera się na kluczowym surrealistycznym paradoksie, który jak wyjaśnia Alain S. Weiss, dyktuje że „phantasm is not distinguished from perception: thus it becomes the scene which contains the vey personages (producing it). Such a visionary *mise-en-scène* is emblematic of the idealizing and the sublimatory position of Surrealist creativity: origins are metaleptically dissimulated in their effects...” („fantazmat nie jest oderwany od percepcji: staje się sceną z udziałem postaci [które je produkują]. Taka wizjonerska *mise-en-scène* jest symbolem idealizującej i sublimacyjnej postawy surrealistycznej kreatywności: źródła są metaleptycznie ukryte w swoich efektach...”)²⁸.

Ten sam paradoks jest kluczem do zrozumienia, dlaczego film *Doktor Hipnison, ili tehnikā žīvota* został pomyślany tylko jako „niefilmowalny”. Podstawą tekstu Bouilly’ego jest metakinematyczny fantazmat o doskonałym aparacie filmowym przyszłości – aparacie, który nie będzie musiał ukrywać reprezentacji (projektowanych obrazów) w percepcji (aktywności widza), „przyczyny w konsekwencjach”. Ale będzie w stanie uczynić ich połączenie *dosłownym*. To fantazja o wyobrazeniowych narodzinach psychiki, która materializuje się bezpośrednio w przestrzeni jej zewnątrz. To wreszcie fantazmat o czystym, zdesubiektywizowanym postrzeganiu – o kinie jako prawdziwie „mentalnej instytucji”.

²⁸Allen S. Weiss, „Between the Sign of the Scorpion and the Sign of the Cross: *L'Age d'or*”, w *Dada and Surrealist Film*, red. Rudolf E. Kuentzli (New York: Willis Locker & Owen, 1987), 164.

Kolejną eksplikację konceptualną, a także wizualne przedstawienie tego niezwykle psychofizycznego fantazmatu kina, można znaleźć w innym jugosłowiańskim surrealistycznym „filmie pisanym”: *Ljuskari na prsima* (1930). Tekst w tym przypadku napisał Aleksandar Vučo (w tym samym roku, kiedy pracował nad kilkoma kino-obiektami i urządzeniami, m.in. *Urnebesni kliker* oraz *Ogledalo*, a zilustrował go Marko Ristić. Utwór *Ljuskari...* powstał prawie pół dekady po *Doktorze Hipnisonie*. Jest bardziej bezpośrednio zainspirowany filmowymi próbami francuskich surrealistów niż tekst Bouilly’ego – zwłaszcza scenariuszem Luisa Buñuela i Dalego do *Psa andaluzyjskiego*, opublikowanym w czasopiśmie „La Révolution Surréaliste”. Film Vučy wykorzystuje typowo surrealistyczną strukturę narracyjną. Logiczny bieg opowieści jest wielokrotnie „sfrustrowany” niemotywowanymi nieciągłościami i nieoczekiwanymi, wyraźnie akcentowanymi interpolacjami językowymi: można tu znaleźć galopujące żyrafy, obuwie damskie, odcięte nogi, rękawiczki, skorpiony oraz szklane naczynia, w których trzymane są ryby i inne stworzenia wodne. W chwili pisania tego filmu skorupiaki i inne „niższe” zwierzęta wodne były już w dużej mierze zdomowione w surrealistycznych wyobrażeniach, po części dzięki pracy naukowca i twórcy przyrodniczych filmów dokumentalnych Jeana Painlevégo. Man Ray wykorzystał jego kadry z rozgwiadą w swoim własnym filmie *Morska zvezda* (1928), a *Encyklopaedia Acephalica* Georges’a Bataille’a zawierała hasło o *Ljuskarima...* zilustrowane właśnie obrazami Painlevégo. Artykuł Jacques’a Barona (który jest jego jedynym wkładem do encyklopedii) to krótkie rozważania o homarach, krewetkach, rakach i krabach. Baron wychwala ich często niezauważane heterologiczne piękno i podkreśla symboliczne związki z kobiecą seksualnością²⁹.

Na potrzeby scenariusza Vučy Ristić stworzył dwanaście kolaży (fot. 7), które nie przekładają słów bezpośrednio na obraz, ale przenoszą twórczą energię z formatu „kina pisanego” do „literatury wizualnej”³⁰. Podobnie jak podejście Man Raya przedstawione w filmie *Morska zvezda*, zarejestrowanym jako „adaptacja” jednego z wierszy Roberta Desnosa. Współpraca Vučy i Risticia jest przykładem intersubiektywnej wersji surrealistycznej praktyki automatyzmu: dwoje rozmówców uzupełnia się wzajemnie poprzez wymianę wiadomości nieobciążonych utrwalaniem znaczenia i kodami komunikacyjnymi.

Poza podobieństwem, jakie można dostrzec między mechanizmami wspólnej wizualizacji w filmach *Ljuskari na prsima* i *Morska zvezda*, przenikliwy wpływ Man Raya na filmową wyobraźnię Risticia jest o wiele większy. Dobrze zorientowany w działalności „paryskiej centrali” przywódca belgradzkich surrealistów dość wcześnie zapoznał się z pracami radiograficznymi Man Raya, dlatego od 1928 roku sam eksperymentował z nowym medium. Pod koniec lat dwudziestych wykonał serię piętnastu fotokolaży, w których łączy rzadko spotykane połączenie fotografii wykonanych bez aparatu i z aparatem, fotogramów, fotografiki. Jak zauważa Milanka Todić, obrazy Risticia wyróżniają się tym, że odmiennie niż wiele prac tamtego czasu, powstałych bez użycia aparatu, ukazują nie tylko przedmioty, ale także sylwetki i rozmyte portrety ludzkich modeli³¹.

²⁹Jacques Baron, „Crustaceans”, w Georges Bataille, Michel Leiris et al., *Encyklopaedia Acephalica* (London: Atlas Press, 1995), 38–40.

³⁰W tamtym czasie najbardziej dogłębne opracowania teorii popularnego gatunku „literatury wizualnej” przeprowadzili László Moholy-Nagy i Karel Teige.

³¹Todić, *Nemoguće. Umetnost nadrealizma*, 59.

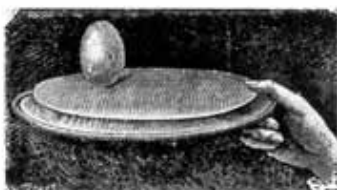
ЉУСКАРИ НА ПРСИМА

ФИЛМ

ПРЕДИГРА КОЈА СЕ НЕ ИГРА

Нека позадина буде сенка или црни талас. Најбоље би још одговарала мукла ноћ, тај мрки појас вечитог зида који не одаје тајне. Мокра, тамно-мрка боја има добру особину да крије трагове злочина: она упија као сунђер пруге крвавих прстију. Нико према томе неће приметити да се на печатима ољуштеног малтера, на том сифилису зидова, могу под лупом открити отисци и сумњиви, проблематични трагови. Задржавамо се дакле на тој боји.

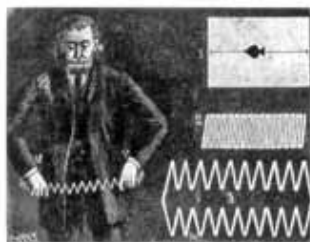
Са десне стране, где се под једном бледом руком угасила свећа долази стрела. Она је путоказ и смрт, али није још ослобођена од полазне тачке, за коју је везује сребрни конач, који сумњамо, да ће ма ко видети. Конач полази из срца невине девојке, чије



I

Киша бије право у прозор, Окна се топе. Цела се соба покрива косим пругама кише. На средини собе, у којој још никога нема, додирују се три стола једнаке величине. На сваком се столу налази по једно стаклено звоно. Под првим звоном лежи једна бела, гумена рукавица. Под другим звоном једно запечаћено писмо и две коврџе плаве косе. Под трећим звоном кључ и једна мала, свилена, женска кошуља. Све су те ствари јако осветљене и необично чисте.

Истовремено, кроз јасне пропланке једне огромне шуме галопирају жедне жирафе. Пејзажи се врло брзо мењају. Река се налази иза пошумљеног брега, иза густе



траве где су као муње пројуриле зебре. Сад у висини поред лишћа као облаци плове главе жирафа. Кроз густу траву пузе пругасте змије. Све је то врло пријатно и врло утешно. Моаре.

се груди као скривалице појављују на свакој слици: у испупченом облику камена, у шарама рибањих краљушти, у воденим борама, а још најчешће у димовима јутра, то јест у планинама које се сваког јутра на хоризонту скупљају. Зато је неопходно да се догађаји посматрају са свих страна, из сваког положаја, врло радознано и са највећом пажњом.

Девојка ће продужити да живи и после Великог Свршетка. То је врло важно. То право само њој припада. Хоћемо да објаснимо да није тачно да све престаје кад срце прекине свој рад.

Да би се то потпуно осетило, потребно је лежати мирно и са притиснутим очима. Још је боље ако неко има љубавницу, вереницу или неку другу заљубљену жену. Те дрхтаве, нежне, узнемирене руке, у стању су, кад додирну очи, много да објасне.

Преко кровова где се пуше димњаци, јури један човек у дугачкој пелерини. Он крије лице. Црна пелерина се вије иза њега као злослутна застава. На месту где престају редови кровова појављује се гвоздена конструкција једног великог моста. Човек скаче на тај мост и спушта се до његовог каменог свода. Под тим сводом, над самом водом која је црна, нагло се отварају једна мала врата. Иза њих стрме степенице. На прагу непознате собе, на



месту где се обично остављају ципеле, стоје две женске ноге, отсечене до колена. Ноге су обучене у танке чарапе и сјајне, лаковане ципеле. Човек им прилази са огромним задовољством и додирује их благо. Затим свлачи своје ципеле и чарапе, које оставља на истом том прагу, узима ноге у наручја, и бос, још увек врло радостан улази у један пространи хемијски лабораторијум. Иза њега, на затвореним вратима остаје јако увеличано његово лице, окружено црном брадом и озарено дивним осмехом. У лабораторијуму човек постаје узнемирен. Нервозно баца женске ноге на један отоман, покривен белим чаршавом, и журно прилази вели-

Bibliografia

- Abel, Richard. „Exploring the Discursive Field of the Surrealist Scenario Text”. W *Dada and Surrealist Film*. Zredagowane przez Rudolf E. Kuenzli. New York: Willis Locker & Owens, 1987.
- Aragon, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris: Éditions Gallimard, 1926.
- Baron, Jacques. „Crustaceans”. W Georges Bataille, Michel Leiris et al., *Encyclopaedia Acephalica*, 38–40. London: Atlas Press, 1995.
- de Bouilly, Monny. „Doktor Hipnison, ili tehnika života”. W *Avangardni film 1895–1935*, vol. 2. Zredagowanie przez Branko Vučičević. Beograd: Dom kulture „Studentski grad”, 1990.
- . *Zlatne hube*. Beograd: Prosveta, 1968.
- Breton, André. „Comme dans un bois”. *L'Age du Cinema* nr 4–5, sierpień–listopad 1951.
- . „The Mediums Enter”. W *The Lost Steps*. Przetłumaczone przez Mark Polizzoti. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.
- Flaker, Aleksandar. *Ruska avangarda*, 443–445, Zagreb: SN Liber i Globus, 1984.
- Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge: MIT Press, 1993.
- Janicot, Christian. *Anthologie du cinema invisible*. Paris: Éditions Jean-Michel Place/ARTE Éditions, 1995.
- Munitić, Ranko. *Alisa na putu kroz podzemlje i kroz svemir*. Beograd: Dečje novine, 1986.
- „Off a Tangent”. W *The Shadow and Its Shadow*. Zredagowanie przez Paul Hammond. London: BFI, 1978.
- Ristić, Marko. „Prve beleške o filmu”, *Beogradski filmski kritičarski krug I*, (czy to czasopismo? Jeśli tak potrzebny jest rok i numer) 52.
- . *Uoči nadrealizma*. Beograd: Nolit, 1985.
- Splav meduze*. Zredagowanie przez Branko Vučičević. Ljubljana: Viba film, 1980.
- Tešić, Gojko. „Kontekst za čitanje pripovetke srpskog modernizma i avangarde”. *Antologija srpske avangardne pripovetke 1920–1930*. Zredagowanie przez Gojko Tešić (Novi Sad: Bratstvo – Jedinstvo, 1989).
- Todić, Milanka. *Nemoguće. Umetnost nadrealizma*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2003.
- Vučičević, Branko. *Paper Movies*. Zagreb–Beograd: Arkzin i B92, 1998.
- Weiss, Allen S. „Between the Sign of the Scorpion and the Sign of the Cross: *L'Age d'or*”. W *Dada and Surrealist Film*. Zredagowanie przez Rudolf E. Kuenzli. New York: Willis Locker & Owen, 1987.

SŁOWA KLUCZOWE:

kino eksperymentalne

Monny de Bouilly

FILM

jugosłowiańska awangarda

SURREALIZM

ABSTRAKT:

Początek lat dwudziestych XX wieku to okres rozwoju europejskich kierunków awangardowych. Dominującemu surrealizmowi towarzyszyło powstawanie lokalnych prądów: rumuńskiego integralizmu, czeskiego poetyzmu i artyficyalizmu oraz jugosłowiańskiego zenityzmu, hipnizmu, sumatryzm (czy pojęcie jest w porządku?) i kosmizmu. Dzięki pomysłowości oraz oryginalności poszczególnych artystów i teoretyków tworzone inspirujące, niemniej traktowane jako peryferyjne i „egzotyczne” manifesty. Działacze jugosłowiańscy, choć pozostający pod wpływem twórców rosyjskich (W. Chlebnikowa, W. Majakowskiego, A. Rodczenki), blisko współpracowali i aspirowali do działalności centrali paryskiej (za A. Bretonem, B. Péretem). Znana jest ich bogata korespondencja z Francuzami, a w niektórych przypadkach i bezpośrednie kontakty. „Stół bohemy z [belgradzkiej] kawiarni Moskva stał się surrealistycznym stołem w kawiarni Le Cyrano w Paryżu”.

W tekście przywoływani są najważniejsi działacze jugosłowiańskiej awangardy: Ljubomir Micić, Rade Drainac, Boško Tokin, ale szczególną uwagę autor poświęca (skromnie dotychczas przedstawianej w refleksji krytycznoliterackiej) działalności Monny’ego de Bouilly (serb. Moni Buli). Na podstawie jego utworu *Doktor Hipnison, ili tehnika života*, określanego jako rodzaj filmu pisanego (*paper movies*), Pavle Levi przybliży czytelnikowi koncepcję i konkretną realizację „filmu na papierze” – w wizji protagonisty Bouilly’ego. W nowym formacie widz zaproszony jest do „przestrzeni nieskrępowanej perspektywą”, staje się odbiorcą aktywnym, zaangażowanym do doświadczania filmu różnymi zmysłami.

hipnizm

André Breton

ZENITYZM

paper movies

NOTA O AUTORZE:

Pavle Levi - profesor filmoznawstwa na Uniwersytecie Stanforda. Jest autorem wielu książek, m.in. *Disintegration in Frames* (2007), *Cinema by Other Means* (2012), and *Jolted Images: Unbound and Analytic* (2018).

„Powieść filmowa” i materialność tekstu.

O *Bankructwie profesora Muellera* Jana Brzękowskiego

Aleksander Wójtowicz

ORCID: 0000-0003-0436-1965

„Ostatnie osiągnięcia nauk ścisłych, wojna światowa, teoria względności, wstrząsy polityczne, wszystko to pozwala przewidywać, że zmierzamy ku nowej syntezie ducha ludzkiego, nowej ludzkości, że pojawi się nowa rasa człowieka. Jej językiem będzie kino”, prognozował Blaise Cendrars w *L'ABC du cinéma* (1926). I dodawał w optymistycznym tonie: „słuzę nowego języka są otwarte, litery nowego alfabetu tłoczą się niezliczone. Wszystko staje się możliwe!”¹. Wyowiedź była charakterystyczna dla atmosfery lat dwudziestych, gdy rozwój kina łączono ze stopniowym wykształcaniem się nowego języka wrażliwości, konkurencyjnego w stosunku do literatury. Dyskusje na ten temat bywały intensywne, zaś w chórze głosów, które niekiedy przekraczały granice między analizą a przepowiednią, najmocniej bodaj słyszalne były hasła o schyłku sztuki dramatycznej (zastępowanej przez formy zbliżone do scenariusza), konieczności zreformowania gatunku powieściowego, wreszcie – stworzenia nowego modelu poezji, zbieżnego z poszukiwaniami ówczesnych reżyserów².

¹ Blaise Cendrars, *Hollywood. La Mecque du Cinéma; L'ABC du Cinema; Une Nuit dans la Forêt* (Paryż: Éditions Denoël, 1986), 144–145.

² Zob. artykuły w opracowanej przez Marcina Giżyckiego antologii *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe, 1989), zwłaszcza Jalu Kurek, *O filmie „artystycznym” i „stosowanym”* (138–140) oraz *Kino – zwycięstwo naszych oczu* (137), Anatol Stern, *Uwagi o teatrze i kinie* (82–85) oraz *Malarstwo a kino* (113–115); Tytus Czyżewski, *Krajobraz w kinie* (52).

Według ówczesnych entuzjastów film – niczym wytworzona na gruncie nowoczesności cudowna substancja – przekształcał literaturę, przyspieszał jej zerwanie z tradycyjnymi formami wyrazu, a jednocześnie przynosił wiązkę nowych możliwości. Historia tych transformacji została opisana przez badaczy, którzy zwrócili uwagę na wiele cech, jakie przeniknęły do tekstów pod wpływem filmu. Lista jest długa i obejmuje między innymi porzucenie balastu opisowości, eksperymenty narracyjne, imitację montażu filmowego, wreszcie różnorodne aluzje literackie³. Na gruncie prozy doprowadziły do powstania hybrydycznego i trudnego do jednoznacznego zdefiniowania gatunku „powieści filmowej”, który – jak pisze Steven G. Kellman w artykule *The Cinematic Novel: Tracking a Concept* – rozwijał się wraz ze sztuką kinematograficzną. Przypiotnik „kinowy nie oznaczał w 1967 tego samego co w roku 1950, przed wprowadzeniem obrazu panoramicznego, przed wprowadzeniem barwy około 1925, przed wprowadzeniem filmu dźwiękowego lub [...] zanim kamera stała się ruchoma”⁴.

W niniejszym artykule zamierzam się skupić na jednym z wariantów relacji między tekstem literackim a filmowym obrazem, który wykształcił się w schyłkowej fazie okresu kina niemego. Mowa o utworze Jana Brzękowskiego *Bankructwo profesora Muellera (powieść sensacyjno-filmowa)*, który został opublikowany w 1932 roku nakładem wydawnictwa Dom Książki Polskiej⁵. W dziejach międzywojennej prozy awangardowej był to najdalej posunięty eksperyment związany z wizualną stroną tekstu, która zazwyczaj nie przykuwała większej uwagi ówczesnych pisarzy nowatorów⁶. Adam Ważyk, Jalu Kurek, Anatol Stern, Bruno Jasieński poczynili wiele śmiałych prób, zmierzających do stworzenia awangardowego modelu prozy, lecz – ryzykując uproszczenie – można powiedzieć, że koncentrowali się przede wszystkim na eksperymentach stylistycznych i kompozycyjnych, natomiast innowacje typograficzne – inaczej niż w przypadku poezji – nie odgrywały w nich roli.

Bankructwo profesora Muellera stanowiło pod tym względem wyjątek. Wizualny kształt powieści był rezultatem współpracy z kilkoma artystami plastykami; okładkę przygotował Henryk Stażewski, zaś całość zilustrowana została zdjęciami wykonanymi przez Sophie Taeuber-Arp oraz reprodukcją portretu Brzękowskiego autorstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza. Rdzeniem eksperymentu był natomiast projekt typograficzny, którego układ nawiązywał do konwencji filmowej, lecz (o czym później) bynajmniej nie ograniczał się wyłącznie do niej. Aby określić jego specyfikę, warto przywołać propozycję George’a Bornsteina, który w książce *Material Modernism. The Politics of the Page* zwracał uwagę, że „tekst literacki składa się nie tylko ze słów (kodu lingwistycznego), lecz także ze znaczących cech jego materialnej organizacji (kodu bibliologicznego), obejmujących między innymi: projekt okładki, układ tekstu na stronie czy spacje (*spacing*), a także inne treści zawarte w książce lub czasopiśmie, w którym ukazuje się utwór”. Amerykański badacz jest skłonny łączyć te materialne cechy z pojęciem „aury”; jakkolwiek zdaniem Waltera Benjamina ulatniała się ona z dzieł powstających na drodze reprodukcji technicznej, to w przypadku literatury „mechaniczne

³ Por. np. Jan Nepomoucén Miller, „Dyktatura wzroku”, *Wiadomości Literackie* nr 17 (1933); Stefania Zahorska, „Co powieść zawdzięcza filmowi?”, *Kurier Literacko-Naukowy* nr 29 (1934); Alina Madej, *Miedzy filmem a literaturą. Szkic o powieści filmowej*, w: „Film polski wobec innych sztuk”, red. Alicja Helman i Alina Madej (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1979); Maryla Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku* (Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 1997).

⁴ Steven G. Kellman, „The Cinematic Novel: Tracking a Concept”, *Modern Fiction Studies* 33, nr 3 (1987): 471.

⁵ Jan Brzękowski, *Bankructwo profesora Muellera (powieść sensacyjno-filmowa)* (Warszawa: Dom Książki Polskiej, 1932).

⁶ Zob. na ten temat Aleksander Wójtowicz, *Cogito i „sejsmograf podświadomości”. Proza Pierwszej Awangardy* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010).

powielanie tekstu powołuje do istnienia egzemplarze posiadające własną aurę”, która ujawnia się w materialnych cechach tekstu⁷. Rozpatrywanie *Bankructwa* z takiej perspektywy uzasadnia dodatkowo fakt, że jest to biały kruk wśród publikacji awangardowych; ponad pół wieku temu Brzękowski pisał, że egzemplarze „można znaleźć w Polsce tylko w Bibliotece Narodowej, a za granicą – w Bibliotece Polskiej w Paryżu”⁸, zaś od tego czasu sytuacja nie uległa zmianie (książka sporadycznie pojawia się na aukcjach antykwarycznych, osiągając dość wysokie ceny).

Warto wspomnieć, że Brzękowski (bodaj najbardziej ze wszystkich pisarzy awangardowych międzywojnia) przywiązywał wagę do wizualnego kształtu publikacji. Podczas wieloletniego pobytu w Paryżu nawiązał bliskie kontakty z przedstawicielami tamtejszej awangardy, pozyskując ich do współpracy przy projektowaniu tomów poetyckich. Okładkę *Na katodzie* (1929) ozdobił gwasz autorstwa Fernanda Légera, *W drugiej osobie* (1933) – rysunek Hansa Arpa, natomiast opublikowane nakładem biblioteki „a.r.” zbiory *Zaciśnięte dookoła ust* (1936) oraz *Spectacle métallique* (1937) zostały zilustrowane kolażami Maxa Ernsta⁹. Jeśli dodać do tego fakt, że wszystkie książki zaprojektowano i wykonano z dużą dbałością o format, układ typograficzny i liternictwo (nad którymi czuwał m.in. Władysław Strzemiński), to można powiedzieć, że powstawały w orbicie intensywnie rozwijających się wówczas koncepcji nowoczesnego projektowania graficznego, „nowej typografii”, druku funkcjonalnego, a przede wszystkim – awangardowej z ducha współpracy między literaturą a sztukami plastycznymi¹⁰.

Podobne hasła przyświecały eksperymentom podjętym w *Bankructwie*. Zmienił się jednak ich kierunek, bo o ile zreferowane powyżej próby ciążyły w stronę charakterystycznych dla awangardy praktyk związanych z książką artystyczną (*livre d'artiste*), o tyle prozatorskie poszukiwania Brzękowskiego brały za punkt odniesienia ówczesną kulturę popularną, co wyraźnie sugerował zresztą podtytuł: „powieść sensacyjno-filmowa”. Inaczej jednak niż w przypadku wielu ówczesnych utworów, gdzie nawiązania takie sprowadzały się przede wszystkim do przenoszenia na grunt prozy wątków sensacyjno-awanturnych (jak to miało miejsce np. w książce *Po tęczowej obręczy. Film awanturyczny* Jerzego Bandrowskiego lub utworach Leo Belmonta), pisarza interesowała nie tyle warstwa fabularna, co testowanie możliwości pojawiających się na przecięciu prozy awangardowej i kina.

Służył temu projekt „powieści filmowej”. W opublikowanym trzy lata wcześniej *Psychoanalitiku w podróży* (1929), skonstruowanym zgodnie z zasadą „niejednolitości formalnej”, jeden z bohaterów wykladał w metaliterackim fragmencie: „Trzysta stron utrzymanych w tym samym typie formalnym jest dowodem ubóstwa stylistycznego autora. Gorzej – wskazują na szczupły zakres jego odczuwalności, na brak poczucia związku między realnością psychiczną a tworzywem.

⁷ George Bornstein, „Jak czytać stronę? Modernizm i materialność tekstu”, tłum. Joanna Sobesto, przekł. przejrzał Tomasz Kunz, *Wielogłos* 31, nr 1 (2017): 9. Jest to pierwszy rozdział książki *Material Modernism. The Politics of the Page* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014).

⁸ Jan Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1963), 49.

⁹ W syntetyczny sposób pisze o tym Joanna Hałaczkiwicz w tekście Jan Brzękowski i jego emigracyjne spotkania z piękną książką, <https://jhalaczkiwicz.pl/jan-brzekowski-i-jego-emigracyjne-spotkania-z-piekna-ksiazka/> (dostęp 10.01.2021).

¹⁰ Paulina Kurc-Maj, „Nowe widzenie – język nowoczesnej typografii w międzywojennej Polsce”, w *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*, red. Paulina Kurc-Maj i Daniel Muzyczuk (Łódź: Muzeum Sztuki, 2015), 421–439.

Tzw. styl jakiegoś autora, stały i w zasadniczych zasadach niezmienny – sprzeczny jest z postępem i wiekiem dwudziestym¹¹. W zgodzie z tym założeniem kolejne rozdziały utrzymane były w różnych konwencjach; powieści o artyście, obyczajowej, podróżniczej i detektywistycznej. Ostatnia, najbardziej eksperymentalna część, poświęcona została próbie stworzenia „powieści filmowej”, której cechy prezentowały się następująco: „Za nowe możliwości uważam także powieść filmową, a nie scenariusz. Pozwala ona na szybkość. Tempo życia. Podkreśla konieczność skrótów, jednolite napięcia kierunkowe. Powieść filmowa ułatwia technikę. Rozdziela uczucia, mowę i fakty dostrzegalne zmysłami. Oddziela pewne całości. Umożliwia intensywne prowadzenie kilku akcji równocześnie przez szybkość przenoszenia się z miejsca na miejsce. Odrzuca kult drobiazgów. Wydobywa elementy plastyczne całości. A przede wszystkim: wytwarza inny sposób podejścia i produkcji koncepcji”¹².

„Wydobycie elementów plastycznych” przebiegało na dwa sposoby – poprzez naśladowanie filmowego sposobu obrazowania oraz wizualną organizację tekstu. Pierwszy aspekt wiązał się przede wszystkim z konstruowaniem narracji opartej na mechanizmach, jakie dominowały w ówczesnym kinie niemym, a mówiąc precyzyjniej: jego popularnej, rozrywkowej odmianie. Brzękowski miał pod tym względem spore wyczucie obowiązujących na tym gruncie konwencji, bo, inaczej niż w napisanym mniej więcej w tym samym czasie scenariuszu filmu abstrakcyjnego *Kobieta i koła* (1931)¹³, skupił się nie tyle na sprawach artystycznych, ile na naśladowaniu najbardziej rozpoznawalnych schematów narracyjnych. W praktyce wyglądało to następująco:

(1) **W gospodzie**

(2) zdumiewał się znów profesor łakomstwem brata.

Po powrocie do domu rozmyślał o tym długo, otoczony gazowymi spiralami błękitnego dymu cygara.

(3) **Wieczorem...**

(4) Nie położył się spać. Z rewolwerem w kieszeni oczekiwał północy, a raczej tajemniczego pochodu białych ubranych duchów.

(5) **Gdy**

(6) nadszedł szereg białych postaci [...], wysunął się profesor cichaczem z domu i z niewielkiej odległości śledził duchy. Tajemnicze postacie zbliżyły się do gospody Mr Westergreena i po otwarciu bramy wniosły skrzynię do znajdującej się obok Boardinghouse’u szopy. [...]

(7) **W domu**

(8) Długo jeszcze rozmyśla nad tą sprawą. Nagle wstaje i chodząc po pokoju powtarza radośnie:

– Ależ tak. Tak. Z wszelką pewnością. Nie mogę się mylić.

Przewraca karty książki. Wreszcie znajduje. Wskazuje palcem jedno miejsce: – – Tak.

(9) **NAZAJUTRZ**

(10) zaszedł profesor wcześniej niż zazwyczaj do gospody Mr. Westergreena¹⁴.

¹¹Jan Brzękowski, *Psychoanalitik w podróży* (Warszawa: Wydawnictwo F. Hoesicka, 1929), 70–71.

¹²Brzękowski, 71.

¹³Jan Brzękowski, „Kobieta i koła”, *Lina* 1 (1931).

¹⁴Brzękowski, *Bankructwo profesora Muellera (powieść sensacyjno-filmowa)*, 38–9.

Typograficzny układ odbiegał od konwencji, jakie obowiązywały w ówczesnej prozie. Wynikało to z dwojako pojmowanych inspiracji filmowych; naśladowania montażu oraz napisów międzyujęciowych. Pierwsza kwestia prowadzi na grunt szeroko dyskutowanych zależności między literackim i filmowym sposobem obrazowania, które już wówczas uznawano za ściśle ze sobą sprzęgnięte. W przypadku „powieści filmowej” Brzękowskiego polegało to na konstruowaniu krótkich akapitów – scen, które były połączone na podstawie zasad analogicznych do narracji kina niemego.

Kluczem do opisanie tej techniki może być stworzona przez Christiana Metza „wielka syntagmatyka narracji filmowej” (*la grande syntagmatique du film narratif*)¹⁵. Francuski badacz poszukiwał kodu wyznaczającego ramy konstruowania opowieści filmowej, zaś jego analizy obejmowały dzieła z klasycznego okresu kina i koncentrowały się na mechanizmach tworzenia fabuły. W trakcie badań wyróżnił podstawową jednostkę wypowiedzi filmowej – „syntagmę autonomiczną”, a następnie wyodrębnił jej kolejne rodzaje, tworząc w ten sposób uporządkowaną „paletę wszystkich form przedstawiania relacji czasowych w filmie fabularnym, spośród których może wybierać twórca”¹⁶. Koncepcja Metza spotkała się z wieloma zastrzeżeniami, dotyczącymi między innymi tego, że obejmowała jedynie warstwę obrazową i pomijała dźwiękowe właściwości filmu¹⁷. Jednak to, co uznawano za jej mankament, w przypadku analizy „powieści filmowej” można – nieco paradoksalnie – uznać za spory atut; „wielka syntagmatyka” koncentruje się na mechanizmach konstruowania znaczenia na podstawie zestawienia obrazów, a więc na technice wykształconej na gruncie kina niemego, do którego specyfiki odwoływał się Brzękowski.

Przełożyło się to na segmentację tekstu. W powyższym cytacie pogrubione (lub zapisane wersalikami) i zapisane w oddzielnych wierszach zostały elementy, które imitowały napisy (akapity oznaczone numerami nieparzystymi). Ich zadaniem było nadawanie spójności przedstawianym wydarzeniom poprzez sytuowanie ich w czasie i przestrzeni, co było powszechne w epoce filmu niemego, w którym dominował „obraz-działanie” (Deleuze)¹⁸. Z kolei dłuższe partie – zgodnie z zaproponowaną przez Metza typologią – można opisać jako literackie ekwiwalenty: sceny (*une scène*), gdzie przedstawiane wydarzenia charakteryzuje jedność czasoprzestrzenna (akapity 8 i 10); sekwencji epizodycznej (*une séquence par épisode*, streszczającej kolejnej fazy akcji; 2 i 4) oraz zwykłej (*une séquence ordinaire*, opuszczającej momenty nieistotne dla fabuły; 6). Ponadto w powieści pojawiała się niekiedy kompozycja symultaniczna, wzorowana na wprowadzonym do kinematografii przez D.W. Griffitha montażu synchronicznym, któremu w typologii Metza odpowiada syntagma przemienne (*un syntagme alternant*). Sygnałem jej zastosowania jest wyodrębnione i wyróżnione graficznie słowo „tymczasem”, które łączy dwa sąsiadujące ze sobą akapity.

¹⁵Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1 (Paris : Klincksieck, 1968), 212–234.

¹⁶Alicja Helman i Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007), 202. Zob. też Zbigniew Czeczot-Gawrak, *Współczesna francuska teoria filmu* (Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1982), 264–295.

¹⁷W późniejszych pracach autor uznał ją za jeden z wielu kodów kinowych (*des codes cinématographiques*). Zob. Christian Metz, *Langage et cinéma* (Paris: Albatros, 1971), 143–4.

¹⁸Gilles Deleuze, *Kino*, tłum. Janusz Margański (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009), 155–190.

Rozwiązania takie wpłynęły na typograficzny układ powieści. Eksperymenty Brzękowskiego nie ograniczały się wyłącznie do filmowych technik obrazowania, lecz miały zakres o wiele szerszy. Obejmowały między innymi imitację napisów wewnątrzjęciowych, wprowadzenie bardziej rozbudowanych napisów międzyjęciowych, przytoczenie *in extenso* całych listów oraz artykułów prasowych. Zabiegi takie wpisywały się wyraźnie w horyzont poszukiwań nowoczesnej prozy, która upatrywała w kompozycji o charakterze heterogenicznym szans na uniknięcie ograniczeń charakterystycznych dla prozy realistycznej, jednak w powieści Brzękowskiego zostały one dodatkowo przefiltrowane przez filmowy sposób obrazowania.

Wpłynęło to na materialny kształt tekstu. Z dzisiejszej perspektywy jest to jeden z najciekawszych aspektów podjętych przez Brzękowskiego poszukiwań, które wpisywały się w ramy awangardowych eksperymentów z wizualną formą utworu literackiego. „Powieść filmowa” zmierzała w podobnym kierunku co futurystyczne „słowa na wolności” oraz Apollinaire’owskie kaligrama, lecz posługiwała się filmowymi środkami wyrazu. Stały się one impulsem do zastosowania szerokiej gamy typograficznych rozwiązań, które obejmowały użycie różnych krojów, stopni i odmian pisma, stosowanych naprzemiennie i z dużą intensywnością. Przykładowo, na pierwszych stronicach powieści (ryc. 1, s. 16) tekst został złożony w sposób wykraczający poza linie bazowe pisma (układ ukośny, poziomy i pionowy), zaś rezultat takiego zabiegu przypominał kolaż poetycki. Jego kształt uwzględniał nie tylko podział na minuskuły i majuskuły, ale także na dwa różne kroje pisma – bezszeryfowy, pogrubiony grotesk oraz szeryfowy Excelsior, który był wówczas nowością, bo wprowadzono go na rynek w 1931 roku¹⁹.

Cała powieść została złożona za pomocą tych krojów. Skład zaprojektowanego w ten sposób utworu był sporym wyzwaniem, dlatego trudno rozstrzygnąć jednoznacznie, czy ostateczny efekt był w pełni zgodny z pomysłem pisarza. Dotyczy to na przykład akapitów imitujących napisy filmowe; na początku powieści zostały one zapisane wersalikowym Excelsiorem (ryc. 1, s. 17), który znalazł się również w prostokątnej ramie imitującej umieszczony na walizce napis. Natomiast w dalszej części analogiczną rolę przejmowały także fragmenty złożone za pomocą wersalikowego lub minuskułowego grotesku, co sprawiało, że materialny układ stronicy prezentował się w sposób niezwykle różnorodny (jak na ówczesne standardy wydawnicze). W najogólniejszym zarysie zamysł Brzękowskiego polegał zapewne na tym, aby tekst powieści został zapisany krojem Excelsior, zaś „napisy” wyeksponowane graficznie przez użycie majuskułowego Excelsiora lub pogrubionego grotesku (majuskuła i minuskuła). Trudno jednoznacznie wyrokować, czy brak jednolitości w zapisie tych ostatnich powstał dopiero na etapie składu, czy też wynikał z niedostatecznie wyklarowanego projektu autora, któremu zresztą – i tu pojawia się możliwość kolejna – być może po prostu zależało nie tyle na konsekwencji, co na testowaniu nowych możliwości.

Przestrzeń strony była polem negocjacji z wydawniczymi konwencjami. Procedury tego rodzaju były niejako wpisane w dyskurs literatury awangardowej, o czym świadczy długa lista poczynionych w tym względzie eksperymentów, które – ograniczając pole obserwacji do twórczości rodzimej – pojawiły się w twórczości futurystów, a później – artystów z kręgu Nowej Sztuki oraz konstruktywistów. Wraz z rozwojem rodzimych sztuki drukarskiej oraz szkół

¹⁹Alexander Lawson, *Anatomy of a Typeface* (London: Hamish Hamilton, 1990), 282.

projektowania graficznego poziom artystyczny tych prób przynosił coraz lepsze rezultaty, jak w przypadku zaprojektowanego przez Strzemińskiego tomu *sponad* (1930) Juliana Przybosia lub wspomnianych wcześniej zbiorów Brzękowskiego. Sięgając po zaproponowane przez Bornsteina terminy „kodu lingwistycznego” oraz „bibliologicznego”, można powiedzieć, że o ile w przypadku rodzimych tekstów awangardowych zazwyczaj innowacje w obrębie pierwszego były większe niż na terenie drugiego, o tyle w przypadku *Bankructwa* rzecz prezentowała się odmiennie. Pod względem fabuły oraz kompozycji była to powieść ciężąca w stronę konwencji awanturkowej i detektywistycznej, pierwiastek innowacji zaznaczał się natomiast w (nie zawsze konsekwentnym) naśladowaniu filmowych technik obrazowania, a przede wszystkim w eksperymentach związanych z materialnością tekstu. W takiej perspektywie kroje, odmiany i stopnie pisma stawały się elementami wizualnej kompozycji, której celem było wykroczenie poza obowiązujące wówczas konwencje wydawnicze. Co istotne, sukces na tym polu zależał nie tylko od projektu pisarza, ale również od pracy osoby lub osób odpowiedzialnych za skład, bo to właśnie w ich rękach – i to w sensie najbardziej dosłownym – tkwił klucz do powodzenia przedsięwzięcia. Można zatem powiedzieć, że częściowo wkraczało ono na pole twórczości wieloautorskiej, bo dobrze wyszkolony zecer odgrywał w całym procesie ważną rolę.

Typograficzny kształt powieści miał jeszcze jeden istotny aspekt. Wiązał się on z użyciem nawiasów okrągłych, w których narrator komentował rozwój fabuły, podkreślając schematyczność wydarzeń, mielizny fabuły oraz naiwność bohaterów. W ten sposób wyodrębniona znakami graficznymi część tekstu nabierała wymiaru metaliterackiego, zaś jej funkcją było przede wszystkim demonstrowanie pastiszowego charakteru tekstu. Narrator snuł opowieść, a jednocześnie podminowywał ją sformułowanymi w trybie ironicznym dopowiedzeniami lub aluzjami literackimi: „Larsen Ulupin myśli o tym, jak zakochał się pierwszy raz w życiu w 17-letniej Elly Larsen (Odpowiednie sytuacje psychologiczne znajdzie czytelnik w «Toniu Krögerze» T. Manna)”²⁰. Niekiedy pojawiały się także konstrukcje piętrowe, w których jeden komentarz uruchamiał kolejny:

Droga do Indii

prowodzi przez Egipt.

Wiadomo: Teby, Sfinks, Piramidy, zemsta mumii faraona...

(Autor wstrzymuje się od opisywania kraju. Czyni to nie z tego powodu, że nie zna Egiptu, gdyż opis byłby przez to jeszcze lepszy. (Dowód: słaby opis znanych mu osobiście wysp kanaryjskich i Marsylii), lecz dlatego by przyspieszyć intrygę erotyczną i dramatyczne zawężenie się sytuacji. Celem wejścia w atmosferę Egiptu i miłości pod piramidami polecam Panu, Panie Czytelniku, pójście do kina na jakieś «Wody Nilu», czy «Zemstę mumii faraona XIV dynastii»)²¹.

Fragmenty w nawiasach brały – *nomen omen* – w nawias, czy raczej ironiczny cudzysłów fabułę, zaś autotematyczne komentarze narratora wyraźnie sugerowały, że powieść jest swoistym żartem, który został utrzymany w stylu, od jakiego bynajmniej nie stronili ówcześni awan-

²⁰Brzękowski, *Bankructwo profesora Muellera (powieść sensacyjno-filmowa)*, 97.

²¹Brzękowski, 72.

gardziści. Ich przedsięwzięciom często patronował „duch ludyczny” (*l'esprit ludique*)²², przejawiający się w skłonności do blagi, jak również w fascynacji kulturą popularną, której atrybuty często przenikały do awangardowych tekstów, gdzie ulegały różnorodnym przekształceniom.

Pastiszowy ton powieści ujawniały jej pierwsze strony. Zostały one zaprojektowane na wzór popularnych wówczas reklam, prezentujących sylwetki autorów oraz informacje na temat utworu. Rynek tego rodzaju publikacji był zresztą wówczas spory, „w kinach okresu niemego sprzedawano niekiedy niewielkie książeczki, które były nie tylko programem, ale beletrystyczną formą opowiedzenia treści filmu ilustrowaną fotosami”²³. Do takiego efemerycznego typu wydawnictw nawiązywało *Bankructwo*; książkę otwierała wycięta ze zdjęcia z 1930 roku twarz autora (s. 2)²⁴, po czym na kolejnych stronach następowały napisy „JAN BRZĘKOWSKI” (3) „ma zaszczyt przedstawić” (5), tytuł powieści wraz z informacjami o wydawcy (7) i wykaz czterech najważniejszych „osób dramatu” (8). Dalej widniały wizerunki tych postaci (s. 8–11; ryc. 2), na które złożył się portret Brzękowskiego wykonany przez Stanisława Ignacego Witkiewicza (obraz zaginął w czasie wojny)²⁵ oraz trzy zdjęcia pisarza wykonane przez Sophie Taeuber-Arp: „Fotografie przedstawiające postaci dra Strumienia, księcia Larsena Ulupina i Ingeborgi Held [...] nie tylko zostały przez nią wykonane, ale na głowie Ingeborgi Held figuruje nawet kapelusze Sophie Taeuber-Arp”²⁶, pisał Brzękowski w powojennych wspomnieniach. Sesja zdjęciowa z elementami cross-dressingu oraz stylizacji na postać Chaplina dobrze oddawała specyfikę atmosfery panującej w środowisku awangardowej międzynarodówki związanej z Paryżem. Wydaje się, że widziane z dzisiejszej perspektywy zdjęcia są czymś więcej niż tylko materiałem ilustracyjnym, bo z biegiem lat nabrały dodatkowej wartości nie tylko jako wycinek z kroniki artystycznych kontaktów pisarza, lecz również ze względu na reprodukcję zaginionego podczas wojny portretu autorstwa Witkacego.

Wizualna strona powieści zawiera jeszcze jeden ważny element – fotomontaż wykonany przez Henryka Stażewskiego²⁷. Umieszczona na okładce kompozycja częściowo nawiązuje do sygnalizowanej w podtytule konwencji, bo zestawione zostały na niej zdjęcia dwojga osób, samolotu oraz mapy (uwagę zwracają też odręcznie narysowane litery, wyraźnie nawiązujące do kroju Futura, zaprojektowanego przez Paula Rennera). Jednak sporą część projektu zajęły fotografie tłumu; na jednej ustawionego w długiej i załamanej w geometryczny sposób linii, na drugiej – wykadrowanego tak, że widać tylko niewielką jego część. Koresponduje to z tematyką powieści, opowiadającej o mnożących się przypadkach antropofagii oraz o globalnych zamieszkach i rewoltach, jakie wybuchły wskutek działalności założonego przez tytułowego bohatera koncernu, który sprzedawał cieszącą się wielką popularnością konserwy z mięsa o niewiadomym pochodzeniu. Miały one właściwości silnie uzależniające, co doprowadziło do

²²A. Marino, „L'art et l'esprit ludique” w *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, vol. 2: *Théorie*, publié par le Centre d'Étude des Avant-gardes Littéraires de l'Université de Bruxelles; sous la direction de Jean Weisgerber (Budapeszt: Akadémiai Kiadó, 1986), 753.

²³Janusz Dunin, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX i XX wieku* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018), 191.

²⁴Zdjęcie zamieszczone zostało we wspomnieniowym tomie *W Krakowie i w Paryżu*.

²⁵Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, 49.

²⁶Brzękowski, 230.

²⁷Jan Straus, *Cięcie. Fotomontaż na okładkach w międzywojennej Polsce* (Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 2014), 35.

podejrzenia, że zostały wytworzone z ludzkiego mięsa. W fabule przywodzącej na myśl ciężące w stronę absurdu i blagi opowiadania Apollinaire'a i Aleksandra Wata dochodziły do głosu rzeczywiste społeczne niepokoje z lat Wielkiego Kryzysu. Choć powieść Brzękowskiego kodowała je w formę „powieści filmowej” oraz zamykała w konwencji sensacyjno-awanturkowej, to wizja społeczeństw rozsadzanych przez atawistyczne instynkty oraz pożerających się wzajemnie nie odbiegała daleko od lęków, jakie nawiedzały ówczesną kulturę²⁸.

„Powieść filmowa” była najradykałniejszym eksperymentem z materialnością tekstu w dziejach prozy awangardowej. Nie doczekała się jednak rozwinięcia, bo w kolejnej powieści Brzękowski powrócił do bardziej tradycyjnych form wyrazu. Jego pomysłów nie podjęli inni awangardiści, w tym czasie ich powieści stopniowo wkraczały w orbitę społecznego zaangażowania, przekładając faktografię i reportażowość nad eksperymenty typograficzne. Nie spotkały się one też z zainteresowaniem debiutujących w latach trzydziestych pisarzy, bo ich poszukiwaniom prozatorskim ton zaczęło nadawać „pokolenie Gomborowicza”, zainteresowane innymi sprawami od tych, jakie napędzały maszynę awangardowych innowacji.

W szerszej perspektywie mankamentem okazało się zapewne też to, co stanowiło o innowacyjności *Bankructwa*, czyli kod kina niemego. Powieść powstała w przełomowym momencie w dziejach kinematografii, pojawienie się filmu dźwiękowego w ciągu kilku lat odmieniło formy ekranowego wyrazu, odsyłając przy tym nieodwracalnie w przeszłość środki wyrazu, do jakich nawiązywał Brzękowski. Szczególnie znamieny wydaje się pod tym względem fakt, że autor powieści konsekwentnie unikał dialogów, rozmowy między postaciami były lakoniczne i najczęściej prezentowane w typograficznym układzie, który był stylizacją na napisy filmowe. Tymczasem już w latach trzydziestych proza ciężąca w stronę filmowych technik obrazowania swobodnie operowała partiami dialogowymi, za których sprawą coraz mocniej upodobniała się do konwencji scenopisu lub scenariusza.

„Filmowa powieść” – paradoksalnie, bo nie do końca w zgodzie z nazwą – zaowocowała natomiast eksperymentami typograficznymi i wizualnymi, które wyeksponowały materialność tekstu. Brzękowski podjął próbę przeniesienia na karty powieści charakterystycznych dla ówczesnej kinematografii technik obrazowania. Choć w stosunku do jej rozwoju były nieco spóźnione, bo odnosiły się do form, które wraz z rozwojem kina dźwiękowego uległy szybkiej dezaktualizacji, to właśnie wraz z nimi do utworu przeniknęły pomysły, które ukształtowały „kod bibliologiczny”. Przesądziły o układzie typograficznym, projekcie graficznym oraz ilustracjach, a więc o tych aspektach, które mają charakter materialny i decydują o swoistej „aurze” książki. Na jej ostateczny kształt złożył się nie tylko tekst, ale również praca (a być może i koncepcja) osób odpowiedzialnych za skład, zdjęcia Taeuber-Arp, portret Witkacego oraz fotomontaż, którego autorem był Stażewski. Słowem, *Bankructwo profesora Muellera* – pozwólmy sobie na koniec wyeksponować wątplą analogię – było, podobnie jak powstające wówczas filmy, rezultatem pracy wieloautorskiej, w której miejsce atelier zajął warsztat projektanta i zecera.

²⁸W kolejnych latach Brzękowski powracał do tematów „zaangażowanych”, pisząc poemat poświęcony wydaleniu polskich górników z Francji (*Leforest*) oraz powieść *Dwudziestu czterech kochanków Perdity Loost* (1939), w której tytułowa bohaterka ponosi śmierć podczas ulicznych zamieszek.

Bibliografia

- Bornstein, George. „Jak czytać stronę? Modernizm i materialność tekstu”. Przetłumaczone przez Joanna Sobesto, przekład przejrzał Tomasz Kunz, *Wielogłos* 31, nr 1 (2017): 9.
- Brzękowski, Jan. *Bankructwo profesora Muellera (powieść sensacyjno-filmowa)*. Warszawa: Dom Książki Polskiej, 1932.
- . *Psychoanalitik w podróży*. Warszawa: Wydawnictwo F. Hoesicka, 1929.
- . *W Krakowie i w Paryżu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1963.
- Cendrars, Blaise. *Hollywood. La Mecque du Cinéma; L'ABC du Cinéma; Une Nuit dans la Forêt*. Paryż: Éditions Denoël, 1986.
- Czczot-Gawrak, Zbigniew. *Współczesna francuska teoria filmu*. Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, 1982.
- Deleuze, Gilles. *Kino*. Przetłumaczone przez Janusz Margański. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009.
- Dunin, Janusz. *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX i XX wieku*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2018.
- Giżycki, Marcin. *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe, 1989.
- Helman, Alicja i Jacek Ostaszewski. *Historia myśli filmowej*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007.
- Kellman, Steven G. „The Cinematic Novel: Tracking a Concept”, *Modern Fiction Studies* 33, nr 3 (1987): 467–477.
- Kurc-Maj, Paulina. „Nowe widzenie – język nowoczesnej typografii w międzywojennej Polsce”. W *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*. Zredagowane przez Paulina Kurc-Maj i Daniel Muzyczuk. Łódź: Muzeum Sztuki, 2015.
- Lawson, Alexander. *Anatomy of a Typeface*. London: Hamish Hamilton, 1990.
- Marino, Adrian. „L’art et l’esprit ludique”. W *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, vol. 2: *Théorie*, publié par le Centre d’Étude des Avant-gardes Littéraires de l’Université de Bruxelles; sous la direction de Jean Weisgerber. Budapeszt: Akadémiai Kiadó, 1986.
- Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1. Paris: Klincksieck, 1968.
- . *Langage et cinéma*. Paris: Albatros, 1971.
- Straus, Jan. *Cięcie. Fotomontaż na okładkach w międzywojennej Polsce*. Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 2014.
- Wójtowicz, Aleksander. *Cogito i „sejsmograf podświadomości”. Proza Pierwszej Awangardy*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010.

SŁOWA KLUCZOWE:

awangarda

TYPOGRAFIA

ABSTRAKT:

Artykuł analizuje filmową powieść Jana Brzękowskiego *Bankructwo profesora Muellera* w perspektywie awangardowych eksperymentów z konwencjami powieściowymi. Przedstawia, w jaki sposób naśladowanie form zaczerpniętych z kina niemego przełożyło się na „kod bibliologiczny” (G. Bornstein), owocując nowatorskim układem typograficznym, za którego sprawą jednym z kluczowych elementów utworu stała się materialność tekstu (kompozycja typograficzna, dobór kroju, stopnia oraz odmian pisma). Ponadto zwraca uwagę na projekt graficzny, na który złożyły się elementy przygotowane przez innych artystów (Witkacy, S. Taeuber-Arp, H. Stażewski).

Jan Brzękowski

powieść filmowa

MATERIALNOŚĆ TEKSTU

NOTA O AUTORZE:

Aleksander Wójtowicz – dr hab., prof. UMCS, historyk literatury, edytor, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej UMCS. Zajmuje się dziejami europejskich ruchów awangardowych, współczesną sztuką eksperymentalną oraz edytorstwem literatury XX wieku. Autor książek *Cogito i „sejsmograf podświadomości”*. *Proza Pierwszej Awangardy* (Lublin, 2010), *Nowa Sztuka. Początki (i końce)* (Kraków, 2017) oraz *Epoka wielkiego zamętu. Szkice o literaturze nowoczesnej* (Lublin, 2020), współredaktor monografii, edycji krytycznych i popularnych. Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Tekstach Drugich”. „Sztuce Edycji”, „Kwartalniku Filmowym” oraz „Chrońmy Przyrodę Ojczystą”.

Między historią i (zniekształconą) pamięcią.

Ukryte monogramy przeszłości
w *Królu Obojga Sycylii*

Andrzeja Kuśniewicza

Antoni Zając

ORCID: 0000-0002-8430-5455

Król Obojga Sycylii (1970) to obok *Lekcji martwego języka* (1977) bodaj najbardziej znana i najszerzej doceniana (również w recepcji zagranicznej) powieść Andrzeja Kuśniewicza. Te dwa chętnie omawiane utwory często opisywano jako przynależne nurtowi w literaturze polskiej, który retrospektywnie eksplorował bezpowrotnie miniony świat cesarsko-królewskich Austro-Węgier, szczególnie chętnie portretując go w momencie powolnego wygasania. W tej mierze są to powieści tematycznie i strukturalnie bliskie między innymi prozom Piotra Wojciechowskiego czy Andrzeja Stojowskiego. Za trafne zwykło się stąd uznawać stwierdzenie Kazimierza Wyki, zgodnie z którym Kuśniewicz napisał dwie C.K. ballado-powieści, za pomocą potocznej narracji i ze sporą dozą nostalgii przedstawiające Austro-Węgry jako pięk-

ną, wielokulturową mozaikę¹. Trudno jednak zaakceptować takie wyobrażenie o wskazanych utworach – Kuśniewiczowi, jak się wydaje, nie zależy bowiem na konserwacji cekańskiego mitu², tworzeniu nostalgicznej pieśni pochwalnej na cześć „umarłego królestwa”, a już tym bardziej na tego królestwa „wskrzeszaniu”³ – ani bowiem nie jest to szczególnie możliwe, ani nie taka jest stawka tego pisarstwa, pochłoniętego przez próbę schwycenia świata w momencie obumierania, gnicia epoki, która jeszcze za swojego życia, w przedłużającym się, a już i tak „długim” wieku XIX⁴ przybiera trupie barwy wyblakłych *images d’ Épinal*, jakie po niej pozostaną. Austro-Węgry są przez Kuśniewicza uchwytywane ironicznie, z każdorazowo zaznaczonego czasowego dystansu, w swoich pozach, grymasach, rekwizytach:

Jesteśmy w epoce przekwitającej secesji, podstarzałej moderny, warto zatem dorzucić dla podmalowania tła tytuły kilku książek w bibliotece oszklonej, mahoniowej, bliższej stylu Marii Teresy niż epoce biedermeieru. [...] ostatnie wydania dramatów Franka Wedekinda, kilka zeszytów czasopisma *Die Fackel*, *Die Farben* Hofmannstahla, *Biały dwór* Hermana Banga [...]⁵.

Kuśniewicz blokuje produkcję efektu rzeczywistości, regularnie upewniając nas o sztucznym, umownym charakterze powieściowego świata, w ten sposób sugerując zaś jego podobieństwo w tym zakresie do „faktycznych” Austro-Węgier. Stąd słuszne wydają się sugestie, że główny bohater *Króla...*, Emil R., jest metabohaterem⁶ (podobnie jak Kiekeritz z *Lekcji...* jest raczej metonimią niebohaterskiej śmierci epoki⁷), sama powieść nosi zaś znamiona pastiszu, a na pewno cechuje się mnogością intertekstualnych odniesień. Poza motywami zaczerpniętymi z arcydzieł w rodzaju *Człowieka bez właściwości*, *Marszu Radetzky’ego*⁸ czy *Soli ziemi*, Kuśniewicz inspirował się też hiperestetyczną prozą i dramatami cenionych chociażby przez twórców Młodej Polski pisarzy takich jak Hermann Bang (przedmowę do polskiego wydania *Białego dworu* napisał sam Stanisław Przybyszewski) i Frank Wedekind, których książki nie bez przyczyny stoją na półce w domu rodzinnym Emila.

¹ Kazimierz Wyka, „C.K. ballado-powieści”, w *Nowe i dawne wędrówki po tematach* (Warszawa: Czytelnik, 1978), 284–296.

² Zob. na ten temat: Ewa Wiegandt, *Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej* (Poznań: Bene Nati, 1997); Alois Woldan, *Mit Austrii w literaturze polskiej*, tłum. Krzysztof Jachimczak i Ryszard Wojnakowski (Kraków: MCK, 2002); Claudio Magris, *Mit habsburski w literaturze austriackiej moderny*, tłum. Joanna Ugniewska i Elżbieta Jogała (Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Austeria, 2019).

³ Por. Barbara Kazimierczyk, *Wskrzeszanie umarłych królestw* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982).

⁴ W *Puzzlach pamięci* Kuśniewicz mówi: „Dla mnie XIX wiek skończył się w 1918 roku. Wówczas nastąpił przełom w sztuce, polityce. Wtedy wydarzyło się najwięcej: rewolucja w Rosji, rozpad, którym c.k. monarchia zapłaciła za wojnę, powstanie nowych państw, odzyskanie niepodległości przez kilka narodów”. Grażyna Szcześniak, Andrzej Kuśniewicz, *Puzzle pamięci. Z A. Kuśniewiczem w marcu i kwietniu 1991 rozmawiała G. Szcześniak* (Kraków: Eureka, 1992), 51. Kolejne cytaty i odniesienia do tej publikacji lokalizuję w tekście poprzez symbol literowy Pp i podanie numeru strony.

⁵ Andrzej Kuśniewicz, *Król Obojga Sycylii* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976), 18–19. Kolejne cytaty i odniesienia do powieści lokalizuję w tekście poprzez symbol literowy KOS i podanie numeru strony.

⁶ Ewa Wiegandt, „Andrzeja Kuśniewicza mit Androgyne”, w *Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, 94.

⁷ O typowości Kiekeritza pisze w jednej z najbardziej wnikliwych analiz *Lekcji martwego języka* Krzysztof Rutkowski: „Martwy język”, w *Ani było, ani jest: szkice literackie* (Warszawa: Czytelnik, 1984), 49–52.

⁸ Dirk Uffelman, „*Lekcja martwego języka* Andrzeja Kuśniewicza i *Marsz Radetzky’ego* Josepha Rotha. Próba paraleli”, w *Kresy. Syberia. Literatura. Doświadczenia dialogu i uniwersalizmu*, red. Eugeniusz Czaplejewicz i Edward Kasperski (Warszawa: TRIO, 1995), 135–149. Poniżej staram się pokazać, że również pomiędzy *Królem Obojga Sycylii* i powieścią Rotha występują paralele.

Istotnie, omawiana powieść, podobnie jak *Lekcja...*, jest pasjonującą strukturalnie, cytatową kolekcją⁹ wizerunków i literackich figur, jednak nie należy, przystając na te rozpoznania, uznać, że jej znaczenie zamyka się w formule nieledwie postmodernistycznego, tworzonego z ironicznym dystansem archiwum zmartwiałych kodów kulturowych. Jest to bowiem zaledwie element szerokiej refleksji Kuśniewicza nad dialektyką historycznej martwoty i pamięciowego (prze)życia, która prowokuje do zadawania pytań o miejsce (świadomego i nieświadomego) doświadczenia pojedynczych aktorów zdarzeń historycznych w syntezie doświadczenia epoki, jaka zostanie wytworzona, a następnie przechowana w narracji, która nie tyle przeciwdziała rozpadowi życia, ile raczej potęguje dystans między jego poszczególnymi, czasoprzestrzennie uwarunkowanymi formami, zamieniając je tym samym w preparat na muzealną wystawę. Wydaje się, że Kuśniewiczowskie „Ja”, choćby w głębi psychicznej topologii, toczy nierówną walkę o zachowanie wyrażenie własnej części, niepodlegającej alegorycznej redukcji do ornamentalnego wizerunku. Czy całościowo zastyga w jej manierze, czy też istnieją takie wymiary istnienia podmiotu, które wymykają się historycznej makroperspektywie, a jednocześnie jako artefakty zaburzonej pamięci pozostają trudno dostępne dla samego Ja? To jedno z pytań, na które w tym artykule spróbuję odpowiedzieć, wykorzystując w tym celu m.in. koncepcje Siegfrieda Kracauera oraz Marii Török i Nicolasa Abrahama. Chciałbym ponadto pokazać, że *Króla Obojga Sycylii* można czytać jako medytację o (post) pamięciowych i popędowych nawiedzeniach, za pomocą których ujawnia się tanatyczna podszywka *belle époque*. Analizie poddana zostanie również narracyjna struktura utworu, w której dostrzec można elementy charakterystyczne dla filmowych sposobów prezentacji diegetycznej rzeczywistości.

*

Duże zainteresowanie badaczy prozy Kuśniewicza wzbudziła sekwencja otwierająca powieść, na którą składają się cztery akapity, każdy z nich jest zaś próbą odmiennego – pod względem stylu, tematu, perspektywy – rozpoczęcia narracji. Ten chwyt ma swoje znaczenie dla świata przedstawionego, jako że wyznacza miejsce splotu czterech głównych wątków fabuły utworu: historii rodziny R. wraz z głównym bohaterem, Emilem R.; pierwszych godzin i dni I wojny światowej; kroniki zdarzeń z miasteczka Fehértemplom (Biała Cerkiew) oraz morderstwa Romki, Mariki Huban, w którego sprawie toczy się śledztwo¹⁰. Odgrywa również kluczową rolę w porządku ekstrapodiezji, gdyż już na wczesnym etapie zaświadcza o istotności metaliterackiego lub nawet metanarracyjnego komponentu powieści. To również zapowiedź ekspe-

⁹ Zob. Elżbieta Dutka, „Lekcje i kolekcje. O *Lekcji martwego języka* Andrzeja Kuśniewicza”, w *Proza polska XX wieku: przeglądy i interpretacje*, t. 1, red. Marian Kisiel i Grażyna Maroszczuk (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005), 69–85.

¹⁰ Paul Coates sugeruje, że „zastąpienie nazwiska Emila przez inicjał jest wyprzedzającą akcją powieści oznaką zbrodni [...] i służy podkreśleniu typowości bohatera”. Paul Coates, „Hofmannsthal and Kuśniewicz: the Soldier-Aesthetes of the Austro-Hungarian Army”, w *The Double and the Other. Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction* (London: Palgrave Macmillan, 1988), 140 (tłum. A.Z.). Coates ma tu na myśli morderstwo Romki Mariki Huban, którego być może dopuścił się Emil, choć Kuśniewicz postanawia w tej sprawie zostawić tylko poszlaki, nie rozstrzygając o winie głównego bohatera. Wątek tej zbrodni domaga się oddzielnego opracowania; tutaj jedynie, nieco wyprzedzając dalsze ustalenia, możemy powiedzieć, że śmierć Mariki ma w planie tekstu charakter symboliczny i stanowi zarazem powtórzenie i rewers zakazanego, sekretne pożądanego, które Emil żywi do Lieschen. Por. interpretację Kazimierza Bartoszyńskiego, „Ironia i egzystencja. Uwagi o *Królu Obojga Sycylii* Andrzeja Kuśniewicza”, *Teksty Drugie* nr 1–2 (2006): 253–269.

rymentów z literacką konwencją, a także pracy z wytworzonymi przez kulturę kliszami dotyczącymi określonej czasoprzestrzeni (w przedmowie do francuskiego wydania powieści Piotr Rawicz pisze o „kliszach drugiego rzędu”¹¹). Jak stwierdza Julita Wiktorska-Zapała, cztery początki *Króla*...

[...] interpretować można jako przejaw pamięci kulturowej, polegający w tym przypadku na parodystycznym wykorzystaniu czterech przeplatających się w tekście odmian powieści. Takie potraktowanie zwielokrotnionego incipitu prowadzi do postrzegania postaci powieściowych jako produktów literackiej konwencji¹².

Niedaleko stąd do niektórych koncepcji literackiego postmodernizmu, zgodnie z którymi dzieła pisane w tym nurcie są choćby częściowo „komentarzami do historii estetycznej każdego z gatunków, który przyswaja[ją]”¹³.

Powieść Kuśniewicza można zatem odczytać jako wypowiedź o warunkach i porządkach konstrukcji literackich obrazów przeszłości, sytuowanych w dynamicznej relacji między (zniekształconą) pamięcią jako produktem wewnątrzpodmiotowych, często motywowanych afektywnie procesów przesunięć i nałożeń oraz historyczną panoramą intersubiektywnych procesów, raczej kształtujących podmiot niż przezeń wytwarzanych. Jak się zdaje, dla Kuśniewicza ważna jest nie tylko refleksja nad tym, co pojedyncze i nad tym, w co owa pojedynczość zostaje wpisana, ale też przemyślenie sposobu, w który minione ujawnia się w teraźniejszości – jako fenomen obdarzony znaczeniem, jako pozbawiona hermeneutycznej właściwości część strumienia czasu, czy jako tajemnica, która wzywa do eksploracji swojej lub nieswojej przeszłości. *Król Obojga Sycylii* może być określony (za Lindą Hutcheon) mianem „historiograficznej metapowieści” wykorzystującej intertekstualność i parodię w celu ekspozycji, względnie demontażu retorycznych porządków reprezentacji czasu minionego¹⁴. Podobnie jak chociażby E.L. Doctorow w przywoływanym przez Hutcheon *Ragtime*¹⁵, Kuśniewicz neguje obiektywny charakter historiograficznych przedstawień, za pomocą płynnej, strukturalnie filmowej (do czego za moment powrócę) narracji podważa zaś hierarchię zdarzeń oraz zaciera różnicę między faktem a fikcyjną spekulacją. Stąd „metodologiczny” komentarz następujący po czterech otwarciach utworu, o tyle jednocześnie ironiczny, że sugeruje rzekomą integralność przeszłości, choć przecież jest ona dość swobodnie przez autora suplementowana:

Fakty te wydadzą się na pozór niepowiązane w jakąś logiczną całość, a tym mniej – wzajemnie uwarunkowane. Tak jednak, jak się zdaje, nie jest. Każdy z nich istniał, zdarzył się w czasie ściśle

¹¹Piotr Rawicz, „Préface”, w Andrzej Kuśniewicz, *Le Roi des Deux-Siciles*, tłum. Christophe Jezewski i François-Xavier Jaujard (Paris: Albin Michel, 1978), 20.

¹²Julita Wiktorska-Zapała, „Między wspomnieniem a fantazją: sposoby ocalenia podmiotowości w powieściach Andrzeja Kuśniewicza”, *Sztuka i Filozofia* nr 20 (2001): 145.

¹³Charles Newman, *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in the Age of Inflation* (Evanston: Northwestern University Press, 1985), 44. Cyt. za: Linda Hutcheon, „Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii”, tłum. Janusz Margański, *Pamiętnik Literacki* 82, z. 4 (1991): 218.

¹⁴Hutcheon.

¹⁵E.L. Doctorow, *Ragtime*, tłum. Mira Michałowska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993) (wyd. oryginalne: 1975).

realnym, i przez to na zawsze utrwalił. Niczego nie sposób zmienić w minionym, nie można wyrwać ani pominąć. Przeszłość jest bowiem niepodzielna. Nie jest wykluczone, chociaż dowodów na to nie ma i być nie może, iż brak jakiegokolwiek cząstki mógłby zmienić całkowicie późniejszy tok wypadków w skali publicznej oraz prywatnej. Domniemanie to nie jest aż tak absurdalne, jak by się wydawało. Ważność i nieważność jest bowiem względna (KOS, s. 6).

[...]

Powtarzamy: wszystkie te fakty o różnym znaczeniu obiektywnym, niemniej wszystkie ważne subiektywnie, a zatem jednakiej wagi istotnej, tworzą nierozłączną całość, z której nie sposób wyłączyć niczego, gdyż każdy jej składnik jest jednakowo ważny. Jednak (mimo iż może się to wydać komuś dziwne, a nawet gorszące) ważny będzie zgon Jego Cesarsko-Królewskiej Wysokości w dniu dwudziestego ósmego czerwca, jak i śmierć młodej Cyganki Mariki Huban równo w miesiąc później, dwudziestego ósmego lipca tego samego 1914 roku. A może i tak błahe z pozoru zdarzenia, jak skok psa od progu cygańskiego szałas w stronę krzaczastych zakurzonych akacji, w których poruszyło się coś podejrzanego, i szelest gałązki miłorzębu, wywierający jakiś trudny do określenia wpływ na tok myśli młodego Emila R. – wszystko się liczy, wszystko dla kogoś jest w danej chwili niepomniernie ważne, niczego nie sposób zatem ominąć ani zlekceważyć (KOS, s. 12–13).

Kuśniewicz chce przedstawiać zdarzenia poza ciągiem przyczynowo-skutkowym, rezygnując również z założenia, zgodnie z którym każdy prezentowany element ma swoje konkretne, jednoznacznie ustalone z perspektywy terażniejszości znaczenie. Zostaje ono zastąpione horyzontem panoramicznej, złożonej „obecności” – zmysłowej, często powierzchniowej, skupionej na rejestrowaniu rozlicznych faktur życia danej epoki. Skupiając się na opisach niewielkich odcinków czasu, pisarz pokazuje ich bogactwo, rozważając również koherencję wpisanych w nie obiektów i fenomenów¹⁶. Jego podejście można zatem skojarzyć z pracami takich badaczy „obecności” jak Eelco Runia¹⁷ i Hans Ulrich Gumbrecht, autor błyskotliwej książki-mozaiki o roku 1926, *In 1926. Living on the Edge of Time*¹⁸. W rozmowie ze Zbigniewem Taranienką Kuśniewicz stwierdza:

Mnie szalenie łatwo [...] wczuć się w taką sytuację, jakbym żył w XVIII wieku. Albo nawet w XVII. Mogę to sobie doskonale wyobrazić. [...] Łączy się to z wszystkim, co było w tamtej epoce, z tym, jakie ubiory noszono, jakich perfum używano i jakie były meble. Ja wyrosłem z tej właśnie historii, tylko w innym czasie. Teraz już mniej, bo wiele śladów przeszłości wyniszczyła wojna.

¹⁶Kuśniewicz wykorzystuje w tym celu nieco może mniej fortunny obraz wiru wody w odpływie wanny (KOS, s. 13). Zob. analizę zagadnienia „przypadkowej nieprzypadkowości” chaosu zdarzeń – Maria Medeck, „Efekt motyla a dekonstrukcja formy powieściowej w prozie Andrzeja Kuśniewicza”, w *Fabularność i dekonstrukcja*, red. Maria Woźniakiewicz-Dziadosz (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1998), 63–84.

¹⁷Eelco Runia, „Obecność”, tłum. Elżbieta Wilczyńska, w *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. Ewa Domańska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010), 74–125.

¹⁸Hans Ulrich Gumbrecht, *In 1926. Living on the Edge of Time* (Cambridge–London: Harvard University Press, 1997). Zob. w szczególności *User's Manual* (IX–XVI). Przekład rozdziału *After Learning from History* ukazał się jako „Gdy przestaliśmy się uczyć z historii” w przekładzie Magdaleny Zapędowskiej w *Pamięć, etyka, historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*, red. Ewa Domańska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2002), 187–207. Wśród polskich autorów z Gumbrechtowskiej konceptualizacji „obecności” korzysta bodaj najchętniej Tomasz Mizerkiewicz – zob. Tomasz Mizerkiewicz, *Po tamtej stronie tekstów: literatura polska a nowoczesna kultura obecności* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013).

Przedmioty tworzyły historię, nie tylko opartą na faktach, jakieś przedłużenie bardzo konkretne poprzedniej generacji¹⁹.

Biorąc pod uwagę dotychczasowe ustalenia, można założyć, że w *Królu...* konkurują ze sobą dwie metody konstruowania świata przedstawionego: po pierwsze symultaniczny, w miarę swobodny fluks²⁰ zdarzeń (sam Kuśniewicz mówi o „strumieniu równoległości”²¹) z autorem stylizującym się jako tekstowy *deus otiosus*²², niewtrącający się do świata, który stworzył²³, a po drugie anachronia, w której autor jest nadzorcą-alegorykiem, projektującym sieć połączeń pomiędzy częstkami zmartwiałego świata i badającym już nie życie, ale jego formy, czy też, by odwołać się do rozróżnienia Waltera Benjamina, nie kosmos, ale bibliotekę²⁴. Jeśli odjąć coś z tworzonej w ten sposób kompozycji, wówczas

okazałoby się, iż cały obraz w ruchu nieustannym zatrzymałby się i zastygł. Oglądalibyśmy jak gdyby film, w którym zamarło życie: osoby zmierzające dokądś stanęłyby w miejscu z nogą zawieszoną nad ziemią, z kawałkiem hiszpańskiego tortu nadzianego na widelec, niesionego już ku rozchylonym w oczekiwaniu ustom, lecz nie doniesionego. Nawet krem ściekający z widelca zawisłby w powietrzu. Usta zaś pozostałyby na zawsze martwo i absurdalnie otwarte (KOS 13).

Znamienne, że Kuśniewicz pisze o filmie, jak się bowiem wydaje, w jego powieści naśladowane są rozwiązania konstrukcyjne bliskie tym kinowym. Stąd naprzemienne stosowanie zbliżeń i szerokich planów, chęć jednoczesnego prezentowania wielu wątków naraz czy też prymat wizualności, przejawiający się w bogactwie drobiazgowych opisów. O tej szczególnej cesze twórczości autora *Stref* pisze ciekawie Paul Coates:

Hermetycznie domknięty charakter przeszłości sprawia, że stosunek Kuśniewicza do niej ma w sobie coś z relacji między oglądającym film i samym filmem [...]. W obu powieściach [*Królu...* i *Lekcji...* – A.Z.] jedni bohaterowie obserwują drugich przez teleskop, widząc ich w planie ogólnym [*long shot*], podobnie jak teraźniejszość, która spogląda na nieosiągalną przeszłość. [...] Połączenie filmowego, plastycznego obrazu wierzchnich warstw przeszłości, które fetyszyzowane są w takim samym stopniu jak rekwizyty w dramacie historycznym, i niezrozumiałości zachowań postaci, które poruszają się między tymi rekwizytami, ma charakter ironiczny. Pod wieloma względami powieści Kuśniewicza przypominają opisy scen filmowych, czy raczej same są filmami, przełożonymi na język innego medium – literatury²⁵.

¹⁹Zbigniew Taranienko, „Odbicie. Rozmowa z Andrzejem Kuśniewiczem”, w *Rozmowy z pisarzami* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1986), 469.

²⁰Por. Krzysztof Pacewicz, *Fluks. Wspólnota płynów ustrojowych* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017).

²¹Taranienko, „Odbicie. Rozmowa z Andrzejem Kuśniewiczem”, 463.

²²Zob. Agata Bielik-Robson, „Deus otiosus: ślad, widmo, karzeł”, w *Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*, red. Agata Bielik-Robson i Maciej A. Sosnowski (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013), 5–39.

²³Por. Georgiego Gospodinowa koncepcję „powieści naturalnej”, o której piszę w Antoni Zając, „Minotaur w piwnicy”, *Literatura na Świecie* nr 5–6 (2020): 361–362.

²⁴Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. Andrzej Kopacki (Warszawa: Sic!, 2013), 179. W pracy Benjamina mowa o relacji między renesansem (badającym kosmos) i barokiem (badającym biblioteki).

²⁵Coates, „Hofmannsthal and Kuśniewicz: the Soldier-Aesthetes of the Austro-Hungarian Army”, 144 (tłum. A.Z.).

Ukazywana z „teleskopowego” dystansu przeszłość rozgrywa się w dekoracjach, których umowność jest podkreślana; słusznie również amerykański badacz zwraca uwagę na fetyszystyczny charakter rekwizytów epoki, które nierzadko znajdują się na pierwszym planie. To jednak ironiczna nadświadomość wytwarzająca omawianą dialektykę – między próbą transferowania przeszłości do teraźniejszego czasu lektury i retrospektywnych badań świata za pomocą cytowania jego martwych, ewentualnie funkcjonujących w postaci „Nachleben”²⁶ przejawów – sprawia, że nie mamy do czynienia z tak zwaną powieścią antykwaryczną²⁷: „Jesteśmy w epoce umierającej secesji, przekwitającej moderny, stać nas więc na pewną przesadę uczuć i określeń. Na sentymentalną nieco nieskromność”, pisze Kuśniewicz (KOS, s. 117). W *Królu...* ważną rolę odgrywa isticie rokokowy mikromegalizm, za pomocą którego ornament staje się nie dodatkiem, ale naczelną zasadą świata przedstawionego, przez co bohaterowie „tracą swój wymiar i gubią się w miniaturowym świecie ozdób i muszelek”²⁸, stanowiąc tym samym być może niewiele więcej niż *pars pro toto* czasów minionych.

Powróćmy jednak do intrygującej Coatesowskiej wizji powieści-jako-filmu i spróbujmy potraktować ją jako zupełnie zasadną konceptualizację związków pomiędzy autorem, tworzonymi przezeń wizerunkami przeszłości oraz znaczeniem, jakie nadaje on temu, co naddatkowe, rekwizytowe, tworzące dekoracje, a zarazem wychodzące na pierwszy plan. Wydaje się bowiem, że proza Kuśniewicza charakteryzuje się cechami interesująco podobnymi do tych, które mają stanowić o swoistości filmowego medium zgodnie z ujęciem przedstawionym w klasycznej *Teorii filmu* Siegfrieda Kracauera²⁹.

Jak pisze Adam Lipszyc, według niemieckiego teoretyka „film rejestruje to, co zbyt małe i zbyt wielkie, by mogło zostać dostrzeżone, to, co przemijające i poboczne; ukazuje świat materialny w jego przypadkowości, niedookreśleniu, nieskończoności – odsłania sam «potok życia» [...]”³⁰. Operując różnorodnością technicznych i artystycznych środków, artyści filmowi zdolni są w swoich dziełach łączyć dwa elementy: „fabułę”, a zatem inwencyjny, narracyjnie uporządkowany spłot wyimków z szerszego świata przedstawionego oraz „ulicę”, czyli przedstawienie ruchliwego życia w całej wielości jego obiektów i zdarzeń w planie równoważącym wrażliwość na detal i epickość panoramy, ocalającym nie tylko ludzkich bohaterów, ale ich bogate otoczenie – choć nieożywione, to również niesione przez iluzję ruchu. Można powiedzieć, że dla Kracauera film jest zdolny działać wyzwalająco na całość ukazywanego istnienia poprzez jego dehierarchizację (względnie – przejście z porządku wertykalnego na horyzontalny)

²⁶*Nachleben* to pojęcie wykorzystywane przez Aby’ego Warburga, które można przełożyć jako „po-życie” lub „przeżycie”. Jak pisze Paweł Mościcki, *Nachleben* jest „rodzaj[em] skamieliny, która przeżywa zmianę epoki, ale wyłącznie w zmienionej postaci, ożywia teraźniejszość nie poprzez tryumfalny powrót do wcześniejszych wzorców, ale raczej nawrót wypartego archaizmu, symptom minionego, stłumionego czasu”. Paweł Mościcki, „Sejsmografy przewrotu. Gesty rewolucyjne jako *Pathosformeln*”, *Konteksty* nr 2–3 (2011): 163.

²⁷Tym mianem Ewa Wiegandt określa powieści Andrzeja Stojowskiego takie jak *Chłopiec na kucu*. Wiegandt, *Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, 141.

²⁸Jan Białostocki, „Rokoko: ornament, styl i postawa”, w *Refleksje i syntezy ze świata sztuki* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978), 170. Z tego tekstu zaczerpnąłem również pojęcie mikromegalizmu autorstwa Hermanna Bauera.

²⁹Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. Wanda Wertenstein (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008).

³⁰Adam Lipszyc, „Co zostaje z babci, czyli w poszukiwaniu materialistycznej teologii fotografii i filmu”, *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej* nr 4 (2013): 11.

i uwiecznienie, a zarazem udostępnienie: jako pewnego rodzaju *mise en abyme* całej materialności, wreszcie podatnej na percepcję, nie zaś zawłaszczanej przez partykularyzm fabuły (w przeciwieństwie na przykład do wielu utworów literackich, gdzie rzecz otrzymuje określoną teleologię – na przykład sens symboliczny, stanowi magiczny rekwizyt czy jest „sokołem noweli”, wedle stosowanego w szkolnej dydaktyce określenia Paula Heysego). Stąd bierze się optymistyczna konkluzja myśliciela: „Po raz pierwszy w dziejach obraz filmowy pozwala nam zachować przedmioty i zdarzenia składające się na strumień materialnego życia”³¹.

Ta koncepcja zdaje się jednak nieco zbyt łagodna i jednowymiarowa, zwłaszcza jeśli chcieć pośilkować się nią w badaniu hipotezy Coatesa – brakuje przecież miejsca dla tak ważnej w *Królu...* ironii, a i martwa materia nie podlega już tak prostej konserwacji w języku, zapośredniczającym kreowane obrazy. Z tego względu chciałbym dotychczasowe rozpoznania uzupełnić, wykorzystując w tym celu mniej jednoznaczne wnioski płynące ze znacznie wcześniejszego eseju Kracauera zatytułowanego *Fotografia*³², idąc tym samym za tekstem Lipszyc, w którym autor prezentuje dialektyczną reinterpretację omawianej teorii filmu. Jej formuła wydaje się zdecydowanie bardziej adekwatna względem utworu Kuśniewicza.

Jak w pracy tej stwierdza Kracauer, pamięć historyczna nie stanowi zapisu absolutnej całości dziejów, ale jedynie pewnej ich newralgicznej części, która zdolna jest wyklarować się z natłoku obrazów, zdarzeń, materialnych fenomenów – ona właśnie będzie w stanie przetrwać erozję przemijającego czasu jako niedostępna danej epoce odpowiedź na pytanie o to, co z niej samej może się ostać. Dokonuje się dwoisty podział: po pierwsze, na tak zwane monogramy, czyli elementy przekraczające immanentną ramę czasoprzestrzeni, krystalizujące jej esencję czy zawartą w niej prawdę w postaci pojedynczego obrazu, pojedynczego imienia, po drugie zaś na nienasyconą znaczeniem, zaniedbaną, a przez to „niezbawialną” materię, która nie ma szans na historyczne życie po życiu. Domeną tych pozostałości jest fotografia, chwytająca nie tyle jednostkową sygnaturę podmiotu lub zdarzenia, ile raczej jego powierzchowne, zewnętrzne uwarunkowanie, co skutkuje zaistnieniem iście widmowej, pozbawionej owego monogramu, reprodukcji: „Fotografia gromadzi fragmenty wokół nicości [...] to nie człowiek ukazuje się na fotografii, ale to, co można od niego oddzielić”³³.

Czy jednak sukienka, którą nosi na zdjęciu babcia (zgodnie z przykładem samego Kracauera) albo trzymana przez nią ulubiona książka naprawdę niezdolne są do przekazania istotnych aspektów jej bezpowrotnie utraconego życia? Czy mody epoki, jej kolory, pozy i nastroje, pozostają poza sferą jej imienności? A może jest wręcz przeciwnie i tak naprawdę nie istnieją żadne wzniosłe, transcendentne emblematy obumarłych czasoprzestrzeni? Pytania te zadaje Lipszyc, a w odpowiedzi sugeruje model, w którym nakładają się na siebie niektóre aspekty obu omawianych dotychczas koncepcji. W ten sposób powstaje nowa teoria filmu, którą należy odczytywać jako ogólniejszą wizję dialektycznej reprodukcji przeszłości:

³¹Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, 339.

³²Kracauer, *Die Fotografie*, w *Das Ornament der Masse. Essays* (Frankfurt: Suhrkamp, 1977), 21–40. Cytaty podaję w przekładzie Adama Lipszyc za: Lipszyc, „Co zostaje z babci, czyli w poszukiwaniu materialistycznej teologii fotografii i filmu”.

³³Cyt. za: Lipszyc, 7.

Film pragnie coś opowiedzieć, nagle jednak zbacza w jakąś uliczkę, błąka się po niej, pokazując więcej niż powinien, mniej lub bardziej mimowolnie rejestrując powierzchnię przedmiotów, inicjując lokalne wyzwolenie rzeczywistości materialnej. [...] Snując opowieść, film składa pewną obietnicę: obiecuje, że odda sprawiedliwość przedstawionym ludziom i przedmiotom, że wyłuska i przekaże prawdę o nich, że uchwyci w fabule ich niezapomniane imiona, ostateczny obraz pamięciowy. Ironia polega jednak na tym, że musi nieuchronnie tę obietnicę złamać, ponieważ imion nie ma w opowieści – przynajmniej w naszym świecie zdominowanym przez ratio i podszytym nicością. Prawdziwe imiona pozostają w tym, co bezimienne, co przeoczone i porzucone, w łupinach samej materii, na ulicy. Film musi zatem, raz po raz przyznając się do kłamstwa, zawieszać opowieść, rozrywać porządek znaczeń i sięgać po to, czego nie sposób zapamiętać, a co najbardziej pamięci godne, po to, co pozbawione prawdy, a co jako „inne” nieuchronnie kłamliwej opowieści staje się niespodziewanie właściwą tej prawdy siedzibą³⁴.

Stąd może właśnie w negującej czy negocjującej własne znaczenia, autoreferencjalnej prozie Kuśniewicza uparte badanie tego, co dzieje się na obrzeżach, tłach, marginesach, stąd także wyczulenie na bogate wieloznaczności różnic i powtórzeń. Pomiędzy „fabułą” a „ulicą” życia odbywają się poszukiwania imion-monogramów, czasem tkwiących na powierzchni konwencji, czasem zaś skrytych czy wręcz zagubionych, wtrąconych do wewnętrznej krypty jako niewypowiadalna realność – dotycząca nas samych lub otaczającego nas świata. Nie bez przyczyny główne źródło opowieści, zeszyt z zapiskami Emila R. rekonstruowanymi przez narratora (często zresztą z udziałem mowy pozornie zależnej czy z prozopopeicznym przekazem głosu bohatera) zostaje wyłowiony z rzeki, do której rzucił się młody samobójca, jako niemal już nieczytelny dokument zapomnianego życia. Jego znalazcom udaje się odcyfrować zaledwie jedno zdanie: „Es war einmal” (KOS, s. 186) – zdanie możliwie najogólniejsze, początek dowolny, mówiący o wszystkim i o niczym. Rękopis nie jest zatem, przynajmniej na poziomie fabuły, możliwym przedmiotem kryptologicznego śledztwa, ale przypieczętowaniem końca Emila R. Nie sposób jednak nie zwrócić uwagi na fakt, że tym właśnie, tyleż przynależnym konwencji, co pochodzącym od Emila „Es war einmal” (poprzedzonym wszakże dokonującymi już wstępnej relatywizacji słowami „Można by zacząć tak”) rozpoczyna się *Król Obojga Sycylii*: „Były raz dwie siostry – Elżbieta i Bernadetta, oraz ich brat, Emil” (KOS, s. 5)³⁵. Może to znaczyć, że literatura, szczególnie w specyficznej, opisywanej tu formule „prozy-filmu”, nie tyle ocala, co raczej pozwala dopowiedzieć to, co zaniemówione, przedstawić takie obrazy, w których dopiero będzie mogła przejrzeć się epoka, czy może raczej nasze wyobrażenie o niej. Na komunale w postaci „Es war einmal”, na ironicznym zwrocie ku konwencji, nic tu się nie kończy – to dopiero miejsce, w którym bieg bierze to szczególne *Bildungsroman* o Emilu R.

³⁴Lipszyc, 15.

³⁵W jednym z epizodów Emil zapisuje pierwsze zdanie swojego „lirycznego pamiętnika”, jednak w przeciwieństwie do pierwszego zdania *Króla...* zaczyna się ono nie od dwóch sióstr, ale od Emila: „Es war einmal der Jungling Emil und er hatte zwei Schwestern” („Był sobie młody Emil, który miał dwie siostry”, KOS, s. 164). Można zaryzykować tezę, że już w tym miejscu Kuśniewicz zaznacza ruch przesunięcia subiektywności, wpisania jej w narrację o nas samych, która do nas, kiedy staniemy się częścią przeszłości, już nie należy.

*

Emil rodzi się jako wcześniak, „rezultat burzliwej cesarsko-królewskiej nocy” (KOS 16), poczęty drogą stosunku, podczas którego i ojciec, i matka wyobrażali sobie seks z inną osobą, oboje zachowali również na sobie elementy ubioru zgodne z ówczesną wiedeńską modą. Od początku bohater jest więc przedstawiany jako podmiot podwójny, zrodzony (zresztą w dniu urodzin Franciszka Józefa) z fantazmatu indywidualnego i wyobrażeń danego okresu. Sam zdaje sobie z tego poniekąd sprawę, gdy rozważa swoje podobieństwo do wzorcowego bohatera opowieści o męskim dorastaniu – Emila z utworu Rousseau³⁶ (KOS, s. 53). Imiona znaczące, na co wskazuje Kazimierz Bartoszyński, noszą również siostry Emila: najstarsza z rodzeństwa Elżbieta, zwana Lieschen (jej imienniczką jest cesarzowa Sissi, KOS, s. 63) i najmłodsza Bernadetta lub Detta – jak siostra Bernadetta z Lourdes³⁷.

Dzieciństwo Emila odgrywa w powieści bardzo ważną rolę jako okres, w którym powstają nadzieje, lęki i pragnienia, mające później nękać bohatera przez całe jego krótkie życie. Chłopca obserwujemy głównie w scenach wspólnych, dość osobliwych zabaw (czy, jak chce Kuśniewicz, „zabaw”) rodzeństwa, które inicjuje Lieschen, by potem czerpać z nich okrutną przyjemność, ofiarą jej pomysłów pada zaś bezwolna, nieśmiała Detta, podczas gdy Emil jest jedynie biernym obserwatorem zdarzeń, dla którego Lieschen przygotowuje swój spektakl. W pierwszej z takich sekwencji Detta, zmuszana przez siostrę do naśladowania różnych zwierząt³⁸, klęczy przed Lieschen w wystawnym salonie domostwa na kawałku parkietu – z reguły zasłoniętego przez dywan, tym razem jednak jest on odkryty, tak jakby dochodziło do ujawnienia pewnego skrywanego sekretu. Opisuując trójkątną relację, której centrum stanowi próba kazirodczego uwiedzenia Emila przez Lieschen³⁹, Kuśniewicz cytuje tu ponadto jedną z podstawowych figur sadomasochistycznego uniwersum, choć właściwa

³⁶ Interesujące byłoby również zestawienie Emila R. z tytułową postacią powieści Zofii Nałkowskiej *Hrabia Emil* z 1921 roku – tamten bohater w dzieciństwie również, choć bardziej przygodnie, zajmuje pozycję masochisty, fantazjując chociażby o byciu bitym przez guwernera; por. również następujący fragment: „Zabawy dziecinne zamieniły się w cierpienie. Emil uwielbiał Joannę. Drżał od jej gestów, słów, rozkazów. Wisiał oczami na jej ustach. Chciał strasznie mówić teraz do niej: panno Joanno, pani. W długie wieczory marzeń układał zdania, w których wyrażał tę prośbę”. Zofia Nałkowska, *Hrabia Emil* (Warszawa: Czytelnik, 1977[1921]), 30.

³⁷ Bartoszyński, „Ironia i egzystencja. Uwagi o *Królu Obojga Sycylii* Andrzeja Kuśniewicza”, 258.

³⁸ Detta „myśli o siostrze ze strachem i szacunkiem. Jest to zapewne również rodzaj zajadłej psiej miłości, a także urzeczenia” (KOS, s. 133, wyróżnienie – A.Z.). Lieschen usiłuje również sprawić, by Detta została użądlna lub ukąszona przez trzmiela, będącego zresztą dość oczywistym seksualnym symbolem przeznaczonym dla Emila, który przyglądając się siostrze, niemal osiąga orgazm (KOS, s. 134–137). Przedstawienia naznaczonych perwersją relacji między dziećmi i zwierzętami w literaturze to temat zasługujący na oddzielne opracowanie – warto tu odnotować chociażby duże ich znaczenie dla prozy Leo Lipskiego (w utworach takich jak *Niespokojni*, *Piotruś* lub *Miasteczko*; zob. Antoni Zajac, „«Poniedziałek – Ireny». Fantomowe Kresy Leo Lipskiego”, *Narracje o Zagładzie* nr 4 (2019): 285–286). Por. również rozdział kontrowersyjnej książki Kathryn Bond Stockton, „Why the (Lesbian) Child Requires an Interval of Animal. The Family Dog as a Time Machine, w *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century* (Durham–London: Duke University Press, 2009), 89–119.

³⁹ Oprócz *Króla Obojga Sycylii* motyw incestu pojawia się u Kuśniewicza również we wcześniejszej *Eroice* i w późniejszym o trzy lata *Stanie nieważkości*, gdzie będąca obiektem pragnienia siostra także pojawia się wraz z inną, młodszą i zdominowaną przez nią dziewczynką, tam jednak podmiot fantazjuje o byciu nie tylko bratem, ale i, metaforycznie, ojcem – ojcem „małej łobuzki zrodzonej z wielkiej tęsknoty” – Andrzej Kuśniewicz, *Stan nieważkości* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973), 298. Zob. Adrianna Jakóbczyk, „Motywy o cechach symboli w opisach miłości incestualnej. O trzech powieściach Andrzeja Kuśniewicza”, *Amor Fati* nr 4 (2015): 135–73.

quasi-erotyczna umowa zawiązuje się tutaj między oprawczynią i widzem, nie zaś jej bezpośrednią, upokorzoną ofiarą⁴⁰:

Emil stoi z boku, niby to w tej sytuacji nieważny, niebrany pod uwagę przez obie dziewczynki. Ale to tylko pozór. [...] Za chwilę, być może, szpicem pantofelka na pół jeszcze dziecinnego, z kokardką lub pomponem na nosku, Liza trąci siostrę w czoło lub ramię. A może nastąpi to już po naszym wyjściu z salonu państwa R. przy Stubenringu (KOS, s. 19–20, wyróżnienie – A.Z.).

W pamięci Emila zaobserwowane sceny mają dwuznaczny charakter, jako że przynoszą jednocześnie niepokój wywołany przemocowymi rytuałami siostry (jakby faktycznie ćwiczącej się do roli władczyni) i pewną trudną do zniesienia rozkosz, już wówczas uświadomioną jako zaledwie wirtualne spełnienie pragnienia, którego cel jest nieosiągalny. W niektórych fragmentach okrucieństwo Lieschen ma niemal karykaturalny charakter, tak jakby wspomnienia o nim zostały retroaktywnie uzupełnione o to, co wydarzyć się nie mogło, jednocześnie zaś – na innym poziomie narracji – Kuśniewicz ponownie testuje elastyczność sadomasochistycznej estetyki:

Czasami [Lieschen – A.Z.] Detcie wiąże z tyłu ręce. Nie, żeby zapobiec jakimś próbom sprzeciwu, o tym nie ma w ogóle mowy, lecz jako część obrządku, żeby był – wedle słów Lieschen – „bardziej dorosły i na serio”. To pomysł zaczerpnięty z jakiejś ilustracji podpatrzonej w piśmie dla dorosłych. Potem jeszcze kilka równie rytualnych słów przestrogi: – No bo gdyby coś... – tu zawieszenie głosu i mina Lieschen nic dobrego nie wróżąca – to ci przypominam, że coś tam wisi za szafą na gwoździu w kredensie... Mowa jest o trzepaczce [...] Na wspomnienie jej istnienia Detta kurczy łopatki i jeszcze niżej pochyla do ziemi głowę. [...] Emil stoi z opuszczonymi wzdłuż ciała rękami i patrzy milcząc (KOS, s. 131–132).

Eksperymenty Lieschen są nie tylko wyrazem jej sadystycznej wyobraźni, nie tylko służą uwodzeniu Emila, ale stanowią również dziecięcy rytuał służący badaniu cielesnych i psychicznych granic pomiędzy przemocą i polimorficzną rozkoszą⁴¹. Stanowią ponadto matrycę dla późniejszych doświadczeń, również postrzeganych w kategoriach teatru – teatru pragnienia, wtórnie zaś, co dla nas najbardziej interesujące, teatru pamięci, w mniejszym zaś teatru kultury czy teatru życia codziennego, jak sugeruje Elżbieta Dutka⁴², choć można faktycznie w taki sposób opisywać pewną sztuczność i nadmierną konwencjonalność przedstawianego świata.

Lieschen, Detta i Emil dosłownie zresztą występują w dziecięcych teatrzykach i pokazach „żywych obrazów” (*tableaux vivants*), będących modną atrakcją na arystokratycznych przy-

⁴⁰Emil notuje później: „[Detta] Była przedmiotem doświadczeń, lecz nie ich celem. To ja za każdym razem stawałem się właściwym obiektem, na którym dokonywano eksperymentów. Nigdy się nie dowiem zapewne, czy Detta również odczuwała jakąś przyjemność zrodzoną z uległości, czy też godziła się na wszystko wyłącznie ze strachu przed siostrą? I czy widziała, że to ja, *per procura*, biorę na siebie całe to brzemień?” (KOS, s. 107).

⁴¹Podobne sploty seksualności i przemocy w rozwoju psychologicznym dziecka badała Melanie Klein – zob. np. Melanie Klein, *Aktywność seksualna dzieci*, tłum. Magdalena Żylicz, w *Psychoanaliza dzieci* (Pisma, t. II) (Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2019), 113–123.

⁴²Elżbieta Dutka, *Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008), 164.

jęciach na przełomie XIX i XX wieku. Ich komponentem jest w tym przypadku (nawiązująca do wszechobecnego u Kuśniewicza fantazmatu Androgyne⁴³) gra z płcią: błądy i drobny Emil występuje jako święta Cecylia albo wróżka⁴⁴, Lieschen jest z kolei pazim albo diabełkiem – te role stają się elementem zrytualizowanej zabawy Lieschen, która jako chłopiec udziela komunii w postaci migdała swojej „siostrze”, Cecylce: „Migdałek dorośnie do wymiarów diabelskiej hostii. A odbywa się ta scena w niecałe pół roku po pierwszej komunii [...] Więc w poczuciu grzechu śmiertelnego przyjmie ze skurczonym sercem migdałowo-diabelską hostię z powalanych atramentem palców siostry” (KOS, s. 57). Wątek transgresyjnej „komunii dusz” powraca w obrazie z późniejszego okresu, w którym Emil przyjmuje komunię, mimo że nie wyświadczył się ze swoich myśli o siostrze, dlatego później decyduje się ją wypluć i zakopać. Lieschen postanawia jednak zmusić go do ponownego wspólnego zjedzenia opłatka, który tym razem ma stanowić symbol ich kazirodczego przymierza⁴⁵: „Jak będziesz posłuszny i będziesz robić wszystko, co ci każę, to – kto wie – może nawet zostanę twoją żoną... jeszcze się nad tym zastanowię... a teraz zmykaj stąd, bo mama wróciła” (KOS, s. 142).

Opisywane sekwencje składają się z drgających, bogatych afektywnie obrazów pamięciowych, poprzez które chaotycznie nawraca nękające Emila pragnienie, wpływające jednocześnie na topografię jego wewnętrznego życia i funkcjonowanie zewnętrzne – beczynność, dekadencją inercję, co sprawia, że Emil ma w sobie coś z melancholika, zawieszonego w bezskutecznym poszukiwaniu istnienia spełnionego. Jest skazany na jałowe powtórzenie: „I tylko wciąż i wciąż te wtórne odbicia. Lustrzane w tym samym założeniu, zawsze niepełne, kalekie w swym ostatecznym kształcie, przenikającym już w chwili rodzenia się w inny, równie kaleki” (KOS, s. 108). Jak się wydaje, na jego stan wpływa również atmosfera początków wojny, na której front zostaje wysłany: niepokój, oczekiwanie, wrażenie ciszy przed burzą – „wojna istnieje jakby w zawieszeniu, jest zaledwie projektem, zapowiedzią, może obietnicą” (KOS, s. 83), choć bohater uparcie stwierdza, że problemem naczelnym jest brak (pisanego od wielkiej litery, ale znamienne niedookreślonego) „Tego” – utraconego, ale wirtualnie pozostającego w podmiocie obiektu lub doświadczenia. W tym sensie Emil przeżywa specyficzną żalobę, mimo że jego siostra nie zmarła. Jak jednak stwierdza Zygmunt Freud w kanonicznym tekście *Żaloba i melancholia*⁴⁶, po nim zaś węgiersko-francuscy psychoanalitycy Maria Török i Nicolas Abraham⁴⁷, żaloba nie sprowadza się jedynie do przepracowania utraty życia bliskiej osoby – jej przedmiotem może być również uczucie, idea czy wręcz uzyskujące swoją fantazmatyczną prefigurację zdarzenie, które „w rzeczywistości” nie miało nigdy miejsca.

⁴³Zob. np. Ewa Wiegandt oraz Mieczysław Dąbrowski, „Androgyne w prozie Andrzeja Kuśniewicza”, *Miesięcznik Literacki* nr 4 (1981): 50–59.

⁴⁴Lieschen kłuje szpilką przebranego za wróżkę Emila, który „niby święty Sebastian wystawiał nie tylko ramię, ile całe ciało na strzały siostry, pragnąc ich, oczekując i z niejakim przestrachem stwierdzając, iż jest uszczęśliwiony jej wyborem na żywy cel i przedmiot” (KOS, s. 55). Na temat św. Sebastiana jako alegorii masochizmu zob. np. Richard A. Kaye, „Determined Rapture: St. Sebastian and the Victorian Discourse of Decadence”, *Victorian Literature and Culture* 27, nr 1 (1999): 269–303.

⁴⁵Do jego odnowienia dochodzi następnie za sprawą ślubów krwi, do których Lieschen nakłania Emila w Trieście (KOS, s. 64).

⁴⁶Zygmunt Freud, *Żaloba i melancholia*, w *Psychologia nieświadomości*, tłum. Robert Reszke (Warszawa: KR, 2007), 147.

⁴⁷Zob. w szczególności Maria Török, Nicolas Abraham, „Mourning or Melancholia. Introjection versus Incorporation”, w *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*, t. 1, tłum. Nicholas Rand (Chicago–London: University of Chicago Press, 1994), 125–139.

Jak pokazują Török i Abraham, melancholia jest wynikiem żałoby, której praca nie mogła pomyślnie się zakończyć dzięki introjekcji, polegającej na wchłonięciu brakującego obiektu, a tym samym znalezieniu w Ja odpowiedniej przestrzeni dla pustki fundowanej przez utratę, w dalszej zaś kolejności – wypowiedzeniu jej. Odwrotnością introjekcji, efektem przewlekłej żałoby, jest z kolei inkorporacja, w związku z którą to, co stracone, fantazmatycznie zamieszkuje we wnętrzu podmiotu, w przestrzeni psychicznej nazywanej przez myślicieli kryptą⁴⁸. Inkorporacja sprawia, że przechowywany w krypcie obiekt staje się nienazywalny, ponadto zamienia język podmiotu w rodzaj szyfru, kodującego traumatyczny brak, ale i sięjącego spustoszenie w całej komunikacji: z otoczeniem i z własną pamięcią. Symptomem niebezpośredniego transferu przekazów z krypty są kryptonimy, czyli słowa znaczące, które wyróżniają się w mowie Ja, a tym samym – na drodze interpretacji – umożliwiają choćby częściowe odkodowanie jego doświadczenia⁴⁹.

Być może pełne wykorzystanie koncepcji Török i Abrahama nie jest tu zasadne, jednak warto chyba się nią zainspirować, by z filmowego strumienia świadomości Emila wyłonić elementy niejasne bądź tajemnicze, które skrywają w sobie istotne, inaczej niemożliwe do wypowiedzenia, treści – przywoływane już „Tamto” tkwiące w Emilu. Do słów takich należy solferino, które w tekście przybiera charakter złożonego, podwójnego symbolu, adekwatnie do podwójnego znaczenia samego słowa. Solferino to zarówno nazwa modnego na początku XX wieku koloru („jest to ciemny fiolet, który nasiąknął krwią”, KOS, s. 48), jak też nazwa miejscowości, pod którą w 1859 roku toczyła się bitwa między siłami austro-węgierskimi (a zatem i Królestwa Obojga Sycylii) i piemonckimi, jak na tamte czasy nadzwyczaj krwawa i skutkująca ogromną liczbą ofiar; stała się również impulsem do założenia organizacji Międzynarodowy Czerwony Krzyż⁵⁰.

To właśnie w kolorze solferino jest pierwsza „dorosła” suknia Elżbiety, którą ta, ku jednoczesnej ucieście i przerażeniu Emila, założy do teatru na przedstawienie *Edypa króla*, oglądane przez nich wspólnie „w zacienionej, mrocznej łoży, pełnej dusznego zapachu [...] i poświęty solferino, w kolorze zgubnym i jadowitym, [...] wydobyty z wnętrza sklepowych i ich witryn, przeszczepionym w sposób pozornie niewinny na siostrę” (KOS, s. 49). Sukienkę w tym kolorze nosi również Marta Jacobi, kobieta przedstawiana jako obiekt seksualnych fantazji, która pojawia się we wspomnieniach Emila, już jednak jako widmo. Z tej perspektywy wydaje się, że wielokrotnie powracające (choćby w ostatniej wypowiedzi Emila) słowo solferino jest synekdochą nie tyle samej Lieschen, co związanego z nią niespełnionego pragnienia, które w języku zachowuje się jedynie jako tajemnicze słowo. Należy jednak zwrócić się również do drugiego znaczenia interesującego nas rzeczownika.

⁴⁸Jak sugeruje z kolei Giorgio Agamben (inspirując się najwyraźniej myślą Török i Abrahama, lecz nie odnosząc się do niej bezpośrednio), „Kryptę wypełniają jedynie wyobrażenia, przypomina książeczkę z obrazkami dla dzieci nieumiejących jeszcze czytać, «images d'Épinal» plemienia analfabetów. Materią pragnień jest obraz. Wyobrażamy sobie nasze pragnienia, i to właśnie do tych wyobrażeń nie potrafimy się przyznać. [...] w tej samej chwili uświadamiamy sobie, że tym niewyjawionym pragnieniem jesteśmy my sami, na zawsze uwięzieni w krypcie”. Giorgio Agamben, „Pragnąć”, w *Profanacje*, tłum. Mateusz Kwaterko (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006), 69–70.

⁴⁹Zob. Maria Török, Nicolas Abraham, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*, tłum. Nicholas Rand (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1986), a także Ireneusz Piekarski, *Strategie lektury podejrzliwej* (Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2018), 46–82.

⁵⁰Zob. książkę założyciela Czerwonego Krzyża, Henriego Dunanta – *Wspomnienie Solferino*, tłum. Robert Bielecki (Warszawa: Międzynarodowy Komitet Czerwonego Krzyża, 1983).

Wzmianki o „polach Magenty i Solferino” pojawiają się w utworze dość wcześnie – jak się okazuje, dotyczą one dziadka Emila, który (podobnie jak Joseph von Trotta, choć nie wiemy, czy równie bohatersko jak postać z *Marszu Radetzky’ego* Josepha Rotha⁵¹) poległ pod Solferino. Nie jest to jednak wyłącznie ważna część historii rodzinnej, ale fakt, który w silniejszy sposób oddziałuje na życie bohatera – w jego wyobraźni (Kuśniewicz pisze o „wyobraźni współuczestniczącej”) pojawiają się sceny i obrazy związane z bitwą: „białe uniformy piechoty z tamtych historycznych lat [...] – wlokące się stadami widma w oparach czy mgłę, pobojowisko lombardzkiej równiny, duchy na Elizejskich Polach zawodzące chórem” (KOS, s. 30–31), ponadto Emil opisuje siebie jako jeźdźca podróżującego po „pobojowiskach Solferino” (KOS, s. 28), a jego wspomnienia mieszają się z pamięciowymi artefaktami, których źródło jest trudne do ustalenia.

Czyżby Emil, jako żołnierz, czuł się przytłoczony dziedzictwem dziadka, zasłużonego w bitwie i zarazem będącego jej ofiarą? Pewne jest, że legenda tej heroicznej śmierci towarzyszy mu wtedy, gdy decyduje się wstąpić do tego samego oddziału wojsk, co jego przodek – dwunastego pułku ułanów⁵², jest to jednak dla niego również legenda czarna, krwawa: „Solferino – oznacza klęskę, zgon, czarną noc przesyconą poczuciem katastrofy, wypełnioną jękiem rannych, korowodami białych widm wlokących się przez pobojowisko” (KOS, s. 47). Przypominają się tu słowa przestrogi z *Marszu Radetzky’ego*, w tym kontekście brzmiące raczej jak klątwa: „Nie zapomnij nigdy swojego dziadka!”⁵³.

W grę wchodzi również poważniejsze komplikacje czy sprzężenia między tym, co własne, a tym, co nieswoje: Solferino powraca jako kryptonim traumy, nie tyle jednak przeżytej przez sam podmiot, co odziedziczonej – to ta część opowieści o dziadku, która zostaje zagłuszona przez mitologizującą narrację o zwycięstwie osiągniętym najwyższym kosztem. Choć Emil kilkakrotnie stwierdza, że wojna go nie interesuje i że w żadnej mierze się jej nie boi, to jednak w ostatniej, gorączkowej rozmowie z przyjacielem, podporucznikiem Kocourkiem, przyzna, że dręczy go przeczcucie klęski, zagłady (KOS, s. 185). Efektowną reprezentacją pamięci „zainfekowanej” przez fantomowe, tanatyczne przekazy jest scena, w której Emil znajduje się na cmentarzu:

Pomyślałem, że niektóre groby zmurszały tak dalece, że zdziecinniały całkowicie. Stały się gadatliwe, wróciły w dzieciństwo do tego stopnia, iż trumny osób starych z biegiem lat zamieniły się w bielutkie lub jasnoblękitne skrzyneczki zawierające cieniutkie i kruche kosteczki niemowląt. I że nocą, gdy znad Dolomitów ukaże się pełnia, te zdziecinniałe grobki zaczynają gaworzyć, powolutku, jedno słowo na godzinę, z namysłem, po dziecinnemu. Zdania wyjęte z zasobów przemienionej pamięci, strzępki czegoś, co kiedyś było albo i nigdy się nie wydarzyło, nigdy nie powiedziało, a teraz wyrasta jak miękki biały grzyb (KOS, s. 101).

⁵¹Joseph Roth, *Marsz Radetzky’ego*, tłum. Wanda Kragen (Warszawa: Czytelnik, 1998).

⁵²Emil i Kocourek mogli wybrać, do którego pułku chcą należeć „jako jednorocznicy ochotnicy” (KOS, s. 47).

W wywiadach Kuśniewicz wspomina o tym, że w tym właśnie oddziale, również stacjonując w Fehértemplom, służył „stryjechny brat jego matki” (Taranienko, „Odbicie. Rozmowa z Andrzejem Kuśniewiczem”, 457).

⁵³Roth, *Marsz Radetzky’ego*, 24.

Solferino jako ukryte znaczące odnosi się również do przyszłości – jest „mrocznym zwiastunem”⁵⁴, który ujawnia wiedzę o tym, co może nadejść. Do tego transferu zaniemówionych treści dochodzi również komponent postpamięciowy – Solferino pojawia się na wielokrotnie reprodukowanych ilustracjach i rycinach czy księdze pamiątkowej pułku, zawsze odmalowane w pięknych barwach, choć kryje w sobie przecież mroczny rewers, nawiedzający „piękną epokę” i niosący jej przestrozę.

W słowie solferino przecinają się zatem dwie linie znaczeń. Kolor sukienki nieodłącznie będzie kolorem krwi, niemożliwe do spełnienia pragnienie łączy się zaś z przewlekłe traumatyzującą przemocą, rozrywającą pozorny spokój *belle époque*. Powracając do uwag na temat koncepcji Kracauera, moglibyśmy powiedzieć, że w swojej podwójności Solferino jest monogramem-kryptonimem zarówno zaburzonej, funkcjonującej w logice afektów pamięci Emila, jak i historycznej czasoprzestrzeni, o której mówi *Król Obojga Sycylii* – Sycylii erotycznej i tanatycznej, zmarłej dla historii i wciąż nawiedzającej pamięć. Są to właściwie co najmniej dwaj królowie (Ferdynand II i Franciszek II Bourbon), patrzący z zakurzonych portretów na króla trzeciego – Emila, który stwierdza: „Obojnakość w nazwie zmarłego przed laty królestwa zawiera w sobie zarodek, przeczucie i wyrok śmierci” (KOS, s. 24).

Powieść Kuśniewicza wydaje się jedną z najciekawszych w polskiej literaturze drugiej połowy XX wieku prób powieści eksperymentalnej, w nowatorski sposób grającej z ekonomią (literackiej i filmowej) narracji, która zdolna jest nie tylko fabularnie, ale i strukturalnie przedstawiać skomplikowaną domenę zaburzonej pamięci. Autor wykorzystuje w tym celu ironiczny potencjał dystansu między czasoprzestrzenią świata przedstawionego – umarłego, zakrzepłego w ornamencie – i momentem konstrukcji opowieści, w którym była teraźniejszość styka się z teraźniejszością aktualną; wyciąga również wnioski z założenia, że tkwiące w nas przeżycia, fantazmaty czy zmysłowe fenomeny nie zawsze są nam dostępne w sposób jawny, ale raczej przychodzą w postaci zakodowanej, niejasnej dla nas samych. W chaosie przeszłości sekretny monogram podmiotu lub jego epoki ujawnia się tam, gdzie jest najmniej spodziewany, zawsze ponadto odsyłając jeszcze gdzieś indziej. Monogramem może być chociażby kolor sukienki, uznany za (naprawdę już) ostatni krzyk mody.

*

Na zakończenie chciałbym zasugerować jeszcze jeden obszar interpretacji, choć będzie to za ledwie przyczynek do szerszych dociekań. Otóż wydaje się, że poszukiwania monogramów, tych zakodowanych emblematów, można prowadzić nie na poziomie diegezy, ale na poziomie Ja nadawczego, w szczególności przy założeniu, że jest ono sylleptycznie skojarzone z Ja autorskim. Narracja w *Królu...* ma zasadniczo charakter auktorialny, jednak odstępstwem od niej są liczne parabazy, które, jak powiedziałem już wcześniej, formalnie i treściowo zaświadczać o dystansie czasoprzestrzennym dzielącym zdarzenia wraz z ich aktorami – ludzkimi i nie-ludzkimi – oraz tego, kto o nich opowiada. Przykładem takiego wtrącenia może być jeden

⁵⁴W teorii Gilles’a Deleuze’a „mroczny zwiastun” zapowiada moment komunikacji pomiędzy dwiema seriami obiektów nawiązujących ze sobą relację różnicy i powtórzenia – zob. Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997), 178–188.

z ostatnich akapitów utworu, jasno udowadniający nadświadomość narratora, pochylającego się nad martwym światem:

Można by zatem zacząć wszystko od początku. Tak albo inaczej. Lecz zakończenie byłoby jednakie, przeszłość bowiem jest nieodwracalna i niepodzielna w najdrobniejszych szczegółach. Mimo iż wiele spraw stało się od dawna nieważnych, a może i śmiesznych. Jak moda na afektację uczuć, na rozpacz i beznadzieję. Na przesadę. Jak sentymentalne filmy nieme z lat dziesiątych naszego wieku. Albo jak model sukni z „Wiener Mode” anno 1900. Jak nikły ślad perfum zachowanych w kartach rocznika „Wiener Illustrierte” z roku 1914 czy też w pudełku odnalezionym po latach, a zawierającym obok kart wizytowych osób nam nieznanych oraz karnetów balowych także kilka pożółkłych fotografii. I tylko tyle (KOS, s. 186).

Ta reminiscencja może służyć za celne podsumowanie dla wcześniejszych rozważań o dialektycznym charakterze monogramów, które nie dość, że mogą mieć charakter szczątkowy, to w swojej nietrwałej materialności są zarazem upadłe i ocalone, ponadto zaś zachowują znaczenie zaledwie częściowo, w większej mierze ostając się w formie niejasnej obecności. Wydaje się zresztą, że w takim oglądzie drzemie pewna prawda dotycząca również mechanizmów pamięci indywidualnej, stąd nie byłoby chyba błędem założyć, że jest to wypowiedź, której sens można ekstrapolować na poziom samego podmiotu owe słowa formułującego. Dlatego interesujące, że Kuśniewicz w *Mojej historii literatury* pisze o strychu rodzinnego domu, gdzie leżały czasopisma „Wiener Illustrierte” i „Wiener Mode”⁵⁵. Sam strych można zresztą uznać zarazem za metaforę tego, co wprawdzie pozostaje z byłych teraźniejszości, ale jako oddzielone, pozbawione większego znaczenia, jak i za metaforę psychotopograficzną budującą analogię pomiędzy przestrzenią domu i pewną warstwą wewnętrznej struktury podmiotu – jakieś wspomnienie, jakiś obiekt, pragnienie, tęsknota znajdują się na „moim” strychu, nawarstwione i pokryte kurzem⁵⁶.

Spekulację taką możemy kontynuować, powracając do wątku kina i inspiracji filmowymi technikami przedstawiania zdarzeń. W samej powieści oprócz analizowanych wcześniej metanarracyjnych uwag na ten temat znajdziemy bowiem również fragment dotyczący konkretnych dzieł filmowych:

Skoro wspomnieliśmy o filmach, warto dodać, iż w mieście Fehértemplom wyświetlają w tym tygodniu w jedynym kinematografie – „Bio-Moderne” – film dwuseriowy pod tytułem *Królowa Nilu*, który trafił tu, obszedłszy uprzednio z dużym powodzeniem inne, ważniejsze miasta monarchii od Wiednia i Grazu po Budapeszt i Arad (KOS, s. 12).

Jak podkreślał sam Kuśniewicz, autor cyklu felietonów poświęconych kinu (drukowano je w piśmie „Film”)⁵⁷, było ono obecne w jego życiu już na bardzo wczesnym etapie, postrzegane

⁵⁵Andrzej Kuśniewicz, *Moja historia literatury* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980), 122–123.

⁵⁶Por. np. Marta Raczynska, *Czas uwarstwiony na gęstawskim poddaszu. Antropologiczny szkic o przestrzeni, przedmiotach i obcowaniu z przeszłością* (Kraków: Libron, 2016).

⁵⁷Tak o felietonach Kuśniewicza pisze Elżbieta Dutka: „Krótkie wypowiedzi układają się w osobistą historię kina i filmu. Wspominając kinematografy – bioskopy wiedeńskie, które zapamiętał z dzieciństwa, autor równocześnie pisze o własnych przeżyciach i emocjach z tego okresu, zarysowuje proces dojrzewania widza – coraz bardziej świadomego odbiorcy kultury”. Dutka, *Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza*, 143.

jako fascynujące i sekretne (Pp, s. 12). W rozmowie z Grażyną Szczesniak rozwija ten wątek i opisuje swoją pierwszą wizytę w wiedeńskim kinie – wyświetlano wtedy film, którego nazwa jest nam już znana. Na nim jednak seans się nie kończył:

Pierwszy raz ujrzałem ekran oczyma dziecka w Wiedniu [...] Grano film *Królowa Nilu* [...], który wywarł na mnie mniejsze wrażenie niż zapamiętane do dziś fragmenty kroniki, czy raczej czegoś, co można by nazwać dziś kroniką, a co wówczas było jednym z wielu składników dwugodzinnego programu. Trwała bałkańska wojna i pokazywano nam pobojuwisko pełne trupów i rannych, dookoła których uwijali się sanitariusze, a może grabarze o kształtach wydłużonych, karykaturalnych, poruszających się kanciasto, skokami, niby w jakimś cyrkowym tańcu... (Pp, s. 51).

Królowa Nilu jest tytułem-kryptonimem, funkcjonującym jako wspomnienie przesłonowe⁵⁸ względem szokujących obrazów śmierci i przemocy, które nie pojawiają się w *Królu...*, ani w relacji naocznej, ani w filmowym zapośredniczeniu – są one groteskowo zdeformowane (być może, już w samej retrospekcji, przez pamięć), a przez to tym bardziej niepokojące, trudne do oswojenia. Na ekranie wyświetlona jest traumatyczna prawda czasów, które również dla samego Kuśniewicza przedstawiały się jako fetyszyzowana „piękna epoka” – w tych samych *Puzzle pamięci* twierdzi przecież, że jako mały chłopiec w Wiedniu machał do cesarza, który się do niego uśmiechnął (Pp, s. 10), chwali się również zdjęciem kilkuletniego Ottona von Habsburga z jego dedykacją otrzymaną podczas austro-węgierskiego sympozjum w Duino w 1983 roku (Pp, s. 73–74). Właściwa treść, monogram cekańskiego szyfru, znowu tkwi schowana w podszewce, tym razem podszewce kostiumu filmowej Kleopatry.

Właśnie o szyfrze pisze autor w rozdziale *Mojej historii literatury* poświęconym „Arcyksięciu” Stanisławowi Jerzemu Lecowi – za jego sprawą komunikowane jest wszystko to, co powiązane z fantazmatyczną w dużej mierze identyfikacją z martwym c.k. światem: są to wywoławcze słowa klucze, odnoszące się do jego postaci, nastrojów i miejsc. Komentując pewien nieco hermetyczny żart Leca, Kuśniewicz kładzie nacisk na to, co czyni takie kodowanie czymś prawdziwie intrygującym, a zarazem dystynktywnym dla jego twórczości: „Powiecie: żart. Istotnie – żart. Niby żart. Półżart. Ta druga, nie nazwana wyraźnie połowa – to właśnie kawałek szyfru. Ironia splata się tutaj w sposób tak nierozzerwalny z autentycznym liryzmem, iż nie sposób rozwikłać tego problemu”⁵⁹. Inna, skryta warstwa szyfru, już i tak przeznaczonego dla wtajemniczonych, odsyła być może do scen takich jak te obejrzone w wiedeńskim kinoteatrze, które ostają się niejawnie, jako „zlepek szczególny, koncentrat wrażeń złożonych”⁶⁰.

⁵⁸W nawiązaniu do Freudowskiego pojęcia „wspomnienia przesłonowego”/„wspomnienia pokrywczego” (*Deckerrinerung*), które na język angielski tłumaczony jest jako *screen memory*, co wydaje się szczególnie adekwatne w omawianym przypadku. Zygmunta Freud, „Screen memories”, w Zygmunta Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, t. 3, red. James Strachey (London: The Hogarth Press, 1962), 299–322. Kuba Mikurda definiuje *screen memory* jako „przemieszczenie (*Verschiebung*) pojawiające się w pamięci nie ze względu na swoją jawną treść, lecz jej metonimiczny związek z innym, potencjalnie traumatycznym wspomnieniem, które jako takie uległo wyparciu”. Cyt. za: Natalia Lemann, *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019), 24.

⁵⁹Kuśniewicz, *Moja historia literatury*, 184.

⁶⁰Kuśniewicz.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. „Pragnąć”. W *Profanacje*. Przetłumaczone przez Mateusz Kwaterko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.
- Bartoszyński, Kazimierz. „Ironia i egzystencja. Uwagi o *Królu Obojga Sycylii* Andrzeja Kuśniewicza”. *Teksty Drugie* nr 1–2 (2006): 253–269.
- Benjamin, Walter. *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*. Przetłumaczone przez Andrzej Kopacki. Warszawa: Sic!, 2013.
- Białostocki, Jan. „Rokoko: ornament, styl i postawa”. W *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.
- Bielik-Robson, Agata. „Deus otiosus: ślad, widmo, karzeł” W *Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*. Zredagowane przez Agata Bielik-Robson i Maciej A. Sosnowski, 5–39. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013.
- Bond Stockton, Kathryn. „Why the (Lesbian) Child Requires an Interval of Animal. The Family Dog as a Time Machine. W *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*, 89–119. Durham–London: Duke University Press, 2009.
- Coates, Paul. „Hofmannsthal and Kuśniewicz: the Soldier-Aesthetes of the Austro-Hungarian Army”. W *The Double and the Other. Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction*, 136–147. London: Palgrave Macmillan, 1988.
- Dąbrowski, Mieczysław. „Androgyne w prozie Andrzeja Kuśniewicza”. *Miesięcznik Literacki* nr 4 (1981): 50–59.
- Deleuze, Gilles. *Różnica i powtórzenie*. Przetłumaczone przez Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997.
- Doctorow, E.L. *Ragtime*. Przetłumaczone przez Mira Michałowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993.
- Dunant, Henri. *Wspomnienie Solferino*. Przetłumaczone przez Robert Bielecki. Warszawa: Międzynarodowy Komitet Czerwonego Krzyża, 1983.
- Dutka, Elżbieta. „Lekcje i kolekcje. O *Lekcji martwego języka* Andrzeja Kuśniewicza”. W *Proza polska XX wieku: przeglądy i interpretacje*, t. 1. Zredagowane przez Marian Kisiel i Grażyna Maroszczuk, 69–85. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005.
- . *Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008.
- Freud, Zygmunt. „Screen memories”. W Zygmunt Freud. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, t. 3. Zredagowane i przetłumaczone przez James Strachey, 299–322. London: The Hogarth Press, 1962.
- . „Żałoba i melancholia”. W *Psychologia nieświadomości*. Przetłumaczone przez Robert Reszke, 145–161. Warszawa: KR, 2007.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. „Gdy przestaliśmy się uczyć z historii”. Przetłumaczone przez Magdalena Zapędowska. W *Pamięć, etyka, historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*. Zredagowane przez Ewa Domańska, 187–207. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2002.
- . *In 1926. Living on the Edge of Time*. Cambridge–London: Harvard University Press, 1997.
- Hutcheon, Linda. „Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii”. Przetłumaczone przez Janusz Margański. *Pamiętnik Literacki* 82, z. 4 (1991): 216–229.
- Jakóbczyk, Adrianna. „Motywy o cechach symboli w opisach miłości incestualnej. O trzech powieściach Andrzeja Kuśniewicza”. *Amor Fati* nr 4 (2015): 135–173.
- Kaye, Richard. „Determined Rapture: St. Sebastian and the Victorian Discourse of Decadence”. *Victorian Literature and Culture* 27, nr 1 (1999): 269–303.
- Kazimierczyk, Barbara. *Wskrzeszanie umarłych królestw*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.

- Klein, Melanie. „Aktywność seksualna dzieci”. Przetłumaczone przez Magdalena Żylicz. W *Psychoanaliza dzieci (Pisma, t. II)*, 113–123. Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2019.
- Kracauer, Siegfried. „Die Fotografie”. W *Das Ornament der Masse. Essays*, 21–40. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
- . *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*. Przetłumaczone przez Wanda Wertenstein. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008.
- Kuśniewicz, Andrzej. *Król Obojga Sycylii*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976.
- . *Moja historia literatury*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.
- . *Stan nieważkości*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.
- Lemann, Natalia. *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- Lipszyc, Adam. „Co zostaje z babci, czyli w poszukiwaniu materialistycznej teologii fotografii i filmu”. *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej* nr 4 (2013): 1–17.
- Magris, Claudio. *Mit habsburski w literaturze austriackiej moderny*. Przetłumaczone przez Joanna Ugniewska i Elżbieta Jogałła. Kraków–Budapeszt–Syraquzy: Wydawnictwo Austeria, 2019.
- Medecka, Maria. „Efekt motyla a dekonstrukcja formy powieściowej w prozie Andrzeja Kuśniewicza”. W *Fabularność i dekonstrukcja*. Zredagowane przez Maria Woźniakiewicz-Dziadosz, 63–84. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1998.
- Mizerkiewicz, Tomasz. *Po tamtej stronie tekstów: literatura polska a nowoczesna kultura obecności*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.
- Mościcki, Paweł. „Sejsmografy przewrotu. Gesty rewolucyjne jako *Pathosformeln*”. *Konteksty* nr 2–3 (2011): 162–173.
- Nałkowska, Zofia. *Hrabia Emil*. Warszawa: Czytelnik, 1977.
- Newman, Charles. *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in the Age of Inflation*. Evanston: Northwestern University Press, 1985.
- Pacewicz, Krzysztof. *Fluks. Wspólnota płynów ustrojowych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017.
- Piekarski, Ireneusz. *Strategie lektury podejrzliwej*. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2018.
- Raczyńska, Marta. *Czas uwarstwiony na gęśawskim poddaszu. Antropologiczny szkic o przestrzeni, przedmiotach i obcowaniu z przeszłością*. Kraków: Libron, 2016.
- Rawicz, Piotr. „Préface”. W Andrzej Kuśniewicz, *Le Roi des Deux-Siciles*. Przetłumaczone przez Christophe Jezewski i François-Xavier Jaujard, 5–21. Paris: Albin Michel, 1978.
- Roth, Joseph. *Marsz Radetzky'ego*. Przetłumaczone przez Wanda Kragen. Warszawa: Czytelnik, 1998.
- Runia, Eelco. „Obecność”. Przetłumaczone przez Elżbieta Wilczyńska. W *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*. Zredagowane przez Ewa Domańska, 74–125. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010.
- Rutkowski, Krzysztof. „Martwy język”. W *Ani było, ani jest: szkice literackie*, 49–52. Warszawa: Czytelnik, 1984.
- Szcześniak, Grażyna, Kuśniewicz, Andrzej. *Puzzle pamięci. Z A. Kuśniewiczem w marcu i kwietniu 1991 rozmawiała G. Szcześniak*. Kraków: Eureka, 1992.
- Taranienko, Zbigniew. „Odbicie. Rozmowa z Andrzejem Kuśniewiczem”. W *Rozmowy z pisarzami*, 449–489. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1986.
- Török, Maria, Abraham, Nicolas. „Mourning or Melancholia. Introjection versus Incorporation”. W *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*, t. 1. Przetłumaczone przez Nicholas Rand, 125–139. Chicago–London: University of Chicago Press, 1994.
- . *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Przetłumaczone przez Nicholas Rand. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1986.
- Uffelman, Dirk. „Lekcja martwego języka Andrzeja Kuśniewicza i Marsz Radetzky'ego Josepha Rotha. Próba paraleli”. W *Kresy. Syberia. Literatura. Doświadczenia dialogu i uniwersalizmu*. Zredagowane przez Eugeniusz Czaplewicz i Edward Kasperski, 135–149. Warszawa: TRIO, 1995.

Wiegandt, Ewa. *Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*. Poznań: Bene Nati, 1997.

Wiktorska-Zapała, Julita. „Między wspomnieniem a fantazją: sposoby ocalenia podmiotowości w powieściach Andrzeja Kuśniewicza”. *Sztuka i Filozofia* nr 20 (2001): 132–152.

Woldan, Alois. *Mit Austrii w literaturze polskiej*. Przetłumaczone przez Krzysztof Jachimczak i Ryszard Wojnakowski. Kraków: MCK, 2002.

Wyka, Kazimierz. „C.K. ballado-powieści”. W *Nowe i dawne wędrówki po tematach*, 284–296. Warszawa: Czytelnik, 1978.

Zając, Antoni. „«Poniedziałek – Ireny». Fantomowe Kresy Leo Lipskiego”. *Narracje o Zagładzie* nr 4 (2019): 275–293.

———. „Minotaur w piwnicy”. *Literatura na Świecie* nr 5–6 (2020): 356–369.

SŁOWA KLUCZOWE:

Andrzej Kuśniewicz

historia

KRYPTONIM

ABSTRAKT:

Artykuł poświęcony jest powieści Andrzeja Kuśniewicza z 1970 roku zatytułowanej *Król Obojga Sycylii*. Jest ona analizowana jako intertekstualna metapowieść historiograficzna mówiąca o relacji między pojedynczym podmiotem, jego zniekształconą i naznaczoną przez transgeneracyjne przekazy pamięcią oraz zdarzeniami historycznymi, w które jest uwikłany. Szczególną uwagę poświęcono tym aspektom utworu, które zbliżają jego narracyjną strukturę do narracji filmowej, zgodnie z sugestią Paula Coatesa. W interpretacji wykorzystano również koncepcje Siegfrieda Kracauera oraz Nicolasa Abrahama i Marii Török. Od tych autorów pochodzą ponadto kluczowe dla wywodu pojęcia monogramu i kryptonimu.

obecność

narracja

MONOGRAM

pamięć

NOTA O AUTORZE:

Antoni Zając – ur. 1996, mgr, student Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego. W ramach programu Diamentowy Grant realizuje projekt poświęcony twórczości Leo Lipskiego. Zainteresowania naukowe: twórczość Leo Lipskiego, zastosowania psychoanalizy w interpretacji tekstu literackiego, związki między filozofią, teologią i literaturą współczesną, teoria postsekalarna.

Filmowość literackiego cyberpunku na przykładzie powieści *Neuromancer* William Gibsona

Piotr Prusinowski

ORCID: 0000-0001-7807-7663

Ponowoczesny świat nieodległej przyszłości, rządzony przez ponadnarodowe korporacje. Przeludnione miejskie molochy, gdzie supernowoczesne drapacze chmur sąsiadują z obskurnymi dzielnicami. Brudne ulice skąpane w blasku neonów, telebimów i hologramów. Dynamiczny rozwój nowych technologii idący w parze z pauperyzacją i postępującym rozkładem więzi społecznych. Ingerencja elektroniki i bioinżynierii w ciało i umysł, prowadząca do zatarcia granic między człowiekiem a maszyną. Cyberprzestrzeń jako arena walki, którą niepokorna jednostka toczy z opresyjnym systemem. Cały ten zestaw fabularnych i ikonograficznych tropów pojawia się na kartach powieści William Gibsona *Neuromancer* (1984). Dzięki temu właśnie utworowi podgatunek fantastyki naukowej zwany cyberpunkiem nie tylko znalazł swoje trwałe miejsce na mapie światowej literatury, ale też zaczął wywierać wpływ na inne dziedziny twórczości artystycznej, jak malarstwo, grafika użytkowa, muzyka rockowa czy w szczególności film.

Prozę samego Gibsona przenoszono na ekran zaledwie trzykrotnie – *Johnny Mnemonic* (1995) Roberta Longo i *Hotel New Rose* (*New Rose Hotel*, 1998) Abila Ferrary to adaptacje jego wczesnych opowiadań (opublikowanych kolejno w 1981 i 1984 roku), podobnie jak krótkometrażowy obraz Tima Leandro *Tomorrow Calling* (1993), zrealizowany na podstawie *Kontinuum Gernsbacka* (*The Gernsback Continuum*, 1981). Literacka wizja świata zmodernizowanego, a zarazem zdegradowanego przez technologię, charakterystyczna dla twórczości tego pisarza, znalazła wszakże swoje mniej lub bardziej wyraźne odbicie w filmach niebędących ekranizacjami jego utworów – wystarczy przywołać takie tytuły, jak *RoboCop* (1987) Paula Verhoevena, *Tetsuo – człowiek z żelaza* (*Tetsuo*, 1989) Shinyi Tsukamoto, *Gunhed* (*Ganheddo*, 1989) Masato Harady, *Hardware* (1990) Richarda Stanleya, *Nemesis* (1992) Alberta Pyuna, *Dziwne dni* (*Strange Days*, 1995) Kathryn Bigelow, *Kobieta-demolka* (*The Demolitionist*, 1995) Roberta Kurtzman, *Duch w pancerzu* (*Ghost in the Shell/ Kokaku Kidotai*, 1995) i *Avalon* (2000) Mamoru Oshii, *Nirvana* (1997) Gabriele Salvatoresa, *Paranoja 1.0* (*One Point O*, 2003) Jeffa Renfroe i Marteinna Thorssona czy *Anon* (2017) Andrew Niccola. Wielki kasowy sukces *Matrixa* (*The Matrix*, 1999) rodzeństwa Wachowskich można traktować jako swoiste zwieńczenie procesu zmierzającego do asymilacji cyberpunku przez kulturowy mainstream.

Choć twórczość Gibsona odcisnęła silne piętno na kinie spod znaku science fiction, to jednak należy w tym kontekście podkreślić także znaczenie roli, jaką sama sztuka filmowa – w sposób pośredni lub bezpośredni – odegrała w kształtowaniu się estetyki cyberpunkowej prozy. Mówiąc o swoich twórczych inspiracjach, Gibson przyznawał, że nie separuje literatury od innych sztuk: „Beletrystyka, telewizja, muzyka, film – one wszystkie dostarczają materiału w postaci obrazów, fraz i kodów, którym zarówno celowo, jak i nieświadomie pozwalam przenikać do mojego pisarstwa”¹. Kategoria obrazu wydaje się w jego prozie najważniejsza. Opis na ogół nie pełni tu funkcji czysto ilustracyjnej, służebnej wobec opowiadanej historii; pisarz zdaje się podporządkowywać fabułę dynamice ruchomych obrazów, tworzonych za pośrednictwem słów.

W 1981 roku, po opublikowaniu *Johnny’ego Mnemonica*, Gibson pracował nad kolejnym opowiadaniem, zatytułowanym *Wypalić Chrom* (*Burning Chrome*, 1982). Akcję obu utworów osadził w przyszłościowej scenerii wysoko zurbanizowanych, stechnicyzowanych, a jednocześnie przygnębiająco brudnych i zatłoczonych metropolii, takich jak Chiba City w Japonii czy megalopolis zwane popularnie Ciągami, zajmujące powierzchnię całego wschodniego wybrzeża Stanów Zjednoczonych². Mniej więcej w tym samym okresie pisarz obejrzał w kinie *Ucieczkę z Nowego Jorku* (*Escape from New York*, 1981) Johna Carpentera. Kiedy krótko później przystąpił do pisania swojej debiutanckiej powieści, zatytułowanej *Neuromancer*, to właśnie ów film stanowił dla niego ważne źródło inspiracji³.

¹ „[...] I don’t separate literature from other arts. Fiction, television, music, film – all provide material in the form of images and phrases and codes that creep into my writing in ways both deliberate and unconscious” (tłum. wszystkich anglojęzycznych cytatów – P.P.). Larry McCaffery, „An Interview with William Gibson”, *Mississippi Review* 16, nr 2–3 (1988): 219.

² W „nomenklaturze” Gibsona Ciąg to nieformalne, slangowe określenie aglomeracji, która oficjalnie nosi nazwę Osi Metropolitalnej Boston-Atlanta. *Neuromancer* to pierwsza odsłona cyklu zwanego nieformalnie „trylogią Ciągów” („Sprawl trilogy”). Dwie kolejne części to *Graf Zero* (*Count Zero*, 1986) i *Mona Liza Turbo* (*Mona Lisa Overdrive*, 1988). Akcja każdego z owych utworów, bardzo luźno powiązanych fabularnie, osadzona jest w tych samych wielkomiejskich realiach.

³ McCaffery, „An Interview with William Gibson”, 219.

W czasie, gdy Ronald Reagan obejmował urząd prezydenta, Carpenter zaprezentował swoją dystopijną, w dużej mierze satyryczną wizję Ameryki niedalekiej przyszłości jako autorytarnego państwa policyjnego (w dodatku uwikłanego w bezsensowny konflikt ze Związkiem Radzieckim). W następstwie drastycznego wzrostu poziomu przestępczości cały Manhattan zamieniono w jedno wielkie więzienie, gdzie dożywotni skazańcy rządzą się własnymi okrutnymi zasadami. Po ataku terrorystycznym, w którego wyniku prezydencki samolot rozbija się na wyspie, do akcji odbicia marionetkowej głowy państwa z rąk więźniów zostaje podstępem zwerbowany Snake Plissken (Kurt Russell), wyjęty spod prawa bohater wojenny.

Gibson wspominał, że podczas seansu najbardziej zaintrygowała go scena, w której dowódca operacji, komisarz Hauk (Lee Van Cleef), zwraca się do Snake'a z retorycznym pytaniem, odnoszącym się do wojennej przeszłości bohatera: „Latałeś samolotem Gullfire nad Leningradem, prawda?” („You flew the Gullfire over Leningrad, didn't you?”). Chociaż w aspekcie czysto fabularnym wypowiedź ta nie ma większego znaczenia dla dalszej akcji filmu, to jednak pisarz dostrzegł w niej okrucieństwo „najlepszej SF, gdzie marginalne odniesienie może wiele sugerować” („the best SF, where a casual reference can imply a lot”)⁴. W *Neuromancerze* weteranem podobnego amerykańsko-radzieckiego konfliktu jest Armitage, były oficer służb specjalnych, który wynajmuje głównego bohatera utworu, hakera nazwiskiem Case, do udziału w przestępczej akcji, której finał rozegra się w wirtualnej rzeczywistości. W „kowboju cyberprzestrzeni”⁵, jakim jest Case, można zapewne ujrzeć bardziej intelektualny odpowiednik Snake'a, podczas gdy postać Armitage'a do pewnego stopnia łączy w sobie elementy „biografii” zarówno Hauka, jak i Plisskena. Tego rodzaju nawiązań, zazwyczaj silnie sparafrazowanych i zakamuflowanych, jest w *Neuromancerze* więcej. Najważniejsze implikacje, jakie niesie ze sobą wzmianka o przelocie nad Leningradem, odnoszą się jednak nie tyle do wątków fabularnych, ile do statusu świata przedstawionego – świata pozbawionego równowagi. W obu utworach pesymistyczny obraz przyszłości odsłania się w przestrzeniach wielkich miast.

W początkowej sekwencji *Ucieczki z Nowego Jorku* widzimy nocną panoramę metropolii, która w normalnych warunkach byłaby rozjarzona miriadami świateł, ale w swoim filmowym położeniu jest pogrążona w mroku, rozjaśnionym jedynie niebieskawą, zimną, jakby martwą poświatą. Na jej tle policyjny helikopter patroluje okolicę. Zgodnie z tym, co zauważa Andrzej Kołodyński, pejzaż owego miasta-więzienia odsłania się stopniowo, głównie dzięki pośrednictwu bohatera⁶, choć nie zawsze z jego subiektywnego punktu widzenia. Narracja ma tu często charakter obiektywny: zwłaszcza w pierwszej połowie filmu kamera częstokroć śledzi Snake'a z oddalenia, w sposób behawiorystyczny ukazując jego poczynania, gdy ten samotnie przemierza tonące w śmieciach ulice zdewastowanej metropolii. Z brudnych zakamarków co rusz wyłaniają się dziwaczne i niebezpieczne indywidua, spośród których jedne przypominają punków o nastroszonych włosach, inne zaś obdartych, zdziczałych barbarzyńców. Zastosowanie oświetlenia w dość niskim kluczu nadaje tej nocnej scenerii klimat obcości i grozy, potęgowany przez ścieżkę dźwiękową opartą na chłodnych, syntezatorowych brzmieniach.

⁴ McCaffery.

⁵ William Gibson, *Neuromancer*, tłum. Piotr W. Cholewa (Warszawa: Zysk i S-ka, 1996), 5.

⁶ Andrzej Kołodyński, *Dziedzictwo wyobraźni. Historia filmu SF* (Warszawa: Wydawnictwa „Alfa”, 1989), 82.

Być może ta wizja Nowego Jorku miała pewien wpływ na to, jak Gibson opisywał Miasto Nocy – strefę zaludnioną głównie przez społecznych wyrzutków, subkulturowych buntowników, a także niebezpiecznych kryminalistów, między innymi członków Yakuzy:

[Case] spał teraz w najtańszych skrzyniach, blisko portu, pod kwarcowo-halogenowymi reflektorami. Przez całą noc zalewały blaskiem doki, jak sceny gigantycznych teatrów. Lśnienie telewizyjnego nieba zaćmiewało światła Tokio, nawet ogromne, holograficzne logo Fuji Electric Company. Zatoka Tokijska była czarnym obszarem, gdzie mewy krążyły nad dryfującymi ławicami białego styropianu. Za portem leżało miasto; kopuły fabryk ginęły w cieniu ogromnych, sześciennych budynków korporacji. Miasto i port rozdzielała ziemia niczyja, sieć starych uliczek bez oficjalnej nazwy. Miasto Nocy z Ninsei w samym sercu. Za dnia bary przy Ninsei były zamknięte i bezbarwne, neony wygaszone, hologramy martwe, czekające pod zatrutym, srebrzystym niebem⁷.

W filmie Carpentera zwraca uwagę szczególne operowanie kontrastami światła i cienia, u Gibsona zaś – opisami akcentującymi rolę oświetlenia oraz jego źródeł w kreowaniu pewnego obrazu zurbanizowanej przestrzeni. W obu przypadkach światło wyodrębnia z mroku kontury pejzażu naznaczonego postępującym rozkładem. Z tą jednak różnicą, że w *Ucieczce z Nowego Jorku* ten obraz przyjmuje formę nieco umownej, zamierzenie przerysowanej fantazji, wpisującej się w estetykę rozkwitającego na początku lat osiemdziesiątych nurtu postapokaliptycznego – to jakby miejski ekwiwalent pustynnej scenerii *Mad Maxa 2* (1981) George’a Millera.

Pejzaż Gibsonowskiego megalopolis również odzwierciedla kondycję świata po katastrofie (albo może w trakcie jej trwania), ale chodzi tu o sytuację rozumianą w kontekście ponowoczesnym, o wyparcie tradycyjnie rozumianej rzeczywistości przez hiperrealność opartą na symulakrach i symulacjach. Każda z wielkich metropolii Gibsona jest „pustkowiem, gdzie brakuje tego, co rzeczywiste”, gdzie poniewierają się co najwyżej resztki rzeczywistości⁸ (jeśli posłużyć się teoriami Jeana Baudrillarda, z którymi autor *Neuromancera* podobno w ogóle się nie zetknął, przynajmniej nie w okresie pracy nad powieścią⁹).

Pisząc o słynnym *Łowcy androidów* (*Blade Runner*, 1982) Ridleya Scotta, Agnieszka Ćwikiel stwierdza, że tematem filmu nie jest zagłada realnego świata – zamiast tego „na naszych oczach dokonuje się znacząca zmiana: mamy tu bowiem do czynienia z Apokalipsą obrazu”¹⁰:

Centralnym problemem dla Scotta jest kopiowanie i imitacja, a więc rola i funkcjonowanie obrazu. Na początku, tuż po panoramie wyobrazonego Los Angeles 2019, ekran wypełnia nieruchome, ogromne oko, odbijające świat totalnego rozpadu. Obsesja i przymus widzenia bezustannie podkreślany jest przez zestawienie oka z fotografią, ekranami wideo, szybami wystawowymi, lustrami,

⁷ Gibson, *Neuromancer*, 7.

⁸ Jean Baudrillard, „Precesja symulaków”, tłum. Tadeusz Komendant, w *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz (Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1998), 176.

⁹ Doug Walker, „Doug Walker Interviews Science Fiction Author William Gibson”, *Impulse* 15.1. (1988): 38.

¹⁰ Agnieszka Ćwikiel, „Wessani w cyberprzestrzeń”, *Film* nr 1 (2000): 116. Scenariusz *Łowcy androidów* został napisany na podstawie powieści *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968) Philipa K. Dicka, uważanego za jednego z prekursorów cyberpunku.

elektronicznymi monitorami. Świat realny został zastąpiony symulowanym obrazem, a człowiek może być zastąpiony swą perfekcyjną kopią, lepszą od oryginału¹¹.

W *Łowcy androidów* audiowizualne przekazy medialne stają się częścią futurystycznego pejzażu architektonicznego dzięki telebimom obejmującym całe ściany monstrualnych drapaczy chmur – wizualnym leitmotivem filmu jest powiększona do monstrualnych rozmiarów twarz młodej gejszy, reklamującej jakiś wyrób medyczny. Przez swój symulacyjny charakter ów ruchomy wizerunek zdaje się odzwierciedlać naturę całego świata przedstawionego w filmie, ilustrując tezę Baudrillarda, że „symulacja traktuje cały gmach przedstawienia jako jedno wielkie *simulacrum*”¹².

Podobną funkcję pełnią sztucznie wygenerowane obrazy, często medialnej proveniencji (jak „ogromne, holograficzne logo Fuji Electric Company”), które niejako „pożerają” ów literacki odpowiednik przestrzeni kadru, jakim jest przytoczony wcześniej opis Nocnego Miasta z *Neuromancera*). Otwierające powieść zdanie: „Niebo nad portem miało barwę ekranu monitora nastrojonego na nieistniejący kanał”, ma tutaj kluczowe znaczenie, gdyż wskazuje, do jakiego stopnia uniwersum Gibsona zostało zdominowane przez elektronicznie reprodukowaną wizualność, która niejako przenika do rzeczywistości rozumianej w sensie materialnym, pochłaniając wszystko, łącznie z postaciami ludzkimi. Ten proces doskonale obrazuje scena, w której Case spotyka swoją dawną ukochaną, Lindę Lee, w salonie gier:

Pod jaskrawymi upiorami płonącymi poprzez błękitną zawieszinę tytoniowego dymu, hologramami Zamku Czarnoksiężnika, Wojny Czołgów w Europie, Nowym Jorkiem z powietrza... Taką ją zapamiętał – z twarzą skąpaną w niespokojnych światłach laserów, z rysami zredukowanymi do kodu: policzki lśniące szkarłatem pożaru w Zamku Czarnoksiężnika, czoło zalane lazurem, gdy Monachium padało pod natarciem czołgów, usta muśnięte złotem iskier, jakie szybujący kursor krzeszał ze ściany kanionu drapaczy chmur¹³.

Spośród wszystkich sztuk posługujących się narracją kino pozostaje zapewne najbardziej adekwatne do opowiadania o szeroko rozumianej kulturze obrazu, która w erze ponowoczesnej została opanowana przez nowe media. Pomiedzy literacką wizją Gibsona a filmowym spojrzeniem Scotta istnieje silne powinowactwo, co skłania do pytania, czy pisarz w jakimś stopniu czerpał inspirację z *Łowcy androidów*. Takich „posądzeń” obawiał się sam Gibson, gdy po pierwszych trzydziestu minutach seansu dotarło do niego, że to, co widzi na dużym ekranie w istotnym stopniu pokrywa się z jego własną koncepcją (jak twierdził, w momencie premiery filmu miał już za sobą znaczną część pracy nad tekstem *Neuromancera*)¹⁴. Być może estetyczne i tematyczne podobieństwo wynikało w tym przypadku ze wspólnych artystycznych inspiracji obu twórców – były nimi sugestywne plastyczne wyobrażenia miejskich molochów, obecne w komiksach science fiction publikowanych na łamach francuskiego magazynu „Métal Hurlant” oraz jego amerykańskiej wersji, zatytułowanej „Heavy Metal” (szczególnie *The Long To-*

¹¹Ćwikiel.

¹²Baudrillard, „Precesja symulaków”, 181.

¹³Gibson, *Neuromancer*, 8.

¹⁴William Gibson, „Oh Well, While I’m Here”, https://web.archive.org/web/20070926221513/http://www.williamgibsonbooks.com/blog/2003_01_01_archive.asp#90199532 (dostęp: 14.01.2021).

morrow [1976], efekt współpracy scenarzysty Dana O'Bannona i rysownika Moebiusa [właśc. Jean Giraud])¹⁵. Gibson podkreślał nawet, że te obrazkowe historie były dla niego szczególnie „filmowym” źródłem natchnienia¹⁶. Wskazał tym samym na swoistą parafilmowość komiksu jako sekwencji rysunkowych „kadrów”, oddzielonych od siebie na nieco podobnej zasadzie jak kawałki taśmy na stole montażowym, aby wspólnie tworzyły narrację fabularną opartą na napisanym uprzednio scenariuszu.

Tak rozumiany wpływ X muzy na twórczość pisarza, zapośredniczony poprzez w jakimś sensie pokrewną sztukę komiksu, znalazł ujście zarówno w statycznych „panoramach” metropolii, jak i w skinyzowanych opisach działań bohaterów poruszających się w owym środowisku. W czytelnicznym odbiorze tego rodzaju sceny mogą być wszakże „wizualizowane” w postaci wyobrażeń o czysto filmowym charakterze. Jeśli przełożyć poniższy fragment na język kina, to długość każdego „ujęcia” odpowiadałaby długości zdania, a znak kropki można by traktować jako odpowiednik cięcia montażowego:

Pobiegł przez Ninsei, rozpychając grupę marynarzy. Któryś z nich wrzasnął za nim coś po hiszpańsku. Ale wtedy minął już wejście, a hałas ogarnął go jak fala. Infradźwięki wibrowały w żołądku. Ktoś trafił dziesięcioma megatonami w Wojnie Czołgów i jaskrawy hologram grzybkształtnej chmury wykwitł nad głowami graczy, gdy symulowany wybuch zalał salon strumieniem białego szumu. Case skręcił na prawo i wbiegł na niemalowane, drewniane schody. Był tu kiedyś z Wage'em; [...]. Pamiętał korytarz, poplamione chodniki, rząd identycznych drzwi prowadzących do maleńkich gabinetów. Jedne były otwarte; młoda Japonka w czarnej koszulce bez rękawów spojrzała znad białego terminala. Nad głową miała plakat reklamujący uroki Grecji: egejski błękit z plamami zaokrąglonych ideogramów¹⁷.

Przywołany fragment charakteryzuje się podobnym rodzajem „filmowości” co serie „kadrów” we wspomnianym komiksie O'Bannona i Moebiusa, w sposób nieco parodystyczny nawiązującym do poetyki filmu *noir*¹⁸. Za jedną z pierwszych artystycznie doskonałych manifestacji owej tendencji w kinie należy uznać *Sokoła maltańskiego* (*The Maltese Falcon*, 1941) Johna Hustona, adaptację powieści Dashiella Hammetta pod tym samym tytułem, opublikowanej w 1930 roku.

Gibson wymieniał „czarne” kryminały Hammetta wśród lektur z czasów młodości, które wywarły na nim niezatarte wrażenie – w utworach tego pisarza zafrapowała go przede wszystkim specyficzna metoda opisywania świata przedstawionego w sposób bliski tradycjom amerykań-

¹⁵Colin Marshall, „*The Long Tomorrow*. Discover Moebius' Hard-Boiled Detective Comic that Inspired *Blade Runner*”, <https://www.openculture.com/2018/09/long-tomorrow-discover-moebius-hard-boiled-detective-comic-inspired-blade-runner-1975.html>; zob. także: Gibson, „Oh Well, While I'm Here”.

¹⁶Walker, „Doug Walker Interviews Science Fiction Author William Gibson”, 37. Zwracano uwagę także na estetyczne i tematyczne pokrewieństwo *Neuromancera* z „technicystyczno-mistycznym” komiksem japońskim, zwłaszcza z serią *Akira* (1982–1990) Katsuhiry Otomo (autor na jej podstawie zrealizował również film *anime* pod tym samym tytułem [1988]) – por. Adam Mazurkiewicz, *Z problematyki cyberpunku. Literatura – sztuka – kultura* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014), 191–193. Warto zwrócić uwagę, że pierwsze części cyklu zaczęły się ukazywać dwa lata przed wydaniem powieści Gibsona, ukazującej podobną wizję dalekowschodniej aglomeracji wielkomiejskiej.

¹⁷Gibson, *Neuromancer*, 17.

¹⁸Mazurkiewicz, *Z problematyki cyberpunku. Literatura – sztuka – kultura*, 273.

kańskiego naturalizmu, ale jednocześnie do tego stopnia wyostrzony i zintensyfikowany, że w konsekwencji nawet zwyczajne elementy opisywanego otoczenia nabierały iście surrealistycznego charakteru. Gibson przywoływał w tym miejscu jeden z początkowych fragmentów *Sokoła maltańskiego*, chyba najsłynniejszej powieści Hammetta¹⁹:

Zza zamkniętych drzwi dochodziło klekotanie, cieniutki dzwonek i stłumiony turkot maszyny, na której pisała Effie Perine. Gdzieś za ścianą wibrowała jakaś maszyna o napędzie elektrycznym. Na biurku Spade'a tlił się niedopałek w mosiężnej popielniczce, pełnej dawniejszych niedopałków. Szare, postrzępione płatki popiołu przyprószyły żółty blat biurka, zieloną suszkę i papiery. Lekko uchylone okno za firanką wpuszczało zalatujący nieco amoniakiem powiew z podwórka. Popiół drgał i pełgał po biurku.

Panna Wonderly przyglądała się drgającym i pełgającym szarym płatkom. Jej oczy były niespokojne. Siedziała na samym brzeżku fotela, trzymając stopy równo na podłodze, jakby chciała zaraz wstać. Ręce w ciemnych rękawiczkach przytrzymywały płaską ciemną torebkę na kolanach. Spade przechylił się do tyłu i zapytał:

– Czym mogę pani służyć?²⁰

Hammett osiągał efekt typowo „filmowej” wizualności opisów, które w sposób nadzwyczaj precyzyjny konstruował z rzeczowych, zwięzłych, na ogół dość krótkich zdań, zestawionych ze sobą na podobieństwo sekwencji ujęć, zarejestrowanych na celuloidowej taśmie, a następnie zmontowanych w sensowną całość. Jak zauważa Marco Bellardi, narrator już na wstępie zawiera „parafilmowy narracyjny kontrakt z czytelnikiem” („para-cinematic narrative contract with the reader”), w wyniku czego odbiorca zostaje niejako zobowiązany do wizualizowania sobie nie tylko cech, gestów, zachowań czy wyglądu ubrań bohaterów, ale także wszystkich ich poczynąń w obrębie scenerii, która nie jest dokładnie opisana w aspekcie całościowym, lecz ukazana przez pryzmat znaczących detali, przedmiotów, kolorów bądź elementów wystroju²¹.

Czerpiąc inspirację z pisarskiego warsztatu Hammetta, przyszły autor *Neuromancera* kładł nacisk na bardzo silne uspecyfikowanie warstwy językowej (*superspecifity*). Zwracał przy tym uwagę na fakt, że właśnie tego brakuje w opisach stosowanych przez autorów popularnej literatury science fiction, którzy w zdecydowanej większości ograniczają się do operowania uproszczeniami i uogólnieniami – kiedy na przykład bohater czyjś utwór ląduje na jakiejś odległej planecie, zupełnie innej niż Ziemia, to jego relacja sprowadza się do zdania w rodzaju: „Wyrzałem przez okno i zobaczyłem roślinę powietrzną” („I looked out the window and saw the air plant”). Pisarz zdaje się nie przywiązywać żadnej wagi do tego, że czytelnik jego utworu nie ma pojęcia, jak owa roślina wygląda ani czym ona w ogóle jest. Dzięki Hammettowi Gibson

¹⁹McCaffery, „An Interview with William Gibson”: 221.

²⁰Dashiell Hammett, *Sokół maltański*, tłum. Wacław Niepokólczycki (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Iskry”, 1988), 6–7.

²¹Marco Bellardi, *The Cinematic Mode in Twentieth-Century Fiction. A Comparative Approach* (Birmingham: University of Birmingham, 2017), 164.

odkrył, że nawet w obrębie literatury popularnej można pisać inaczej²². Chociażby tak, jak w opisie charakteryzującym Molly, najważniejszą postać kobiecą w *Neuromancerze*, której powierzchowność w osobliwy sposób przywołuje skojarzenia z bohaterami *Sokoła maltańskiego*: twardym detektywem Samem Spade’em oraz *femme fatale*, panną Wonderly, jakby była futurystyczną hybrydą postaci archetypicznie kojarzonych z estetyką *noir*:

Zauważył, że jej okulary były chirurgicznie wszczepione i okrywały oczodoły. Srebrzyste szkła wyrastały z gładkiej bladej skóry ponad kośćmi policzkowymi, obramowane czarnymi, nierówno przyciętymi włosami. Szczupłe białe palce, zaciśnięte wokół strzałkowca, miały paznokcie barwy burgunda. Chyba sztuczne. [...]

Miała obcisłe czarne, skórzane spodnie i luźną czarną kurtkę z jakiegoś matowego tworzywa, które zdawało się pochłaniać światło.

– Będziesz grzeczny, Case, jeśli schowam ten strzałkowiec? Wyglądasz na faceta, który lubi głupio ryzykować.

– Nie ma sprawy. Jestem spokojny. Jak dziecko, żadnych problemów.

– Doskonale. – Pistolet zniknął pod czarną kurtką. – Bo gdybyś postanowił spróbować, byłaby to najgłupsza decyzja w twoim życiu.

Wyciągnęła ręce, rozszerzyła lekko palce. Z ledwie słyszalnym szcęknięciem spod burgundowych paznokci wyskoczyło dziesięć obosiecznych czterocentymetrowych skalpeli.

Patrzyła z uśmiechem. Ostrza skryły się wolno²³.

Sokół maltański bywa niekiedy zaliczany do tzw. *cinematic fiction*²⁴, choć trudno powiedzieć, w jakim stopniu autor rzeczywiście inspirował się kinem (wiadomo co prawda, że był miłośnikiem ówczesnej kinematografii, a później często współpracował z hollywoodzkimi scenarzystami). Nie da się jednak zaprzeczyć, że pod względem stylistycznym i narracyjnym jego dzieło ujawnia silne pokrewieństwo z tym wszystkim, co na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku znajdowało się już w stałym zestawie technik i środków wyrazu, jakimi dysponowała X muza. Pisarz antycypował zarazem narodziny poetyki spod znaku *noir*, która zdominowała amerykańską kinematografię lat czterdziestych i pięćdziesiątych, by w latach osiemdziesiątych powrócić w „zrewitalizowanej” formie (tzw. *neo noir*), niekiedy łącząc się z formułą science fiction (tzw. *tech noir*²⁵). Ta ostatnia tendencja znalazła wyraz w *Ucieczce z Nowego Jorku*, a zwłaszcza w *Łowcy androidów*, gdzie ekspresjonistyczna poetyka

²²McCaffery, „An Interview with William Gibson”, 221.

²³Gibson, *Neuromancer*, 24.

²⁴Określenie to funkcjonuje w odniesieniu do pewnej kategorii utworów literackich, których autorzy w mniejszym lub większym stopniu próbują posługiwać się technikami i środkami wyrazu charakterystycznymi dla kina, szukając ekwiwalentów języka filmowego w języku pisanim.

²⁵Termin *tech noir* wywodzi się od nazwy skąpanego w blasku neonów klubu nocnego, gdzie tytułowy cyborg (Arnold Schwarzenegger) z filmu Jamesa Camerona *Terminator* (*The Terminator*, 1984) usiłuje zabić Sarah Connor (Linda Hamilton), matkę przyszłego dowódcy powstania przeciwko maszynom eksterminującym ludzkość.

monochromatycznych obrazów z klasycznego filmu „czarnego” znalazła przełożenie na równie zimne odcienie błękitu, przełamywane wielobarwną feerią neonów. Specyficzna plastyka Gibsonowskiej prozy ujawnia bliskie pokrewieństwo literackiego cyberpunku z filmową stylistyką *tech noir*, choćby w opisie wystroju często odwiedzanej przez Case’a herbaciarni Jarre de Thé, której ściany „wyłożono lustrami, każdą płytę zwierciadła obramowując czerwonym neonem”²⁶.

Chcąc uciec od przytłaczającej materialności wielkomiejskiej przestrzeni i uwolnić się od ciężaru własnego ciała, które pojmuję zaledwie jako „mięso”, bohater żyje tylko dla „niematerialnego uniesienia cyberprzestrzeni”²⁷, gdzie „światłne linie” przebiegają „bezprzestrzeń umysłu, skupiska i konstelacje danych. Jak światła wielkiego miasta, coraz dalsze...”²⁸. Ta „konsensualna halucynacja” jawi się bohaterowi jako „niewyobrażalna złożoność”²⁹, choć w opisach konkretyzuje się głównie w postaci czytelnych graficznych ekwiwalentów miejskiej topografii:

[Szary krąg barwy nieba nad Chibą] zawirował coraz szybciej, stał się sferą jaśniejszej szarości. Powiększał się... I płynął, rozkwitał przed nim jak origami z płynnego neonu, odkrywał dom nie znający odległości, jego ojczyznę, trójwymiarową, przezroczystą szachownicę sięgającą nieskończoności. Wewnętrzne oko otworzyło się na schodkową piramidę szkarłatu Agencji Energii Atomowej Wschodniego Wybrzeża płonącą poza zielonymi sześcianami amerykańskiej filii banku Mitsubishi. Wysoko i bardzo daleko widział spiralne ramiona systemów wojskowych, na zawsze poza jego zasięgiem³⁰.

Czytając powieść Gibsona (zwłaszcza po latach, jakie upłynęły od czasu jej pierwszego wydania), trudno oprzeć się wrażeniu, że zaprezentowana przez niego ikonografia rzeczywistości wirtualnej niejako sumuje ówczesne wyobrażenia na temat ewentualnych technicznych możliwości kreowania światów alternatywnych wobec „przyziemnej” doczesności istnienia. Jego wizja nasuwa pewne skojarzenia z „neonowymi” animacjami w filmie *Tron* (1982) Stevena Lisbergera, opowiadającym o programiście przeniesionym do wnętrza komputera, a także z psychodelicznymi wizualizacjami funkcjonowania sztucznej inteligencji w *Diabelskim nasieniu* (*Demon Seed*, 1977) Donalda Cammella oraz elektronicznie generowanymi modelami trójwymiarowych obiektów w *Ucieczce z Nowego Jorku*.

Skojarzenie cyberprzestrzeni z filmowym medium podsunął zresztą sam autor – na początku jednej ze swoich wirtualnych podróży Case widzi „hipnagogiczne obrazy”, które przeskakują „niby film zmontowany z przypadkowych klatek”³¹. Podłączając komputerową sieć bezpośrednio do swojego mózgu, bohater w pewnym sensie staje się „zmodernizowanym” odpowiednikiem widza, który w mroku sali kinowej odrywa się od prozaicznie rozumianej rzeczywistości, by zanurzyć się w przestrzeń filmowego snu.

²⁶Gibson, *Neuromancer*, 7.

²⁷Gibson, 6.

²⁸Gibson, 46.

²⁹Gibson.

³⁰Gibson.

³¹Gibson.

Bibliografia

- Baudrillard, Jean. „Precesja symulaków”. Przetłumaczone przez Tadeusz Komendant. W *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Zredagowane przez Ryszard Nycz, 175–89. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1998.
- Bellardi, Marco. *The Cinematic Mode in Twentieth-Century Fiction. A Comparative Approach*. Birmingham: University of Birmingham, 2017.
- Ćwikiel, Agnieszka. „Wessani w cyberprzestrzeń”. *Film nr 1* (2000): 116–8.
- Gibson, William. *Neuromancer*. Przetłumaczone przez Piotr W. Cholewa. Warszawa: Zysk i S-ka, 1996.
- . „Oh Well, While I’m Here”, https://web.archive.org/web/20070926221513/http://www.williamgibsonbooks.com/blog/2003_01_01_archive.asp#90199532 (dostęp: 14.01.2021).
- Hammett, Dashiell. *Sokół maltański*. Przetłumaczone przez Waław Niepokólczycki. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Iskry”, 1988.
- Kołodzyński, Andrzej. *Dziedzictwo wyobraźni. Historia filmu SF*. Warszawa: Wydawnictwa „Alfa”, 1989.
- McCaffery, Larry. „An Interview with William Gibson”. *Mississippi Review* 16, nr 2–3 (1988): 217–36.
- Marshall, Colin. „The Long Tomorrow. Discover Moebius’ Hard-Boiled Detective Comic that Inspired *Blade Runner*”, <https://www.openculture.com/2018/09/long-tomorrow-discover-moebius-hard-boiled-detective-comic-inspired-blade-runner-1975.html> (dostęp: 13.01.2021).
- Mazurkiewicz, Adam. *Z problematyki cyberpunku. Literatura – sztuka – kultura*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014.
- Walker, Doug. „Doug Walker Interviews Science Fiction Author William Gibson”. *Impulse*, 15.1. (1988): 36–9.

SŁOWA KLUCZOWE:

ARCHIWUM

cyberpunk

ABSTRAKT:

Neuromancer (1984) Williama Gibsona uważany jest za pierwszą powieść reprezentującą podgatunek literatury fantastycznonaukowej zwany cyberpunkiem. Charakterystyczna dla tego nurtu wizja świata niedalekiej przyszłości, zmodernizowanego, a zarazem zdegradowanego przez technologię, znalazła odbicie w licznych filmach. Warto jednak pamiętać również o tym, jak istotną rolę samo kino odegrało w kształtowaniu się estetyki cyberpunkowej prozy. Przykład *Neuromancera* pokazuje, że ten wpływ nie ograniczał się do inspiracji wątkami fabularnymi z takich obrazów jak *Ucieczka z Nowego Jorku* (*Escape from New York*, 1981) Johna Carpentera, lecz przede wszystkim dawał o sobie znać w specyficznym „filmowej” wizualności języka literackiego, którym posługiwał się Gibson.

film science fiction

literatura science fiction

NOTA O AUTORZE:

Piotr Prusinowski – doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie literaturoznawstwo (tytuł rozprawy: *Elementy surrealizmu w filmowych adaptacjach prozy młodopolskiej* – „Dzieje grzechu „Waleriana Borowczyka i „Na srebrnym globie” Andrzeja Żuławskiego). Absolwent filologii polskiej w zakresie filmoznawstwa, telewizji i kultury medialnej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz literaturoznawstwa na Uniwersytecie Zielonogórskim. Swoje artykuły publikował m.in. w „Images” (UAM), „Biuletynie Edukacji Medialnej” (KUL), „Filologii Polskiej” (UZ), „Scripta Humana” (UZ) oraz monografiach *Kultura w świecie luster. Jeszcze o niepowtarzalności i multiplikacjach w sztuce XX i XXI w.* (UMCS), *Brudne, odrażające, niechciane w kulturze* (UAM), *Ze srebrnego ekranu na papier. Ślady sztuki filmowej w literaturze* (UZ). W 2008 roku otrzymał wyróżnienie w Konkursie dla Młodych Krytyków Filmowych im. Krzysztofa Mętraka.

Dotykanie minionego. *Fortepian* Jane Campion jako przykład adaptacji auratycznej

Marcin Jauksz

ORCID: 0000-0002-8337-3640

O Świecie wzięłam Psa – i poszłam
Zobaczyć się z Oceanem –
Syreny z wodnych Suteran
Wyszły mi na spotkanie –

Fregaty – z Pierwszego Piętra
Wyciągały Konopne Dłonie –
Biorąc mnie za Mysz – wyrzuconą
Na Piach przez Fale słone –

Nie tknął mnie Nikt – dopiero Przyływ
Podpełzł do Czubka Trzewika –
Rąbka Fartucha – Paska –
Płóciennego Stanika –

Groził, że mnie pochłonie całą –
Jak Rosa, co przemoczyła
Rękaw łodyżki Mlecza –
Wtedy – ja też ruszyłam –

A on – on za mną pełź – o krok –
Poczułam Uchwyt Srebrny
Na Kostce – i znów Obuwie
Zalały mi płynne Perły –

Dopiero przed Statecznym Miastem –
Chłodno je widać oceniał –
Sklonił się – ze spojrzeniem Władczym –
I cofnął się Ocean¹.

Kobieta na plaży w wierszu Emily Dickinson igra z żywiołem, kusi bóstwa, rozpisuje na rytm kroków emocje drżące wobec porannego przypływu. Z codziennej aktywności podejmowanej dla relaksu wyrasta sytuacja specyficznej rozgrywki, którą interpretowano i jako zabawę, która przeradza się w wyścig ze śmiercią², jako ekskursję o konsekwentnie poważnym charakterze, wyprawę, która wyprowadza bohaterkę poza granice cywilizacji, zapraszając ją do wejścia w przepaść i zmierzenia się z własnym wnętrzem, „egzorcyzmowania i ćwiczenia świadomości”³, ale też jako metonimię erotycznej gry⁴. Wszystkie te trzy interpretacyjne ścieżki nakładają się równie przekonująco na ślady trzewików bohaterki wiersza, która poruszając się na granicy między tym, co znane („Stateczne Miasto”), a tym, co niepokojące i agresywne (grożący pochłonięciem Ocean), chociaż też kuszące (perły), kroczy ścieżką pozwalającą na wyznaczenie granicy tęsknoty i potrzeb, określenia dynamiki między światem swoim a tym, który leży gdzieś dalej, poza znaną okolicą.

Dickinson w wierszu *O świecie wzięłam psa – i poszłam...* ustawia swoją bohaterkę między dwoma domami – tym swoim i tym oceanicznym, też po swojemu podzielonym. Piwnica zamieszkała przez Syreny i pierwsze piętro, po którym suną Fregaty, nakładają na mit płynności wyobrażoną strukturę i może także hierarchię swoistej intymności. Piętom oceanu odpowiadają piętra człowieka, które posuwając się wzwyż i dotykając kolejnych warstw ubrania, odkrywa Przypływ. Erotyzmem tę scenę nasycają rozliczne konotacje mityczne pozwalające rozpoznać gwałt, jaki bohaterce Dickinson ma zadać Ocean. Jednakże – stopy zanurzone w pianie morskiej przywołują scenę narodzin Afrodyty i pozwalają myśleć o słowach wiersza, które samopoznanie łączą z eksploracją własnej wrażliwości erotycznej.

Stopniowo sięgający coraz wyżej dotyk przypływu w cytowanym wierszu spotkać chciałbym z coraz śmielej poczynającymi sobie dłońmi George’a Bainesa, jednego z dwóch mężczyzn, którzy walczą o uczucie Ady, głównej postaci w *Fortepianie* Jane Campion. To jego determinacja i zdobycie najcenniejszej na całym świecie dla Ady rzeczy – fortepianu – pozwalają mu wykorzystać jej obecność i wywalczyć tę ukazaną w wierszu chwilę, kiedy dotyk oceanu przenika coraz wyżej i wyżej... Rozbieranie Ady przebiega etapami, podczas kolejnych wizyt w domu George’a, za każdą z nich odzyskuje część instrumentu, na którym bohaterka podczas tych spotkań gra.

¹ Emily Dickinson, *Wiersze wybrane*, tłum. Stanisław Barańczak (Kraków: Znak, 2000), 135.

² James Reeves, „Preface”, w Emily Dickinson, *Selected Poems*, red. James Reeves (London: Heinemann, 1959), I.

³ Kenneth Stocks, *Emily Dickinson and the Modern Consciousness* (Houndmills: Macmillan, 1988), 87. Tu i wszędzie dalej, o ile nie podano inaczej, przekład mój – M.J.

⁴ Zob. Linda Wagner-Martin, *Emily Dickinson. A Literary Life* (Palgrave: Macmillan, 2013), 68.

Moment, w którym mężczyzna dotyka jej po raz pierwszy, może być tu wyróżniony. On kładzie się pod fortepianem, obok jej trzewika duszącego pedału instrumentu, prosząc, domagając się, by Ada coraz to wyżej podniosła suknię, zaczynając, co ważne, od skrawka skóry widocznego dzięki małej dziurce w pończosze⁵. Zbliżenie na fragment skóry i brudny paznokieć Bainesa buduje szczególne wrażenie na widzu. Rozdarta bielizna i brudny palec tchną realizmem, ale też naruszeniem reguł romansu, epokowego *decorum* uwodzenia. Naturalistyczne obrazowanie Campion momentami wykorzystuje symbolicznie (nowozelandzkie błoto, w którym co rusz zapada się bohaterka), czasami jednak, wydaje się, w trosce o poczucie realnego naruszania granic, które staje się udziałem jej postaci. W filmie kostiumowym, w którym, jak pisała Stella Bruzzi, „same ubrania stają się znaczącymi elementami kontrapunktowego, zseksualizowanego dyskursu”⁶, brud i ubóstwo wycytane z bielizny stają się wyrazem epoki naznaczonej czułością w najmniej oczywistych miejscach. Bo Baines, przy całej swej determinacji, próbuje jednocześnie być delikatny; zdobywa Adę krok po kroku, kawałek po kawałku (ubrania), etapami (skóry odkrywanej). Trochę jak Ocean w wierszu Dickinson, chociaż stateczniej. Nie raz Ada spłoszona ucieka, ale jednak zawsze wraca, nawet wtedy, gdy już odzyska fortepian. Może zresztą – przede wszystkim wtedy. Zmityzowana, poetycka geneza Ady jako branki pozwala wskazać – skandaliczny z perspektywy części przynajmniej feministycznych odczytań⁷ – kontekst kulturoznawczy akcentujący wolę ofiary w porządku mitycznym, w którym kobieta, niby zwierzyzna łowna, jak pokazuje Jean-Paul Roux z „uszcześliwionym spojrzeniem”, zwraca się ku oprawcy, myśliwemu, który jest kojarzony z drapieżnym kotem czy ptakiem.

Dziewica wie, jak uciekać. Kobieta dojrzała chętniej daje się złapać: straciła swą siłę i nie musi już bronić cnoty. Epickie i mitologiczne legendy dużo mówią o porwaniach: przydarzyły się Io. Europie, Medei, Helenie, a Herodot [...] ironizuje: „Porywać niewiasty jest czynem ludzi niesprawiedliwych, ale z powodu porwanych uprawiać dzieło zemsty mogą tylko nierozumni, gdyż gdyby same nie chciały, nie zostałyby uprowadzone”. [...] Wszystkie ludy o tradycyjnej kulturze wiedzą, że dzika zwierzyzna nie da się pojmać ani zabić wbrew swej woli, daremne jest wówczas polowanie. Tak jest i z kobietą. Gdy się wzbrania, gdy wygrywa wyścig, nie ma co nalegać. Merlin miłuje Vivianę. Lecz chce, by przyszła do niego dobrowolnie, próbuje ją uwieść. Nieustannie o nią zabiega, a ona coraz bardziej go nie znosi⁸.

George’owi pozornie tylko daleko do potęgi mitycznych porywaczy często wyłaniających się z oceanu oraz cynicznych mieszczan paryskiej czy londyńskiej socjety, którzy dostosowywali

⁵ *Fortepian* (1993), reż. Jane Campion, 00:44:40. Dalej odwołania do fragmentów filmu zaznaczane bezpośrednio w tekście, oznaczone skrótem F. i podaniem godziny, minuty i sekundy filmu.

⁶ Stella Bruzzi, *Undressing Cinema. Clothing and Identity in the Movies* (London: Routledge, 1997), 36. Bruzzi zwraca też uwagę na scenę pierwszej pieszczoty: „Ten gest jest, na jednym poziomie, bardzo otwartym wyrażeniem pożądania Ady przez Bainesa, na co Ada reaguje zaskoczeniem, ale nie zniesmaczeniem widocznym na twarzy w kolejnym ujęciu. Jego erotyzm jednak, jako obrazu kinowego bardziej niż idei, jest kreowany przez wielość przeciwstawień koloru i faktury: dwie skóry (jednak męska i śniada, druga kobieca, «biała i gładka jak jajko»), głęboka czerń pończochy i delikatne, choć nieco niedbałe, wykończenie na białej halce Ady”. Bruzzi, xiii.

⁷ Według Carolyn Gage Alisdair Stewart jest „brutalnym gwałcicielem”, ale Bainesowi przysługuje u niej przydomek „obleśnego gwałciciela” (ang. *Sleazy*), sam film zaś, mimo szlachetnych ambicji „zmienia trakt i staje się popierającym gwałt kawałkiem heteronormatywnej i patriarchalnej propagandy”. Cyt. za: Harriet Margolis, „A Strange Heritage: From Colonization to Transformation?”, w *Jane Campion’s „The Piano”*, red. Harriet Margolis (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 28.

⁸ Jean-Paul Roux, *Kobieta w historii i micie*, tłum. Barbara Szczepańska (Warszawa: Volumen, 2010), 230.

swe zabiegi o serce kobiety do informacji, które o niej posiadali⁹. Jego przewaga nad Adą, którą pozyskuje nader szybko, prześcigając tu legalnego męża bohaterki o dwie długości, zasadza się na rozpoznaniu znaczenia, jakie ma dla niej fortepian. W odróżnieniu od mitycznych czy salonowych uwodzicieli jednak – George się swej władzy zrzeknie. To, co dostanie, wymuszając zbliżenie, nie jest tym, czego w istocie chce. W opowieści *Campion* ofiara nie jest szczęśliwa tak długo, jak do przychodzenia jest zmuszona, przyciągana przez fortepian. Baines też tego nie chce i być może dlatego, ostatecznie, jego mądrość, przy całym jego nieokrziesaniu, większa jest niż legendarnego Merlina, o którym wspomina Roux. George jest sprytny i pod wieloma względami równie wyrachowany jak Heathcliff z *Wichrowych Wzgórz* Emily Brontë, ale jego łagodność każe mu raczej pogodzić się z utratą ukochanej, gdy traci wiarę w to, że będzie w stanie ją odzyskać.

Ważniejszy jednak wydaje się, gdy czyta się wypowiedzi samej reżyserki, charakter tła, na którym odbywa się miłosny dramat Ady i George'a. Choć nowozelandzki busz zastępuje tu angielskie wrzosowiska, obie przestrzenie można uznać za równie atrakcyjne dla rozegrania tej opowieści o miłości podszytej przemocą i tęsknotą. W rozmowie z *Campion* Miro Bilbough pytał ją, w kontekście faktu, że powieść Brontë powstawała w tym samym czasie, w którym dzieje się akcja filmu, o „epokowy strumień świadomości”, jakby okalający glob cały. Autorka *Fortepianu* zgadza się z sugestią:

Czułam ekscytację wobec pasji i romantycznej wrażliwości opisywanej przez pisarzy i pisarki takich jak Emily [Brontë]. Wydawało mi się, że można bez problemu przeszczepić to do sytuacji, w której toczy się moja opowieść, Nowej Zelandii lat pięćdziesiątych XIX wieku.

Czuję, że mam wielki dług u ducha Emily Brontë. I być może nie tylko u niej, ale i u Emily Dickinson, z innych powodów. [...] Tak jak Emily Dickinson żyła w ukryciu, podobnie jest z moją bohaterką, Adą. Jest zamknięta nie dlatego, że ukryła się w pokoju, ale ponieważ nie mówi¹⁰.

Samotność bohaterów, ich oderwanie od świata Solidnego Miasta czyni ich pokrewnymi duszami. Oboje są wyrzutkami. Gdy przybywa na wyspę, Ada zostaje, niby fortepian, który jest dla niej tak drogi, zniesiona na plażę przez załogę statku, którym przypląwa, jak przedmiot. Zostawiona na plaży przez nieokrziesanych marynarzy jedynie w towarzystwie swej córeczki Flory spędza tam noc, czekając na nieznanego jej męża i dopełnienie się jej losu, którego przewrotności (rozdzielenie z fortepianem) nie jest jeszcze w stanie przewidzieć. Podobnie jak przypląwu, który zaskakuje i ją, i Florę. Z mężem i Maorysami zatrudnionymi w roli tragarzy przybędzie jednak też George i to dla niego, niby bohaterka Dickinson, narodzi się z morskiej piany. Gdy mężczyzna zgodzi się jakiś czas później zabrać ją na plażę jako przewodnik i zobaczy ją grającą na tle żywiołu, zrodzi się uczucie i zacznie rozgrywka, którą *Campion* wypełni cały film.

⁹ Zob. Jean Claude Bologne, *Historia uwodzenia. Od Antyku do dziś*, tłum. Katarzyna Marczeńska (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012) 257, 263.

¹⁰ Miro Bilbough, Jane Campion, „The Piano”, w *Jane Campion Interviews*, red. Virginia Wright Wexman (Jackson: University Press of Mississippi, 1999), 115. To, że odcięcie się od świata, którego znaczenie podkreśla tu Campion, jest ważkim wspólnym mianownikiem obu autorek, współcześni badacze i badaczki podkreślają z przekonaniem. Margaret Homans pisała: „Żadna z kobiet-poetek w tej epoce nie prowadziła życia, które ktokolwiek nazwałby zwyczajnym. Emily Brontë i Emily Dickinson przyjęły ograniczenia, jakie nakładały na nie okoliczności; Brontë, opierając się każdej wyprawie poza dom jej ojca, i Dickinson, kultywująca nawet głębsze jeszcze odosobnienie”. Margaret Homans, *Women Writers and Poetic Identity. Dorothy Wordsworth, Emily Brontë and Emily Dickinson* (New Jersey: Princeton University Press, 1980), 16.

Fortepian na przestrzeni ostatnich trzydziestu niemalże lat obrósł w sporą bibliografię i interpretacje tego niezwykłego filmu pozwalają na w miarę komfortowe pomijanie oczywistości w uważnej lekturze¹¹. Na pewno jednak trudno jest wyczerpująco omówić dzieło, które po swojemu stawia sobie za zadanie wymknąć się widzowi i uniknąć przyszpilenia ważkich kwestii. „Zatrząskują mnie w prozie – / Tak jak – gdy byłam mała – / Zamykali w Komórcie – / Abym „cicho siedziała” – mówi w jednym z wierszy Dickinson, chwytając problem filozoficzny związany z ujmowaniem podmiotu, wobec którego również można czytać historię Ady. Proza w ujęciu Dickinson przeciwstawiona jest językowi jej oszczędnej, intensywnej poezji. Proza nie równa się tu, rzecz jasna narracji jako takiej, ale pojawić się może pytanie o powieść jako punkt odniesienia tak wyraziście zmieniającą charakter literackiej i artystycznej komunikacji, której losy w swych pismach śledził Walter Benjamin, a którego wnioski stanowią mają fundament przewartościowania, zauważalnego między innymi dzięki *Fortepianowi* w sztukach wizualnych tego ostatniego przełomu wieku. Jak pisze Ryszard Różanowski:

Pojawienie się powieści w epoce nowożytnej jest dla Benjamina jedną z pierwszych oznak upadku sztuki opowiadania jako przekazu doświadczeń. [...] Słowo mówione przestaje być uprzywilejowanym medium, opowiadanie nie wymaga uprzywilejowanej obecności opowiadającego, czytelnik zaś jest równie samotny jak autor. Powieści się nie opowiada¹².

Dla filozofa, dla którego elementem kluczowym było doświadczanie sztuki *in statu nascendi* rozwój druku i prywatyzacja poznawania opowieści oznaczała początek przekształceń kulturowych, których odpowiednikiem w obrębie sztuk wizualnych będzie wynalezienie fotografii, a następnie ożywienie jej w medium filmowym. Utrata kontaktu z materialnym dziełem lub obecnością artysty związana z reprodukowalnością techniczną dzieła sztuki określać będzie przemianę, którą Benjamin określił jako zanik aury u progu XX wieku. W swoim słynnym eseju, do dziś uznawanym za ważny punkt odniesienia dla kulturoznawców i filmoznawców, pisał:

Technika reprodukcji, można to ująć ogólnie, wyrzywa reprodukowane z dziedziny tradycji. Ponieważ zostaje ono powielone w reprodukcji i na miejscu jego wyjątkowego występowania pojawia się w formie masowej. Pozwalając zaś reprodukcji wychodzić naprzeciw widzowi w jego aktualnej sytuacji, aktualizuje reprodukowanie. Oba te procesy prowadzą do potężnego wstrząśnięcia tym, co przekazywane – do wstrząśnięcia tradycją, które jest odwrotną stroną współczesnego kryzysu i odnowienia ludzkości. Są one jak najściślej związane z ruchami masowymi naszych dni. Ich najpotężniejszym agentem jest film. Jego znaczenie społeczne, nawet w swej najbardziej pozytywnej formie i właśnie w niej, jest nie do pomyślenia bez jego aspektu destrukcyjnego katartycznego: likwidacji wartości tradycji w dziedzictwie kulturowym¹³.

Myśl o kinie, które mimo ambicji adaptowania przyczynia się do procesu gubienia wagi kapitału kulturowego, to punkt odniesienia, ale nie punkt zobowiązujący. Jak pisała Laura U. Marks

¹¹Zob. m.in. cytowany wyżej tom zbiorowy *Jane Campion's „The Piano”*. W Polsce jedną z pierwszych akademickich interpretacji autorstwa Elżbiety Ostrowskiej znaleźć można w tomie *Sztuka interpretacji klasycznych i współczesnych dzieł filmowych* (Łódź: Centralny Gabinet Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży, 1995).

¹²Ryszard Różanowski, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997), 199–200.

¹³Walter Benjamin, „Dzieło sztuki w okresie jego reprodukowalności technicznej”, w Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, tłum. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2011), 27–28.

film lub video można uznać za posiadające aurę, gdyż jest to materialny artefakt obiektu, któremu daje świadectwo. Dlatego można powiedzieć, że kino działa jak fetysz w antropologicznym sensie opisanym przez Williama Pietza: przedmiot, którego moc do reprezentowania czegoś pochodzi z przywileju wcześniejszego kontaktu z tym czymś¹⁴.

Fortepian, w którym tytułowy instrument nosi wszelkie znamiona fetyszu, fikcyjność przedstawionej historii zasadniczo mogłaby osłabiać jego aurę – Marks w swych badaniach kina odczuwalnego również dotykiem skupia się wszak przede wszystkim na dokumentach lub produkcjach z pogranicza fikcji i dokumentalnej rejestracji. Tu jednak pojawia się kwestia intertekstualnej sieci, w którą autorka wplata swą opowieść.

Podziwiam wrażliwość Dickinson i Brontë, którą wnoszą w swe dzieła i którą dają światu. Obie były samotnicami i trzymały się tej wrażliwości, płacąc za to każda swoją cenę. W pewien sposób czuję się jak szarlatan, bo mogę żyć wesołe życie, jako że jestem dość towarzyska. Wykorzystuję i wkładam ich ciężką pracę w bardziej popularną i akceptowalną formę; i czasem czuję się winna, myśląc, że to wykorzystanie jakoś kazi ich czystą mądrość¹⁵.

Trop deprecjacji współczesności względem „złotego wieku XIX” z jednej strony zachęcałby do przywołania Georga Steinera i jego kulturowych diagnoz dotyczących współczesności. Jednak fakt, że „wina”, którą odczuwa autorka jest jedynie chwilowa, pozwala myśleć inaczej o tym adaptowaniu myśli ważnych dla siebie pisarek. W kontekście wyrażonego pokrewieństwa i jednoczesnej niepewności autorskiej *Campion* można raz jeszcze postawić pytanie o możliwości rezurekcji auratyczności jako podskórnej ambicji wszystkich tych, którzy historie swe osadzają w kontekście przeszłej kultury i tworzenia opowieści usiłujących wyrazić „realną obecność” minionego; nawet jeśli narzędziem tegoż jest interpretacyjna spekulacja nad echem doświadczeń zapisanymi w literaturze – intertekstualna gra. Gdy motywem artystycznego przedsięwzięcia staje się skupiony namysł nad przeszłością, którą dzięki pamiętkom i zapisanym wspomnieniom można sobie wyobrazić, to, co pozornie utracone bezpowrotnie, może stać się przedmiotem estetycznej negocjacji.

Adaptowanie czasu bezpowrotnie straconego, dostrajanie jego wizji do możliwości poznawczych współczesnego odbiorcy, skonfrontowanie tegoż z porządkiem odległym w czasie, to punkt wyjścia do aranżowania materialnych znaków przeszłości w celu lepszego pojęcia wspólnoty horyzontów, jaka połączyć może współczesnych z minionymi. Ambicja uchwycenia aury czasów działa pod prąd przemian, które do utraty aury przez dzieła sztuki, w ujęciu Benjamina, prowadzi. Duch czasów również post-auratycznych łączy się nierozzerwalnie z nadzieją ewokacji obecności. Paradoksalnie zatem – reprodukowalność dzieła i brak kontroli nad ostatecznym jego wykonaniem wymuszają o wiele bardziej skupioną reżyserię, pozwalającą stworzyć coś, co pulą swych znaczeń dorówna sile artefaktu, który „naprawdę” zrodziłaby przeszłość. Fakt, że tym, co adaptowane, nie jest konkretny tekst, a raczej synergia szeregu lekturowych doświadczeń, które ubrane zostają w fabułę pokrewną tym, generowanym przez

¹⁴Laura U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham: Duke University Press, 2000), 20–21.

¹⁵*Jane Campion Interviews*, 116.

epokę, ale jednak odrębną, nakładać się tu może zwłaszcza na efektywność kolektywnych działań artystycznych (filmu, komiksu, teatru...), gdzie wypadkowa wielu energii twórczych prowadzi do powstania jednego (mniej lub bardziej spójnego) utworu.

Fortepian zaczyna się, przypomnieć warto, od dysonansu percepcyjnego. Widzowi zająć może chwilę, by zorientować się, że pierwsze spojrzenie, jakie rzuca na świat przedstawiony to spojrzenie przez palce. Patrzy bohaterka i patrzy widz... razem z nią, dzięki niej. W jakimś więc sensie także z niepokojem i obawą (zasłanianie twarzy, niepatrzenie jako wyraz lęku), w jakimś z intencją zaproszenia do zabawy (w chowanego). „Głos, który słyszycie – mówi zza kadru dziecko – nie jest głosem, którym mówię. To mój głos wewnętrzny” [F. 00:01:15]. Ta wypowiedź to też siedlisko paradoksów. Postać, która odcina się od świata na tyle sposobów, jednocześnie chce o sobie opowiedzieć. Pozycja wyjściowa Ady – niby dziecka skulonego pod drzewem – niesie w sobie równie wiele symbolicznych treści, co jej przybycie na plażę i oczekiwanie na los, który został napisany przez kogoś innego. Jednocześnie już na plaży właśnie, we wspólnym czuwaniu kobiety i jej córki, ujęta zostaje estetyczna nadzieja, ukazana w zjawiskowej plamce światła, jaką tworzy prowizoryczny namiot-lampion odcinający się na tle zmierzchu. On skupia uwagę i pozostaje w pamięci, wyróżnia się niby fortepian wyniesiony z morza i pozostawiony na pustej plaży.

Campion zmusza widza, by w tych pierwszych scenach doświadczył całego spektrum emocji: wraz z Adą ciekawsko patrzy przez palce na córkę uczącą się jazdy na kucyku, obok niej kuli się pod surowym spojrzeniem gospodyni w domu jej ojca, które ucina grę na pianinie, obok niej i jej córki może wzdygnąć się, gdy obserwuje z jednej strony wymiotujące dziecko, z drugiej, jak marynarze wspólnie oddają mocz na plaży... Kinowy obraz i dźwięk współdziałają w spektaklu, zmierzającym do fizycznego wymiaru obu doświadczeń, zarysowania horyzontu również rzeczy wstrętnych, które są ważnymi etapami na trasie tej wyprawy. Tak jak pisała Carol Jacobs w jednej z pierwszych akademickich reakcji na nagrodzoną produkcję: „to jest film, który nalega na nas, byśmy zobaczyli. Jak pies znęcony spod werandy podczas ciężkiej burzy, nie możemy się nie zamoczyć”¹⁶. Z jednej strony haptyczność sugerowanego tu doświadczenia estetycznego można strywalizować, z drugiej jednak polityczność filmu Campion pozwala na specyficzne metafory sugerujące zaangażowanie po stronie widza. Na zmysł dotyku Campion oddziałuje od pierwszego ujęcia, pokazując świat, który w synergii z dotykiem pozwala się opowiedzieć, a może i – odtworzyć – z ducha realistycznej mimesis i romantycznej ewokacji.

Za konsekwencję gry palców przesłaniających światło w pierwszych ujęciach filmu można uznać chwile, gdy dotykają klawiszy fortepianu, przestrzeni dawnych (z ojcem Flory) i bieżących (z George'em) zbliżeń. Zmysłowe interakcje poczynają się u Campion w detalu, zbliżeniu; te spełnione, ale też te, które nacechowane są rozczarowaniem. Przykładem może być choćby znakomita scena, w której Stewart dzieli się przy herbacie z ciotką Morag wątpliwościami co do stanu psychicznego swej żony po tym, jak przyłapał ją na „grze” na blacie kuchennym. Dys-

¹⁶Carol Jacobs, „Playing Jane Campion's Piano: Politically”, *MLN* vol. 109, nr 5 (1994): 759.

kretna rozmowa prowadzona przy innych (w tym przy Bainsie, który przysłuchuje się znad swojej filiżanki) łączy się z jednej strony z delikatną grą przedmiotów, które łagodzą niepokój (wachlarz, herbata), z drugiej są elementami maskowania obawy przed szaleństwem. Dwa ważne ujęcia blisko finału tej sceny to zbliżenie na pokazywaną przez pryzmat nerwowego drgającego wachlarza dłoń Morag przyłożoną do jej serca i filiżankę Alisdair'a, pokazaną z góry (z jego pochylonej perspektywy). Gdy miesza mleko, mówi: „Można przecież uznać i ciszę za coś dobrego”, wyrażając za chwile nadzieję, że z czasem jego żona okaże mu więcej czułości [F. 00:28:15]. Obawa Stewarta przed szaleństwem jest po części lękiem Lintona o Katarzynę, której nic nie jest w stanie powstrzymać przed wychyleniem się w noc ku Wichrowym Wzgórzom i Heathcliffowi. Jest też odegraniem kulturowej przemocy, o której w jednym z wyróżnionych przez Campion wierszy mówiła:

Czyste Szaleństwo to najwyższy Rozum –
Gdy je przeniknąć Zrozumienia błyskiem –
A czysty Rozum to upadek w Obłąd –
Lecz Większość – jak we Wszystkim –
Narzuca swoje Kategorie –
Przyjmij je – jesteś Normalny –
Odrzuć – czekają na Furiata
Kajdany i Kaftany –¹⁷.

„Zrozumienia błysk” w przekładzie Stanisława Barańczaka zastępuje „a discerning Eye” – bystre oko; fakt, na który warto zwrócić uwagę w kontekście myślenia o kinie jako wcieleniu duchowych diagnoz poetki wschodzącej nowoczesności. Uważność spojrzenia to klucz do odnalezienia się w świecie bohaterów *Fortepianu*, w świecie urządzanym przez Campion. „Salonowa narada” określa kategorie, które przyjąć lub odrzucić musi Ada, ale oczywiste jest od samego początku, że nie jest ona z tego świata, że kategorie jej męża, zostawiającego fortepian na plaży, nie są tymi jej. Podejrzenie „upośledzenia umysłowego” w obliczu sygnalizowanej potrzeby instrumentu jest naturalną diagnozą w przestrzeni kolonialnego domostwa. Fakt, że muzyka to język, w którym Ada komunikuje swoje nastroje, objawi się rozmówczyni Stewarta, starej Morag, do pewnego stopnia nieco później, gdy wyrazi przed Nessie swoje odczucia związane z „wnikającą w człowieka” muzyką. I to jednak będzie miało charakter wykroczenia w świecie, w którym sztuka jest i ma pozostać jedynie dystrakcją i rozrywką.

W scenie narady nad stanem psychicznym Ady, w której wyrażone erotyczne nadzieje Alisdair'a pozwalają Bainsowi na ukucie jego planu o przejęciu fortepianu i zaskarbieńiu tym samym uwagi niezwyklej kobiety, Campion zapowiada wiele romantycznych (szalonych) przewartościowań. Przedmioty wszak w takim ujęciu komunikują emocje, lęki i nadzieje bohaterów – drżą wraz z nimi, odzwierciedlając niepewność, która ich toczy¹⁸. Gdy po cięciu

¹⁷Dickinson, *Selected Poems*, 111.

¹⁸Jest to ciekawy szereg, gdyż kolonialna przestrzeń tego silącego się na elegancję „salonu” wyraża się poprzez tradycyjnie salonowe przedmioty – wachlarz, serwis do herbaty, meble... To, o czym rozmawiają bohaterowie, domniemane zaburzenie Ady, łączy się jednak też z przedmiotem „salonowym”, fortepianem. Instrument ten jednak przez fakt swej nieporęczności ma pozostać w dziczy. Dyskwalifikacja Ady dokonuje się pomimo jej potencjalnego powinowactwa z tym, do czego koloniści chcieliby aspirować.

montażowym u kresu sceny spadnie siekiera, rozpoczynając swoją drogę od zwykłego przedmiotu codziennego użytku, przez symbol kary za ciekawość i wiarołomstwo w inscenizacji baśni o Sinobrodym aż po realne narzędzie kary wymierzonej Adzie za jej przewiny, *Campion* rozstawione będzie miała wszystkie elementy na szachownicy swojego dramatu, w którym ludzie i przedmioty odgrywają momentami równorzędną rolę. *Fortepian* to jeden z tych filmów, w których, jak pisała Marks, „haptyczne obrazy zachęcają do bardziej ucieleśnionego i multisensorycznego związku z obrazem”, gdyż „połączenie widzialnego z dźwiękiem, ruchami kamery i montażem wywołuje zmysłowe efekty”¹⁹.

Tu wrócić warto do Benjamin, którego przemianowanie teorii dokonane przez Marks pozwala na inne spojrzenie na przedmioty zreprodukowane przez kino. Choć oderwane od swojego czasu, ich kulturowa autentyczność i zdolność oznaczania przeszłości (zwłaszcza wspólnotowej) nie musi być zażegnana. Wspólną przestrzeń w obrębie każdej epoki może być codzienność i zwyczajność, którą podszyta bywa i najbardziej spektakularna epika. Różanowski zauważał:

Benjamin lubił tajemnicę, ale fascynowały go jednocześnie najbardziej niepozorne detale, zwykłe przedmioty należące do codziennego świata. Był to nie tyle przejaw osobistej skłonności, ile metody, z pomocą której miał nadzieję z jednej strony przedstawić nagłą przemianę wnętrza przestrzeni w jego stronę zewnętrzną, z drugiej zaś przedstawić to, co wydaje się znane, pospolite i swojskie, jako faktycznie nierozpoznane albo rozpoznane w sposób fałszywy²⁰.

Co ważne – nowozelandzka przygoda Ady jest drogą od wnętrza (głosu utajonego, zapośredniczonego) ku temu, co na zewnątrz; z głębi „duszy”, czymkolwiek by ona była, utaknej z symbolicznych obrazów początku widz zmierza ku zmysłowemu przeżywaniu rzeczywistości, od błota, w którym trudno się nie zapaść, po ekstazę miłosną i nagie ciało drugiego człowieka. Miłość, którą sprowokuje (to lepsze słowo niż „obudzi”) w niej Baines, wyrasta z tego, co zmysłowe właśnie; droga do tajemnicy Ady – być może ustala to bohater już podczas wspólnej z Adą i Florą wyprawy na plażę – wiedzie przez jej skórę, dotknięcie, które odczuwalne jest na najmniejszym już jej skrawku, odsłoniętym przez bezwstydną pończochę. Romantyczne tropy miłości zostają tu skomplikowane przez odkrywane w wieku XIX biologiczne wymiary przeżywania świata przez człowieka. I choć „antymieszczańskość”, „dzikość” pogardzanego za swe bratanie się z Maorysami Bainesa jako kochanka jest tu elementem konwencjonalnym ówczesnych romansów – trop wykorzystany też przez Emily Brontë w niezmiennie ważnych *Wichrowych Wzgórzach*²¹ – to jednak jego sposób na zbudowanie kanału porozumienia z kobietą, którą chce zdobyć, poświadcza wrażliwość i szczególne powinowactwo „myśliwego” z „ofiarą”. Przemieszczająca się między dwoma domami bohaterka, niby w powieści Brontë, musi ostatecznie odkryć siebie. W narcystycznej scenie zatopienia się we własne oblicze w lustrze, które całuje, dopełnia przebudzenia i jednocześnie rozpoznaje siebie. Tak jak wcześniej zrobił to jej kochanek.

¹⁹Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, 172.

²⁰Różanowski, *Pasaże Waltera Benjamin. Studium myśli*, 216–217.

²¹Zob. Carmen Pérez Riu, „Two Gothic Feminist Texts: Emily Brontë’s *Wuthering Heights* and the film, *The Piano*, by Jane Campion”, *Atlantis* vol. XXII, nr 1 (2000): 163–173.

Czyniąc tę historię o miłosnym podboju z jednej strony przedsięwzięciem, które jak w powieści Brontë pozostaje w silnym związku z ekonomicznymi realiami wspólnoty, w której się rozgrywa, z drugiej zaś relacją, gdzie zrozumienie dla nośników uczuć i wartości ma ogromne znaczenie, *Campion* pozwala przełożyć swoją adaptację ducha połowy XIX wieku również na poziom namysłu nad regułami opowiadania. Uwagi Niklasa Luhmana o kodowaniu miłości przełożyć się mogą na zrozumienie, jak wykorzystanie powieściowych i poetyckich kodów wrażliwości dziewiętnastowiecznej pozwala stworzyć auraptację – opowieść z dawnych czasów, której wtedy nie było:

Funkcją miłości jako medium komunikacji jest umożliwienie tego, co skądinąd nieprawdopodobne. W języku potocznym funkcja ta zostaje zaszyfrowana jako „rozumienie”, daje o sobie znać tam, gdzie mowa o pragnieniu zrozumienia i gdzie skarga na brak zrozumienia każe wykroczyć poza granice tego, co bezpośrednio możliwe. Skoro zaś podejmowane są próby takiego wykraczania poza elementy prostej obserwacji, to rozumiało staje się, dlaczego ostatecznie odrzucone zostają wszystkie obiektywne, uogólnione wyznaczniki miłości, jak zasługa, uroda, cnota, a zasada umożliwiająca to, co mało prawdopodobne, jest coraz bardziej personalizowana. Medium posługuje się osobą. Trzeba ją znać tak dobrze, jak to tylko możliwe, aby uchwycić lub chociażby przypuścić, co stanowi jej świat własny i co funkcjonuje jako schemat porównawczy²².

Luhmann zaznacza jednocześnie, że desubstancjalizacja podmiotu w wieku XVIII sprawia, że „Innego trzeba ujmować w doniesieniu do funkcjonującego dlań otoczenia i dla siebie samego”²³. Ta zmiana, którą w kostiumie romansu opowiada także *Fortepian*, przekłada się na definiowanie porozumienia estetycznego, jakie proponuje *Campion* w swoim filmie. Jeśli zagadnienie medialności ujmowane w filmie przez pryzmat sfetyszyzowanego instrumentu nałożyć na Benjaminowską obawę o depersonalizację relacji ze sztuką u progu XX wieku, można zasugerować, że opowieść o Adzie, tematyzując między innymi problem komunikacji, daje szansę na skrytalizowanie przypadku nowego typu doświadczenia estetycznego zasadzającego swą rację na podjętej próbie odtworzeniu więzi z (wydawałoby się) utraconymi formułami wrażliwości.

Rozwinięciem tego są wymieniane przez bohaterów i z samymi sobą (w lustrze) spojrzenia bohaterek i bohaterów. Wykorzystany przez *Campion* motyw ślubnej fotografii i towarzyszące mu przymiarki sukni wskazuje na dziewiętnastowieczną kulturę spektaklu; patrzenie na siebie bohaterów ujmuje ich doświadczenia w ramy nowych sposobów postrzegania człowieka rodzących się w XIX wieku. Brak ceremonii, jak sugeruje jedna z postaci, można sobie zrekompensować, choćby po części wspólną fotografią. Kontrapunktem dla tego stwierdzenia jest jednak smutek spojrzenia widzącej swe odbicie w lustrze ubranej w białą suknię Ady i jednocześnie drugie spojrzenie, które biegnie od strony lustra: małej Flory, naburmuszonej, złej, pełnej wyrzutów... [F. 00:16:15]. Dziewczynka ma wiele powodów do złości, jednak to na ten ostatecznie wyrażony można zwrócić uwagę – jej niespełnione pragnienie, by być na fotografii, łączy się z potrzebą uwagi, uwagi skupionej na niej właśnie (z tego niezadowolenia wyrośnie też ostatecznie jej bunt przeciw matce i zdrada, której się dopuści). Fotografia, która ma potwierdzić los Ady, cenzuruje obecność dziecka i manipuluje historią, zastępując realne

²²Niklas Luhmann, *Semantyka miłości*, tłum. Jerzy Łoziński, w *Antropologia ciała. Wybór tekstów*, red. Małgorzata Szpakowska (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008), 244.

²³Luhmann, *Semantyka miłości*.

doświadczenie ślubnej ceremonii artefaktem. Jednocześnie jest jednak próbą przypomnienia tych pierwszych portretów, które dla samego Benjamina były jeszcze nosicielami aury mimo dehumanizującego oka obiektywu. *Campion* pokazuje nam jednak oko, które patrzy przez obiektyw, tworząc sytuację, która rozwinięta pozwala zupełnie myśleć o zapośredniczonym doświadczeniu ujętym przez reprodukowalne dzieło sztuki. U jego źródeł leży możliwość rozpoznania, poczucie sytuacji, która udzielona zostaje patrzącemu (w miejsce fotografa) widzowi, nagle obecnemu tuż obok, na granicy montażowego przejścia. Tu też, jak ów pies z metafory recepcji ukutej przez Jacobs, widz ma odczuć dyskomfort bycia wystawionym na deszcz łączący się z niechęcią Ady, by być tam w ogóle: w Nowej Zelandii, przed domem Stewarta, w błocie, w ulewie, przed obiektywem...

Druga połowa XIX wieku to początek przemian w myśleniu o obiektywizmie doświadczenia wzrokowego²⁴. Kontekst dla przywoływanej perspektywy Benjamina budują odkrycia na gruncie psychologii widzenia rozwijane w ostatnich dekadach długiego stulecia. Wyczerpanie się dotychczasowych modeli epistemologicznych przełoży się na filozoficzne koncepcje podmiotu oraz mającej ambicje odzwierciedlenia jego doświadczeń sztuki. Jak pisała Dorota Łuczak:

załamanie się gwarancji apriorycznej jedności poznawczej świata wiąże się z pojawieniem przygodnej i psychologicznej zdolności syntezy i kojarzenia. Oznacza to, że apodyktyczne postrzeganie całości świata zastępują zmienne stosunki sił wymykających się kontroli podmiotu²⁵.

Tego rodzaju rozbudzone żywioły *Campion* pokazuje dyskretnie. Scena, w której Ada wychodzi z domu, po tym jak Alisdair prosi o zagranie „jakiejś piosenki” albo „gigi”, kamera pokazuje ją przez okno, snującą się po błotnym podwórku. Następne ujęcie to najazd na plecy bohaterki i jej złożone z tyłu ręce oraz, ostatecznie, tył głowy, przez który widz jakoby przenika do obrazu cichego, szumiącego lekko pod naporem wiatru lasu [F. 01:07:37]. Alisdair nie rozumie kobiety, która odmawia traktowania fortepianu jako narzędzia jego rozrywki; to, czym instrument się stał w minionych tygodniach, to, jakie znaczenia niósł dla niej wcześniej, sprawia, że prośba męża jest swoistą profanacją... Ona wymyka się roli, którą chce się jej przypisać, ucieka na granicę buszu, tu być może, jeśli poszukać interpretacyjnie wsparcia w poezji Dickinson, odnajduje więź z inaczej nieobecnym w *Fortepianie Absolutem*. Postawa muzycznej maestrii, nałożona na protetyczny dla Ady charakter fortepianu, pozwala się być może odkryć dzięki ostatniemu dwuwiersowi wiersza *On gmera w twojej Duszy*:

On gmera w twojej Duszy
Jak Muzyk – co trąca dla próby

²⁴ „Jesteśmy dzisiaj w pełni świadomi, że fotografia nie jest neutralną rejestracją widzialnego, ale wytworem urządzenia wymyślnego specjalnie do wizualnego utrwalania i porządkowania pewnych aspektów – i tylko pewnych aspektów – świata zewnętrznego. Ponadto operator dokonuje wyborów i podejmuje wiele decyzji (dotyczących motywu, kadrowania, optyki, emulsji fotograficznej, czasu pozowania, nie wspominając o tym wszystkim, co dotyczy odbitek), od których zależy obraz fotograficzny. W momencie pojawienia się fotografii widziano w niej niekwestionowane ukazanie tego, co jest, pozytywnej prawdy. Fotografia i jej szczególny sposób przedstawiania cieszyły się bezwarunkowym zaufaniem”. Henri Zerner, „Spojrzenie artystów”, w *Historia ciała. T. 2. Od rewolucji do I wojny światowej*, red. Alain Corbin, tłum. Krystyna Belaid i Tomasz Stróżyński (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2013), 99.

²⁵ Dorota Łuczak, *Foto-oko. Wizja fotograficzna wokół okulocentryzmu w sztuce I połowy XX wieku* (Kraków: Universitas, 2018), 136–137.

Klawisze – nim Muzyką spadnie –
Stopniowo ogłuszać lubi –
Przygotowuje twą kruchą
Naturę – na Cios z Eteru –
Słabszym Młotem – słyszalnym wpierw z dala –
Potem bliżej – i Wtedy dopiero –
Tak wolno, że Dech zdąży zamrzeć –
Mózg kipiący – ostygnąć – przez powietrze
Spuści – Jeden – monarszy – Piorun –
Który Duszę z nagiej skóry obedrze –

Gdy Wiatr bierze Las w swoje Łapy –
Wszechświat trwa nieruchomo – bezwietrznie – ²⁶.

Naturalistyczne, zmysłowe żywioły, które biorą Adę w posiadanie, łączą się tu z harmonijnym zawieszeniem – ekstazy? orgazmu? Nagość ciała w filmie *Campion*, nagość pozyskiwana, nagość strzeżona i oddawana nie temu, któremu jest należna, przywołuje kluczowe mity miłosne zachodniej tradycji, jednocześnie zdradzając wyrachowanie twórców, pozwalających im uwieść przede wszystkim widza. Protetyczny charakter fortepianu jako głosu u źródeł opowieści i faktyczna proteza, w którą Baines w jej życiu „pośmiertnym” zaopatrza Adę, dopełniają listę tematycznych fascynacji dziewiętnastowiecznych fikcji o nadawaniu zmysłowej formy ulotnym marzeniom. Jak pisał Antoine de Becque:

właściwością kina jest nagrywanie ciał i opowiadanie za ich pomocą historii, co oznacza czynienie ich chorymi, monsturalnymi oraz – niekiedy równocześnie – niezwykle przyjemnymi i pociągającymi. Surowy zapis, podobnie jak umieszczenie w fikcji, polega na tej chorobie i jej urodzie, które przyjmują postać przerażającego oszpececia lub idealnego przeobrażenia. *Frankenstein* w pewnym sensie ma się do fikcji filmowej, jak *Oblany ogrodnik* do migawek z życia braci Lumière: przygoda cielesna, która budzi historię. Twórcy kina jarmarcznego pojęli to bardzo wcześnie, jeszcze przed wielkimi producentami kina niemego: gapie przychodzą oglądać ciało na ekranie, toteż jeżeli to możliwe, powinno ono być dziwne, przerażające, imponujące, wspaniałe, perwersyjne, rozkoszne. To relacja bezpośrednia i zarazem obowiązkowa: ciało eksponowane w kinie jest pierwszym śladem wiary w spektakl, a zarazem miejscem, w którym spektakularność ujawnia się przede wszystkim²⁷.

To, że z dzisiejszej perspektywy chce się polemizować z oderwaniem od romantycznych źródeł obecności, jakie, w myśl diagnozy Benjamina, oznaczało to dla sztuki, wyrasta z doświadczenia kina o ileż bardziej zmysłowego i dotykającego. Proces adaptowania właściwy ponowoczesnej kulturze łączy się z chęcią przewartościowania i tych fetyszystycznych poczuć autora *Pasaży*. Wyrasta też z ducha tego ostatniego *fin-de-siècle'u* i momentu, w którym proces przerabiania i adaptowania zyskuje, jak pokazywała między innymi Julie Sanders, „specyficzny rytm i znaczenie”. Stało się to „w następstwie postmodernistycznej teorii późnego wieku dwudziestego,

²⁶Dickinson, *Selected Poems*, 73.

²⁷Antoine de Baecque, „Ekrany. Ciało w kinie”, w *Historia ciała. Tom 3. Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. Jean-Jacques Courtine, tłum. Krystyna Belaid i Tomasz Stróżyński (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2014), 349–350.

która uczyniła nas stale świadomymi procesu interwencji i interpretacji związanego z każdą relacją lub uwikłaniem się w istniejący wcześniej tekst²⁸. Jednocześnie jednak pogodziło z re-negocjacją dotyczącą potrzeby podmiotowości w dziele sztuki, ludzkiego pierwiastka, namacalności... Te dwie tendencje finału wieku XX dla „nowych Wiktorian” *Fortepian* spełnił doskonale:

Począwszy od tytułu po sfetyszyzowany przedmiot z tytułu, od niedającej spokoju, momentami przytłaczającej ścieżki dźwiękowej do wskazania na stłumioną mowę, dźwięk i jego brak nasycają *Fortepian* surreálną aurą emocjonalnej intensywności. Solowe wykonania utworów na pianinie przez Holly Hunter uderzają z równą mocą co jej zdolność do przekazania tak szerokiego spektrum emocji w całkowitej ciszy. Tak jak jej postaci, Ady, [...] niemota, obecność ewokacyjnych „naturalnych” dźwięków funkcjonuje niemalże jako osoba – fale oceanu uderzające o nagie wybrzeże, nieprzerwany deszcz uderzający w dachy, egzotyczne ptaki nawołujące przez gęsty las niby kontrpunkt dla braku ludzkiej konwersacji. Podobnie poleganie *Campion* na akcie patrzenia jako zabiegu kinematograficznym oznacza zarówno świadomość czegoś, jak i odmowę poznawania, to, co może być zobaczone, i to, czego zobaczyć nie wolno. Percepcja zatem zdaje się funkcjonować jako wizualna ontologia filmu, paralelnie do jego nieustępliwie emocjonującej ścieżki dźwiękowej²⁹.

Słowo „aura” użyte przez badaczkę nie konotuje tu znaczenia Benjaminowskiego. Ale dzięki teoretycznemu przewartościowaniu dokonanemu przez Marks można przyłożyć do feerii znaczeń opisanych powyżej myśl o odkrywaniu doświadczeń w fabule nasyczonej symbolicznymi artefaktami rozpiętymi na tkance intertekstów z minionych form kultury. „Auratyczny charakter rzeczy – pisze Marks – to ich zdolność nie tyle do wskrzeszania wspomnień jednostki, ale zawarcia w sobie historii społeczeństwa we fragmentarycznej formie”³⁰.

Wskazana zależność między obrazem i dźwiękiem jako sferami percepcji budującymi wrażenie w filmie *Campion* na zasadzie przededefiniowania sposobów, w jaki splatają się te wymiary w życiu, pozwala szukać w takich interpretowanych założeniach doświadczenia estetyczno-filmowego fundamentu przywołania anachronicznych z perspektywy autora *Dzieła sztuki w dobie jego reprodukowalności technicznej* sposobów przeżywania utworów artystycznych. Spojrzenie widza w interakcji z postaciami i przestrzeniami auraptacji w idealnym scenariuszu reaktywuje za pomocą medium, które wyjściowo miało przynieść ze sobą zanik aury, elementy doświadczenia estetycznego wyczytane z epoki przejściowej, jaką był XIX wiek. Samoświadomość epoki pozwala twórcom symbolicznie rekonstruować, grając tematami w obrębie technicznych możliwości nowych mediów, intensywne wrażenie obecności. Zbliżenia na detale w filmie *Campion* obok świadomego wykorzystania elementów ówczesnej kultury, na które uwrażliwiają ją dzieła autorek takich jak Dickinson czy Brontë, dodatkowo w połączeniu z historią bohaterki, wkraczającej (na wszystkich płaszczyznach) w nowy, egzotyczny dla niej świat, budują strukturę napięć właściwą odkrywaniu tego, co długo pozostawało utajone, a po przeszło stu latach przez (re)konstrukcję fabuł nieziszczonych ma szansę otworzyć wrota do XIX stulecia.

²⁸Julie Sanders, *Adaptation and appropriation* (Abington–New York: Routledge, 2006), 148.

²⁹Reshela du Puis, „Romanticizing Colonialism. Power and Pleasure in Jane Campion’s *The Piano*”, *The Contemporary Pacific* vol. 8, nr 1 (1996): 57.

³⁰Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, 120.

Bibliografia

- Baecque, Antoine de. „Ekrany. Ciało w kinie”. W *Historia ciała. Tom 3. Różne spojrzenia. Wiek XX*. Zredagowane przez Jean-Jacques Courtine. Przetłumaczone przez Krystyna Belaid i Tomasz Stróżyński, 347–367. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2014.
- Benjamin, Walter. *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*. Przetłumaczone przez Robert Reszke. Warszawa: KR, 2011.
- Bologne, Jean Claude. *Historia uwodzenia. Od Antyku do dziś*. Przetłumaczone przez Katarzyna Marczevska. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012.
- Bruzzi, Stella. *Undressing Cinema. Clothing and Identity in the Movies*. London: Routledge, 1997.
- Dickinson, Emily. *Wiersze wybrane*. Przetłumaczone przez Stanisław Barańczak. Kraków: Znak, 2000.
- Homans, Margaret. *Women Writers and Poetic Identity. Dorothy Wordsworth, Emily Brontë and Emily Dickinson*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- Jacobs, Carol. „Playing Jane Campion’s Piano: Politically”. *MLN* vol. 109, nr 5 (1994): 757–785.
- Jane Campion Interviews*. Zredagowane przez Virginia Wright Wexman, Jackson: University Press of Mississippi, 1999.
- Luhmann, Niklas. „Semantyka miłości”. Przetłumaczone przez Jerzy Łoziński. W *Amtropologia ciała. Wybór tekstów*. Zredagowane przez Małgorzata Szpakowska, 242–247. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- Łuczak, Dorota. *Foto-oko. Wizja fotograficzna wokół okulocentryzmu w sztuce I połowy XX wieku*. Kraków: Universitas, 2018.
- Margolis, Harriet. „«A Strange Heritage»: From Colonization to Transformation?”. W *Jane Campion’s „The Piano”*. Zredagowane przez Harriet Margolis, 1–41. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Marks, Laura U. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press, 2000.
- Puis, Reshela du. „Romanticizing Colonialism. Power and Pleasure in Jane Campion’s *The Piano*”, *The Contemporary Pacific* vol. 8, nr 1 (1996): 51–79.
- Reeves, James. „Preface”. W Emily Dickinson. *Selected Poems*. Zredagowane przez James Reeves, vii–lii. London: Heinemann, 1959.
- Riu, Carmen Pérez. „Two Gothic Feminist Texts: Emily Brontë’s *Wuthering Heights* and the film, *The Piano*, by Jane Campion”. *Atlantis* vol. XXII, nr 1 (2000): 163–173.
- Roux, Jean-Paul. *Kobieta w historii i micie*. Przetłumaczone przez Barbara Szczepańska, Warszawa: Volumen, 2010.
- Różanowski, Ryszard. *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997.
- Sanders, Julie. *Adaptation and appropriation*. Abington–New York: Routledge, 2006.
- Stocks, Kenneth. *Emily Dickinson and the Modern Consciousness*. Houndmills: Macmillan, 1988.
- Wagner-Martin, Linda. *Emily Dickinson. A Literary Life*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- Zerner, Henri. „Spojrzenie artystów”. W *Historia ciała. T. 2. Od rewolucji do I wojny światowej*. Zredagowane przez Alain Corbin. Przetłumaczone przez Krystyna Belaid i Tomasz Stróżyński, 79–108. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2013.

SŁOWA KLUCZOWE:

ADAPTACJA

wiek XIX

materialność

intertekstualność

ABSTRAKT:

Artykuł jest próbą zdefiniowania zjawiska w światowym kinie współczesnym, które wykorzystując nowe sposoby komunikacji w obrębie sztuk wizualnych i ich haptyczności, stara się rekreować nastroje i wrażliwości konotowane z kulturą minionych czasów. *Fortepian Jane Campion*, jako świadectwo zaangażowanej lektury przede wszystkim poezji Emily Dickinson, ale też *Wichrowych Wzgórz* Emily Brontë, staje się tu przykładem fabuły z jednej strony nasyconej perspektywami, motywami i sytuacjami zaczerpniętymi z tych utworów, z drugiej wykorzystuje stylistyczną multisensoryczność kina, by w przedstawionych bohaterach i przedmiotach ich otaczających odtwarzać dynamikę relacji i nastroje znane z przekazów o kulturze połowy XIX wieku. Dzięki temu staje się auraptacją (adaptacją auratyczną; ang. *auraptation* – *auratic adaptation*), adaptacją aury wyczytanej spomiędzy literackich świadectw epoki, przeniesieniem w dzisiejsze czasy i właściwe im media niepowstałej w wieku XIX opowieści.

F E T Y S Z

film i pisanstwo kobiece

A l e k s a n d e r W a t

aura

NOTA O AUTORZE:

Marcin Jauksz – literaturoznawca i filmoznawca, adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W 2010 r. obronił rozprawę doktorską *Krytyka dziewiętnastowiecznego rozumu. Źródła i konteksty „Pałuby” Karola Irzykowskiego*, nagrodzoną w Konkursie im. Konrada i Marty Górskich w 2011 r. i opublikowaną cztery lata później przez wydawnictwo Universitas. Interesuje się psychologizmem w prozie późnego wieku XIX i kształtującymi się wówczas zasadami kompozycji dzieła literackiego oraz filmowymi fabułami o dojrzewaniu na progu XXI stulecia. Stypendysta rządu francuskiego w latach 2008–2009 oraz programu Fulbright w latach 2018–2019. Publikował między innymi w „Wieku XIX”, „Porównaniach”, „Lampie” i „Polonistycie”.

Filmowość literackiej konstrukcji świata przedstawionego w powieści kryminalnej *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było* Marca Vichiego

Dorota Kulczycka

ORCID: 0000-0002-2608-3620

Temat zeszytu *Kinowa materialność literatury* na pierwszy rzut oka wydaje się kłopotliwy. Po pierwsze: to przecież literatura od dawna inspirowała filmowców, w detalach przedstawiała to, co później oni wykorzystywali. Nieraz robili coś na przecięciu intermedialnego montażu jak Quentin Jerome Tarantino wstawiający w *Bękartach wojny* (2009) napisy dotyczące „rozdziałów” dzieła i ewentualnie ich tematyki. Po drugie: o wiele łatwiej byłoby badać techniki literackie w filmie niż techniki filmowe w literaturze. Po trzecie: wybitnie „filmowa” była już literatura całe wieki wcześniej, zanim pojawił się film, jak udowodnić zatem wpływ tegoż ostatniego na piśmiennictwo? Fragmentaryczność dzieł Ludovico Ariosta (np. *Orland szalony*, 1551) i utworów ariostycznych, jak poematy dygresyjne XIX wieku, odpowiada technikom filmowym używanym w przeszłych wiekach. Owa fragmentaryczność, detaliczność, obrazowość, a przede wszystkim strategia narracyjna przypominająca przesuwanie kamery filmowej z jednego pola obserwacji na drugie obecna jest w takich, co ciekawe, wierszowanych, arcydziełach literatury europejskiej, jak

Jerozolima wyzwolona Torquata Tassa (1581)¹ czy *Maria* Antoniego Malczewskiego (1825)². *Maria* do tej pory nie została jednak sfilmowana, może ze względu na jej jednocześnie filozoficzny, refleksyjny, metafizyczny charakter. Są to wszystko przykłady literatury z ery „przedfilmowej”. Również wybitnie filmowe ujęcia np. z perspektywy żabiej czy ptasiej były znamienne dla powieści na długo przed tym, jak powstał film. Weźmy za przykład chociażby *Placówkę* Bolesława Prusa rozpoczynającą się prezentacją przestrzeni widzianej z lotu ptaka: coraz bliżej i coraz dokładniej³. Wiadomo, że dzisiaj dość często analogiczne przybliżenia wykorzystywane są w filmach.

Najbardziej z poetyką filmu wiąże się wspomniany fragmentaryzm, urywkowość, niespójność kompozycji dzieła literackiego. Przykładów, w których fragmentaryzm jest niejako proveniencją filmowej, jest dużo. Na przykład o *Złym* Leopolda Tyrmanda czy o *Kamiennej nocy* Kai Grzegorzewskiej mówi się, że zastosowana jest w nich filmowa poetyka fragmentu⁴. Klasycznym już przykładem zaczerpnięcia inspiracji z wielkiego ekranu przez ludzi pióra jest *U.S.A.* Johna Dos Passosa (1930–1936) z narracją i kompozycją odwzorowującą montaż filmowy, z tzw. okiem kamery niejako obecnym w jego trylogii⁵. Ale, co ciekawe, dzieło to było adaptowane na słuchowisko radiowe jako sztuka sceniczna, jako audiobook, a nawet jako piosenka, ale nie zostało sfilmowane. Odwrotny przypadek dotyczy z kolei literatury, o której mówi się, że jest nieprzekładalna na język filmowy, a mimo to była ekranizowana. Mam na myśli prozę Doroty Masłowskiej, której najważniejszym walorem miałyby być gry językowe, a nie obrazowość i sceniczność⁶. A mimo wszystko tak ukształtowana *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną* doczekała się ekranizacji⁷.

Łatwo zekranizować szczególnie takie utwory, w których dużo się dzieje, w których przedstawione są różne środowiska, różne wątki związane z poszczególnymi bohaterami bądź grupami bohaterów. Niezwykle „filmowa” była zatem powieść realistyczna czy naturalistyczna, szczególnie przedstawiająca panoramę jakiegoś społeczeństwa, jak np. *Lalka* Bolesława Prusa czy *Chłopi* Reymonta. Dla takich utworów znamieną jest też plastyczność obrazowania. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że w wielu powieściach plastyczność jest większa niż w filmach. Dotyczy to również powieści kryminalnych. Może więc niektóre przynajmniej z technik obrazowania właściwych powieściom kryminalnym ożywają właśnie pod wpływem kina

¹ Była kilka razy ekranizowana, np. Enrico Guazzoni, *La Gerusalemme liberata*, dramat historyczny, niemy (Portugal, 1919); Carlo Ludovico Bragaglia, *Jerozolima wyzwolona* (wł. *La Gerusalemme liberata*, ang. *The Mighty Crusaders*), dramat – przygodowy – film akcji (Francja–Włochy, 1958). Piotr Salwa i Krzysztof Żaboklicki piszą też o widowiskowości i teatralności poematu. Piotr Salwa i Krzysztof Żaboklicki, *Średniowiecze, renesans, barok*, t. 1: *Historia literatury włoskiej* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2006), 302–4.

² O „szybkości montażu” i o dawnym koncepcie Karola Irzykowskiego zekranizowania *Marii* zob. np. Marek Bieńczyk, „Estetyka melancholii”, w *Trzyznaście arcydzieł romantycznych*, red. Elżbieta Kiślak i Marek Gumkowski (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 1996), 17.

³ Bolesław Prus, *Placówka* (Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1975), 5–6.

⁴ Waław Forajter, „Zły” Leopolda Tyrmanda jako literatura środka: tekst i konteksty (Kraków: Universitas, 2007), 93; Klaudia Pilarska, „Ile jest kryminału w kryminale? : o samoświadomości gatunku na przykładzie *Kamiennej nocy* Gai Grzegorzewskiej”, *Forum Poetyki = Forum of Poetics* nr 13 (2018): 26–41.

⁵ Stephen Hock, „«Stories Told Sideways Out of the Big Mouth»: Dos Passos’s Bazinian Camera Eye”, *Literature/Film Quarterly* 33, nr 1 (2005): 20–27; Justin Edwards, „The Man with a Camera Eye: Cinematic Form and Hollywood Malediction in John Dos Passos’s *The Big Money*”, *Literature/Film Quarterly* 27 nr 4 (1999): 245–54.

⁶ Zofia Mitosek, *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2003); Maciej Stroiński, „Wojna polsko-ruska z flagą i bez flagi”, w *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej*, red. Tadeusz Lubelski (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2014), 413.

⁷ Dorota Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną* (Warszawa: Świat Książki, 2003).

i filmu? Może to, co w filmie ulotne, przedstawione na ułamek sekundy, w powieści zdobywa rangę precyzyjnego, barwnego i sugestywnego obrazu?

Cel artykułu wydaje się szczególny. Chodzi o wykazanie, jak techniki kątów widzenia kamery i wielkości planu przełożone są na sposoby opisywania przestrzeni i osób w powieści kryminalnej. Uczynimy to na podstawie książki *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było* Marca Vichiego⁸. Będzie nas interesował przede wszystkim subiektywny kąt widzenia, którego ślad rozpoznajemy przede wszystkim w narracji personalnej, czyli prowadzonej przez trzecioosobowego narratora, ale z punktu widzenia danego bohatera. Spojrzenie na świat bohatera, przez którego pryzmat odbieramy rzeczywistość przedstawioną, jest niczym oko kamery filmowej przesuwającej pole obserwacji z przestrzeni na przestrzeń, z miejsca na miejsce, z miejsca na osobę, zmieniając kąty widzenia i plany z ogólnego na bliski aż do koncentracji na detalu czy mikrodetalu i z powrotem. Jest to szczególnie charakterystyczne dla powieści kryminalnej, dlatego warto zaryzykować tezę, że występuje w niej wyjątkowy rodzaj narracji personalnej, zapośredniczonej dzięki technikom filmowym lub inaczej: w której wyraźny ślad odcisnęły techniki przynależne filmowi. Chodzi o narrację personalną wzbogaconą o taki zapis postrzegania otoczenia, jaki jest właściwy działaniu kamery filmowej.

Narracja personalna a kamera subiektywna

Narracja personalna (*personale Erzählung*)⁹, tj. w trzeciej osobie, ale z punktu widzenia postaci, w dużej mierze odpowiada kamerze subiektywnej w filmie – ujmowania świata przez pryzmat protagonisty. Implikuje to spojrzenie w sensie dosłownym, sensualnym, nieraz nawet tylko behawioralnym na świat przedstawiony w utworze w takim sensie, że czytelnik wyobraża sobie to, co widzi (słyszy, odczuwa cieleśnie) bohater. Identycznie sprawa przedstawia się w filmach z zastosowaniem kamery subiektywnej. O subiektywnym kącie widzenia Joseph V. Mascelli pisze:

Kamera filmuje subiektywnie, czyli z punktu widzenia którejś z osób biorących udział w scenie, tworząc subiektywny kąt widzenia. Zabieg ten sprawia, że publiczność ma wrażenie bycia częścią przedstawianego na ekranie świata i uczestniczy w akcji filmu. Gdy któraś z postaci spojrzy w obiektyw, nawiązuje z widzami kontakt wzrokowy. Potocznie ujęcia subiektywne nazywa się „subiektami”¹⁰.

Dzięki tej technice podkreślona zostaje dramaturgia: subiekty wpływają na dramaturgię obrazu, zwłaszcza gdy są umieszczone wśród ujęć obiektywnych. Ponadto technika subiektu nadaje się „również do oddania szczególnego stanu umysłu postaci lub do pokazania wydarzeń w retrospekcji”¹¹. W ramach subiektywnego kąta widzenia istnieją m.in. dwie ewentualności. Pierwsza polega na tym, że publiczność ogląda akcję z punktu widzenia postaci w filmie:

⁸ Marco Vichi, *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*, tłum. Jan Jackowicz (Warszawa: Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz, 2015).

⁹ Franz K. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman: dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses u.a.*, Wiener Beiträge zur englischen Philologie (Wien-Stuttgart: Braumüller, 1955); Franz K. Stanzel, „Typowe formy powieści”, w *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, red., tłum. Ryszard Handke (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980).

¹⁰ Joseph V. Mascelli, *5 technik warsztatu filmowego*, tłum. Tomasz Szafrński (Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec, 2020), 24.

¹¹ Mascelli, 109.

Widz może oglądać akcję oczyma bohatera filmu. Kiedy subiekty opisane powyżej zostaną przездzone zbliżeniem osoby patrzącej na coś poza kadrem, wrażenie będzie takie, jakbyśmy oglądali jej punkt widzenia – nawet jeżeli dane ujęcie subiektywne zostało nakręcone jako obiektywne i nie miało nic wspólnego z tą osobą. Dzięki takiemu zabiegowi widz może poczuć to samo, co postać w filmie, gdyż ogląda świat jej oczyma¹².

Druga polega na tym, że:

Kamera przedstawiająca punkt widzenia (POV) rejestruje scenę z punktu widzenia konkretnego aktora. Kamera POV, choć obiektywna, mieści się pomiędzy ustawieniem subiektywnym a obiektywnym, a zatem należy się jej osobna kategoria i szczególna uwaga¹³.

Wydaje się, że tam, gdzie są wyrażenia oceniające, ironia, humor, nostalgia – właściwe samemu Komisarzowi – mamy do czynienia z subiektywnym kątem widzenia, natomiast tam, gdzie odnajdujemy beznamiętny, suchy opis, jakby z punktu widzenia bohatera, możemy mówić o wpływie techniki POV (*point of view*) na sztukę pisarską. Wpływy tych dwóch strategii – subiektywnego i POV bywają zręcznie przemieszane:

Bordelli rozglądał się nadal. Pchnął jakieś drzwi i wszedł do sali z oszklonymi szafami i stojącym pośrodku dużym okrągłym stołem. Na ścianach wisiało kilka obrazów przedstawiających piękne i melancholijne wiejskie krajobrazy. Jego uwagę przyciągnęła para wielkich, białych wołów, podszedł więc bliżej: nie pomylił się, obraz namalował Fattori. Ale na tym niespodzianki się nie kończyły, nieco dalej wisiały obrazy Segantiniego, jeden Nomelliniego, jeszcze dalej Signorini, Ghiglia, Bartolena i tak dalej. Bordelli przyglądał się jak zahipnotyzowany ich kolorystyce, ale co jakiś czas w jego umyśle pojawiała się wspomnienie ostrego nosa zmarłej. Przeciągnął dłonią po twarzy, starając się usunąć ten widok, a potem opuścił pokój, żeby kontynuować swój obchód.

Duża, bardzo czysta kuchnia, zakurzony salon, mały salonik, w którym być może siadano do herbaty, pokoje dla służby, kilka dziwnie pachnących łazienek. Ten dom się nie kończył. Komisarz wszedł znowu na pierwsze piętro i pootwierał wszystkie drzwi. Znalazł tylko obszerne, na pół puste pokoje z freskami na sufitach malowanymi przez jakiegoś prostodusznego malarza z siedemnastego wieku, olbrzymie dywany i pokryte kurzem kryształowe kandelabry. W największym pomieszczeniu na tle błyszczącego żółtawego tynku rysował się wielki ciemny mebel przypominający kapliczkę.

Na drugim piętrze panowała wyższa temperatura. Pokoje były zupełnie puste z wyjątkiem jednego, w którym, jak się wydawało, zgromadzono wszystkie meble z całego piętra. Szafy pełne ubrań w pokrowcach, regały z dziesiątkami par butów, fotele zjedzone przez myszy, szafki, komódki, świeczniki, lampy nocne. Na jednym z krzeseł stała drewniana skrzynka z napisem „Osborne 1934”¹⁴. Była wypełniona starymi kartkami z życzeniami. Szkoda, bo chętnie wypiłby coś mocniejszego. Ścisnął w kieszeni zgniecione pudełko po papierosach, żeby się upewnić, że naprawdę się

¹²Mascelli, 25.

¹³Mascelli, 37.

¹⁴Znana hiszpańska wytwórnia sherry i porto.

skończyły. Znowu naszła go chęć, żeby zapalić. Poruszając się w tym nieładzie, potrafił łokciem jakiś wazon, próbował chwycić go w locie, ale mu się wymknął i upadł z łoskotem na podłogę, roztrzaskując się na drobne kawałki. I natychmiast, w kontraście z tym hałasem, Bordellego uderzyła martwa cisza tego domu, zakłócana tylko poskrzypywaniem starych mebli. Przymknął ze zmęczenia oczy, usiadł na środku starej kanapy, rozciągnął ręce na boki, kładąc je na krawędzi oparcia, i odchylił do tyłu głowę. U góry, tuż pod sufitem, przez wszystkie cztery ściany biegł wyblakły fryz ze splełanych linii. Przemknęło mu przez myśl, ile osób dotykało tych ścian, chodziło po tych podłogach, korzystało z mebli. Nic nowego w gruncie rzeczy. Zastanowił się, ile dzieci urodziło się w tym wielkim domu, i pomyślał o zmarłych leżących w trumnach¹⁵.

„Kamera” niejako przemieszcza się wraz z przemieszczaniem się tytułowego bohatera i podąża za jego wzrokiem. Czytelnik widzi to, co on widzi; przemierza te izby, w które wstępuje samorodny detektyw. Przypomina to technikę pokonywania przestrzeni w wielu filmach, zwłaszcza istotną dla filmów drogi, ale także kryminałów, horrorów¹⁶, thrillerów, w których przemieszczanie ujęć pokazujących bohatera (tzw. punkt widzenia publiczności¹⁷) z ujęciami jego perspektywy wzmacnia wrażenie trwogi. W *Komisarzu Bordellim*, który nie jest przecież horrorem ani thrillerem, nie chodzi o zaskakujące sytuacje, ale w analizowanych przykładach o rejestrację przestrzeni i towarzyszących jej poznawaniu doznań. Percypowana przestrzeń jest niemal zawsze przed oczyma głównego bohatera. Autor pozostaje mistrzem planu ogólnego¹⁸: z wprawą scenarzysty (a taką profesję również ma¹⁹) nakreśla tło przedakcji – willę, w której zamordowano właścicielkę. Już jako martwą znajduje ją główny bohater. Mamy jednocześnie do czynienia ze zjawiskiem odpowiadającym „punktowi widzenia publiczności” lub sytuacją, w której „kamera znajduje się jakby w oku widza”²⁰. Pierwsze zdanie z cytatu stwarza pozór kamery obiektywnej, która następnie zamienia się w subiektywną. Baczne przyglądanie się freskom i ornamentom na suficie odpowiada z kolei znanej filmowcom tzw. perspektywie żabiej, w której kamera filmuje rzeczywistość niejako „od dołu”.

¹⁵Vichi, *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*, 40–41.

¹⁶Z oglądanych niedawno mogę przytoczyć np. Nicholas McCarthy, *Nadprzyrodzony pakt* (ang. *The pact*), horror (USA, 2012), w którym przez kolejne izby w mieszkaniu, zwłaszcza długi korytarz, widz kilkakrotnie „przechodzi” nie tylko z żywymi bohaterami, jak Annie (Caity Lotz), ale przede wszystkim wraz z... niewidzialnym duchem. W powieści mamy schemat taki, jaki rozpoznajemy w większości thrillerów i horrorów, w których pokonywanie przestrzeni wiąże się ze śmiertelnym ryzykiem napotkania wrogich sił (np. w Paul W.S. Anderson, *Resident Evil*, horror (USA i in., 2020)). I w tym przypadku przykład jest dowolny, ilustrujący jedynie regułę.

¹⁷Sytuację, jakoby z perspektywy widza było kręcone to, co on widzi, nazywa się „punktem widzenia publiczności” (por. Mascelli, *5 tajemników warsztatu filmowego*, 24). W thrillerach i horrorach widz dostaje w ten sposób podwójną dawkę strachu: widzi przerażonego protagonistę oraz zmieniający się, zaskakujący go, pełen niebezpieczeństw świat.

¹⁸Joseph V. Mascelli o planie ogólnym pisze: „Za każdym razem, gdy ma znaczenie topografia miejsca, powinno się filmować przemieszczanie się postaci – na przykład ich wchodzenie do wnętrza czy poruszanie się po pomieszczeniu – właśnie w planach ogólnych. [...] Otoczenie jest w nich [planach ogólnych – D.K.] ważniejsze od samego człowieka. Plany ogólne dodają filmowi rozmachu, ponieważ pokazują świat z pewnego dystansu. Zaleca się, aby sekwencja rozgrywająca się we wnętrzu domu zaczynała się planem ogólnym tego budynku z zewnątrz, co nie tylko pozwoli na ustanowienie miejsca akcji, ale sprawi, że obraz nabierze oddechu” (Mascelli, 43–44). Por. Jerzy Płazewski, *Język filmu* (Warszawa: Wydawnictwo Książka i Wiedza, 1982), 37 i 57 oraz: hasło: „Plan filmowy”, w: Marek Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych* (Poznań: Ars Nova, 1994), 222–23.

¹⁹„Marco Vichi”, *Wydawnictwo Albatros* (blog), udostępniono 2 styczeń 2021, <https://www.wydawnictwoalbatros.com/autorzy/marco-vichi/>. (dostęp: 15.05.2021)

²⁰Mascelli, *5 tajemników warsztatu filmowego*, 25. „Razem z nią [kamerą – D.K.] możemy spacerować po muzeum i oglądać obrazy albo jechać na wózku wzdłuż taśmy produkcyjnej fabryki samochodów, przyglądając się składaniu aut”.

Ujęcie z perspektywy żabiej – oznacza ustawienie kamery poniżej filmowanego obiektu, kierując obiektyw w górę. [...] Nie musi jednak oznaczać, że patrzy z pozycji podłogi ani że jest umiejscowiona poniżej oczu operatora. [...]. Z perspektywy żabiej zarówno twory natury, jak obiekty wzniesione ręką człowieka wydają się bardziej majestatyczne – drapacze chmur, wieże kościołów, fabryki, góry, drzewa. [...]. Ustawienie kamery nisko umożliwia pokazanie malowniczego stropu świątyni²¹.

Plastyczność opisu, stwarzająca pole do popisu dla operatora kamery, zawiera sugestie dla czytelnika do wyobrażenia sobie poszczególnych pokojów w zamku. Padają też niemal scenograficzne podpowiedzi dotyczące wrażeń słuchowych – łoskot, trzask rozbijającego się wazonu, głucha, „martwa cisza”, „poskrzypywanie starych mebli”.

A oto jeszcze inny przykład z przemieszczaniem tiltowania i panoramowania; ujęć od wielkiego zbliżenia do wielkiego planu i perspektywy żabiej. Niejako za okiem kamery wzrok kierujemy od twarzy, a dokładnie: nosa denatki do ozdobień sufitu:

Potem usiadł na krześle. Nie bardzo wiedząc, w jaki sposób w jego ustach znalazł się zapalony papieros, zaciągnął się dymem, obserwując wyrazisty profil twarzy kobiety i ostrą, nieco zakrzywioną linię jej nosa, który celował w sufit zdobiony malowidłami z amorkami. Właściwie nie był w stanie patrzeć na nic innego. Omiatał spojrzeniem wszystkie kąty pokoju, zatrzymywał wzrok na pęknięciach tynku lub na falistych krzywiznach wielkich pajęczyn, ale potem wracał tam, do tego nosa²².

Narracja nie tylko w tym miejscu powieści ilustruje proces, który można przyrównać do ruchu snajpera²³ – gwałtowne szukanie wzrokiem dowodów zbrodni, gdyż identycznie jak w filmach i serialach kryminalnych każdy szczegół ma znaczenie. Sztuki aktorskiej wymagałoby ukazanie zdziwienia, że w kieszeni jest już puste pudełko po papierosach lub – jak tutaj – że w ustach znajduje się kolejny papieros. Filmowość powieściowych obrazów sprawia, że wyobrażamy też sobie przykucie na kilka sekund uwagi operatora na nosie denatki. Będzie on na tyle ważnym detalem, że jeszcze kilka razy pojawi się w narracji personalnej. Odegra – jak się pod koniec okaże – znaczącą rolę w rozwiązaniu zagadki – to on będzie pośrednią przyczyną śmierci jego właścicielki: umrze ona, powąchawszy pyłek *yerba mate* z posypanej nim sierści kota. Pole obserwacji przemieszcza się od nosa zabitej w górę, tam następuje „ruch snajpera” i znowu „oko kamery” opada w dół w kierunku nosa, następnie w górę – w filmie mielibyśmy do czynienia z tiltowaniem. Autor też sugeruje zmęczenie Komisarza i w związku z tym przykucie jego uwagi do sufitu. Kiedy z kolei czytamy, że Komisarz „Omiatał spojrzeniem wszystkie kąty pokoju”, odnosimy wrażenie, jakby jego wzrok poruszał się niczym kamera filmowa wykonująca ruch snajpera – znacząc gwałtowne szukanie wzrokiem dowodów zbrodni – jak w filmach i serialach kryminalnych.

²¹ Mascelli, 51, 60, 68, 69.

²² Vichi, *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*, 38–39.

²³ Piotr Śmietana, „Techniki filmowania – kilka zasad, które warto znać!”, *Lepsza fotografia lepszy film* (blog), 31 października 2017, <https://blog.cyfrowe.pl/techniki-filmowania-kilka-zasad-ktore-warto-znac-2/>. (dostęp: 15.05.2021) W artykule zostały omówione takie techniki filmowania, jak: panoramowanie, tiltowanie, *over the shoulder*, ruch snajpera, przeostrzenie.

Na pewno też sygnałami bacznej uwagi i czujności Komisarza, odpowiadającym wszechobecnej kamerze filmowej, są czasowniki informujące o wyostrożonej percepcji wzrokowej świata przez Bordellego. Dla przykładu na przestrzeni zaledwie dwóch stron mamy ich kilka. Wzrok odgrywa tu ważniejszą rolę niż jakikolwiek inny zmysł. A zmysły, jak wiadomo – oprócz inteligencji – są niezbędnym wyposażeniem prawdziwego detektywa czy komisarza policji. Oko bohatera jest tu odpowiednikiem filmowego oka kamery: „spojrzał na zegarek”, „rozejrzał się za popielniczką”, „Zobaczył stojący w rogu kosz”, „zauważył kątem oka, że coś się porusza na pościeli”, „odwrócił się szybko i uśmiechnął [na widok... – D.K.]”, „Popatrzył z zakłopotaną miną”, „zaczął przyglądać się drzwiom i oknom”, „widać było dobrze”, „przyklęknął, żeby lepiej się przyjrzeć”, „Nigdy nie widział czegoś takiego”²⁴. Również takie zdanie sugeruje wzmożoną obserwację: „Okno w pokoju Rebekki było uchylone. Bordelli otworzył je na oścież, przysunął krzesło i siadł przed nim. Wiatr kołysał grubymi konarami drzew”²⁵.

O wiele trudniejszym do oddania „detalem” jest zapach, niemający już wiele wspólnego z planem i kątem kamery. A jednak i on może być wyrażany w filmie. Monika Braun pyta:

Czy istnieje jakiś specyficzny rodzaj traumy związany ze zmysłem powonienia? W zakresie ćwiczeń aktorskich są i takie, których celem jest po prostu rozwijanie percepcji zapachowej (także smakowej). [...] podstawowy trening aktorski nakierowany jest głównie na wizualizację i werbalizację doznań zmysłowych. [...] Zasada, zgodnie z którą, aby cokolwiek przekazywać, jednostka musi najpierw to coś posiadać, obowiązuje i tutaj. [...] Etapem następnym jest odnalezienie właściwych form ekspresji [...]”²⁶.

W narracji personalnej sugerującej, co czuł Bordelli, odbiorca niejako wyobraża sobie, jak musiałyby odbiór różnych woni grać aktor, wcielający się w daną postać. Zapach np. starych dywanów czy łazienek, kurzu albo papierosów i popielniczki pełnej niedopałków. Vichi sugerująco zaznacza, jakie zapachy roztaczają się w danej przestrzeni i najczęściej czyni to we wspomnianej narracji, informując, jakie emocje towarzyszyły wówczas bohaterowi. Czytelnik niejako wyobraża sobie, jak aktor musiałyby ową percepcję różnych woni odgrywać.

Od planu ogólnego do detalu

„Ujęcie z ruchomej kamery najlepiej opisać poprzez podanie wielkości planu na początku (np. plan średni) i na końcu ujęcia (np. zbliżenie)”²⁷ – pisze Mascelli. Takie ujęcia są znamienne dla powieści kryminalnej. Autor zacieśnia coraz bardziej horyzont przestrzenny, by w końcu skupić się na szczegółach. Szczegóły te to inaczej wspomniane już detale (ang. *extreme close up* – albo *detail*):

²⁴Vichi, *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*, 220–21.

²⁵Vichi, 220.

²⁶Monika Braun, *Gry codzienne i pozacodzienne: ...o komunikacyjnych aspektach aktorstwa* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012), 127.

²⁷Mascelli, *5 tajemników warsztatu filmowego*, 51.

Detal (inaczej wielkie zbliżenie): prezentuje część filmowego obiektu np. szczegół człowieka (oczy, usta, ręce itp.) bądź rekwizyt czy fragment dekoracji ukazany na całym ekranie; ze względu na swą skrajnie selektywną wyrazistość plan ten stosowany bywa przede wszystkim jako element intensyfikacji napięcia dramatycznego²⁸.

Detale odsłaniają to, co w swoim kształcie niepowtarzalne: piegi na twarzy, skrzywienie nosa, plamę na talerzu, zawartość schowka czy szuflady. Wszystko inne wtedy schodzi na plan dalszy, staje się nieistotne: niewyraźne i zamazane. Można wtedy mówić o zastosowanym ostrzeniu:

Duże zbliżenie listów, telegramów, fotografii, gazet, znaczków, plakatów, guzików, pierścionków i innych powiększonych przedmiotów nazywa się detalami. [...] Zazwyczaj detale kręci się w ten sposób, że tło za nimi jest niewidoczne²⁹.

Detal odgrywa kluczową rolę zarówno w powieści kryminalnej, jak i w każdym filmie czy serialu kryminalnym. Z tym że obecnie większą rolę przypisuje się intelektualnej dedukcji wizualizowanej na ekranie dzięki technikom komputerowym (zob. np. najnowsza ekranizacja *Sherlocka Holmesa*³⁰) bądź badaniom laboratoryjnym danego obiektu przeprowadzanym przez specjalistów (*Kryminalne zagadki Miami*, *Kryminalne zagadki Nowego Jorku* itd.) niż tropieniu materialnych śladów i na ich podstawie wysnuwaniu wniosków. Przypomnijmy sobie na przykład, z jaką pieczołowitością detektyw Monk podnosi z ziemi każdy włos³¹ albo jak grany przez Davida Sucheta Herkules Poirot w milczeniu przygląda się otoczeniu³².

Niezwykle pomocna w badaniu problemu elementów znaczących okazuje się praca strukturalisty Rolanda Barthes'a *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań* (1966)³³. Wiadomo, że pomysły w niej zaprezentowane zakwestionował sam autor występujący w *S/Z* już z pozycji poststrukturalistycznej (1970). Ale właśnie w wykładni funkcji tekstu Barthes zwrócił uwagę na szczegóły obrazowania. Opowiadaniem nazwał nie tylko wypowiedzi werbalne (ustne bądź pisemne), ale również wizualne (np. witraże) i audiowizualne (film). Badania Barthes'a poświęcone funkcjom dystrybutywnym i integracyjnym, liczbie aparatów telefonicznych w biurze policyjnym, podnoszeniu bądź niepodnoszeniu słuchawki itd. odnoszą się do kina akcji, a jednocześnie thrillera, jakim jest seria o Jamesie Bondzie. „Zawsze jednak opowiadanie składa się wyłącznie z funkcji – wszystko tam, w różnym stopniu, posiada znaczenie” – pisał³⁴. Informacje mniej istotne, domagające się rozszyfrowania badacz nazywał oznakami³⁵.

²⁸Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, 224; Płażewski, *Język filmu*, 53–56. Na stronach 55–56 autor omawia takie funkcje wprowadzania detali, jak wywoływanie: a) napięcia; b) grozy; c) litości.

²⁹Maselli, 50.

³⁰Toby Haynes, Euros Lyn i Paul McGuigan, *Sherlock*, serial, kryminał (Wielka Brytania, 2010).

³¹Andy Breckman, *Detektyw Monk* (ang. *Monk*), serial TV, komedia kryminalna (USA, 2002).

³²Clive Exton, *Poirot* (ang. *Agatha Christie's Poirot*), serial, kryminał (Wielka Brytania, 1989).

³³Roland Barthes, „Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań”, w *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006), 254–84.

³⁴Barthes, 261.

³⁵Barthes.

Oznaką są w analizowanej powieści kurz na kandelabrach, meblach i dywanach w pałacu denatki. Oznaczałby on jej starość, schorowanie, niemożność zaprowadzenia porządków. Kolejną ważną rolę odgrywa w powieści motyw papierosów. Nie służą one rozwiązaniu kryminalnej zagadki, ale charakterystyce nałogowo je palącego Komisarza. Są właśnie Barthes'owską funkcją – oznaką jego nałogu, jego profesji wymagającej koncentracji i szybkich decyzji, implikującą nerwowość, a jednocześnie konieczność skupienia i opanowania. Stanowią też *signum temporis* – palenie wszakże było niezwykle modne w latach sześćdziesiątych, na początku których Vichi umieścił akcję dzieła³⁶:

[...] Bordelli zgasił papierosa w środku pustego pudełka, zgniótł je i włożył do kieszeni³⁷.

Zdanie to komunikuje rozkojarzenie i zmęczenie Komisarza – trzeba być bardzo zdenerwowanym bądź zamyślonym, żeby niedopałek wsadzać w pustym pudełku do kieszeni. Scena ta stwarza pole do popisu filmowcom – można byłoby ją oddać na zasadzie zbliżenia i przeostrzenia; behawioralnie odebrana przez widza stanowiłaby ważną informację o protagoniście i prowadzeniu przezeń sprawy.

Najczęściej filmowe techniki, takie jak panoramowanie, tiltowanie, ruch snajpera oraz różne plany (ogólny, pełny, zbliżony, detal i mikrodetal), istniejące niejako w powieści, nie występują w postaci czystej, lecz przemieszane są ze sobą. Oto przykład obserwacji domostwa, dokonywanej najpierw z zewnątrz, a następnie wewnątrz:

Wrócił na piechotę do willi. Po drugiej stronie kolosalnej bramy z kutego żelaza, w głębi ciemnego ogrodu pełnego drzew, można było dostrzec wysoką sylwetę pałacu. Zza bardzo wysokich żywopłotów z drzewek laurowych, które ciągnęły się równolegle w kierunku domu, widać było oświetlony prostokąt okna. [...]

Próbował popchnąć wielką furtkę, ale okazało się, że jest zamknięta. Była bardzo wysoka i zakończona u góry wyostrzonymi prętami. Należało poszukać innego sposobu. Ruszył wzdłuż opasującego park muru i znalazł boczną furtkę. Popchnął ją, pokonując rdzę nagromadzoną w zawiasach. Ogród był zapuszczony, ale niezupełnie, tak jakby ogrodnik zajmował się nim trzy lub cztery razy do roku. Pałac musiał pochodzić z siedemnastego wieku i miał podniszczoną fasadę. Trzy poziomy, pięć okien na każdym z nich, wszystkie zamknięte prócz tego oświetlonego na pierwszym piętrze. Przez pofałdowane szkło widać było zdobiony freskami sufit.

Komisarz obszedł ściany pałacu i dotarł na jego tyły. Był tu duży park z bardzo wysokimi drzewami i ścieżka, która ginęła w mroku. Stojący obok budynku ogromny wiekowy cedr rozciągał swoje długie kosmate gałęzie ponad dach. Bordelli spojrział w górę, żeby mu się przyjrzeć, i lekki zawrót głowy przyprowadził go o utratę równowagi. Oparł się o ścianę i przeciągnął palcami po oczach, próbując usunąć zmęczenie. Wrócił przed fronton pałacu i nacisnął dzwonek. Usłyszał za drzwiami wejściowymi posępną tryl, niczym w szkołach prowadzonych przez zakonnice. Odczekał minutę, ale nic się nie wydarzyło.

³⁶Akcja *Komisarza Bordellego. Śmierć w gaju* rozgrywa się we Florencji w kwietniu 1964 r., a omawianej tu powieści – rok wcześniej.

³⁷Vichi, *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*, 39.

Zapałił zapalnik i przyjrzał się zamkowi. [...] Zamek opierał się Bordellemu dobre pięć minut, ale w końcu ustąpił. Komisarz otworzył drzwi i z ulgą poczuł na twarzy chłodny powiew typowy dla starych pałaców.

Przekroczył próg i ledwie znalazł się w środku, zawołał głośno, wymieniając oba nazwiska starszej pani. Nikt mu nie odpowiedział. Z górnej części klatki schodowej sączyło się światło dochodzące zza niedomkniętych drzwi. Gdy tylko jego wzrok przystosował się do mroku, Bordelli rozejrzał się po wnętrzu. Nieliczne stare meble, barokowa toaletka z lustrem, wiele obrazów. Na wyższe piętra prowadziły okazałe schody z jasnego marmuru. Pośrodku stopni umocowany był wytarty dywanik z czerwonego sukna.

– Pani Pedretti, proszę się nie obawiać, jestem z policji, komisarz Bordelli – powiedział głośno, nie przerywając powolnego wspinania się po schodach w kierunku światła.

Na pierwszym piętrze zobaczył przymknięte drzwi. Zatrzymał się przed nimi i zapukał. Żadnej odpowiedzi. Otworzył je szerzej i poczuł na twarzy lekki dreszcz, tak jakby natrafił na pajęczynę: zobaczył starszą kobietę z długimi bieluteńkimi włosami, która leżała na wznak w poprzek łóżka, w podciągniętej aż do brzucha koszuli nocnej³⁸.

Plastyczny obraz zmagania się z furtkami, a następnie drzwiami do willi denatki wzmaga wrażenie tajemnicy i trwogi³⁹. Stanowi też sugestię, że wszelkie zapory wokół starej willi, jak w niej samej (na parterze i na piętrze), kruszeją pod wpływem użytej siły. Nie tylko dom, ale i park z pozamykanymi ścieżkami prezentuje się ponadto jako labirynt, o czym autor informuje w dalszych partiach opisu. Sposób prezentacji drogi wiodącej przez ogród, a następnie przyglądania się willi najpierw od zewnątrz, a potem wewnątrz można powiązać z klasyczną sekwencją filmową, która jest „serią scen lub ujęć stanowiących jedną całość. Może rozgrywać się w jednym lub w kilku miejscach, zaczynając na przykład w plenerze, a kończąc wewnątrz budynku”⁴⁰. Obserwacja kolejnych pięter i rzędów okien stanowi odpowiednik tiltowania i panoramowania czy ruchu snajpera. Kolejne tiltowanie następuje przy obserwacji olbrzymiego cedru, a następnie – już wewnątrz willi – podczas spoglądania na schody prowadzące na piętra, to znów na parter itd. Czytelnik śledzący penetrowanie przestrzeni przez detektywa ma wrażenie efektu pracy kamery. Ważna jest cecha swoiście filmowego voyeuryzmu – koncentracji na podglądaniu. W tym przypadku mamy do czynienia z podglądaniem tego, co dzieje się w pokoju widzianym z zewnątrz budynku. Analogiczną sekwencję odnajdujemy w reminiscencji zawartej w innej powieści Marca Vichiego – *Komisarz Bordelli. Śmierć w gaju oliwnym*⁴¹.

³⁸Vichi, 35–37.

³⁹Autor najczęściej nakreśla plan ogólny, by następnie przejść do zbliżeń i detali. Czyni tak również w *Komisarzu Bordellim. Śmierci w gaju oliwnym*: najpierw nakreśla plan okolicy – plan totalny, potem opisuje willę i ogród wokół niej, potem wnętrze willi, w końcu zaś prezentuje obecną w domostwie służącą pana domu, nazistę, ukrywającego się?. I wszystko, jak zwykle, w narracji personalnej. Por. Marco Vichi, *Komisarz Bordelli. Śmierć w gaju oliwnym*, tłum. Jan Jackowicz (Warszawa: Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz S.C., 2015), 19–20 i n.

⁴⁰Maselli, *5 tajników warsztatu filmowego*, 23.

⁴¹Vichi, *Komisarz Bordelli. Śmierć w gaju oliwnym*, 83–84.

Czytelnik niejako wraz z bohaterem doświadcza działania jeszcze innych doznań sensorycznych, np. chłodu bijącego z wielowiekowych, grubych murów i ścian; dreszczu emocji zestawionego ze smagnięciami lepkiej pajęczyny; ciszy, ewentualnie ciszy przemieszanej z echem. Zdania są komunikatywne jak w scenariuszu. Dotyczą poszczególnych czynności i odczuć zmysłowych (wzrok, słuch, powonienie, dotyk, uczucie zimna i ciepła). Kolejne zdania komunikują półmrok i sączące się przez szpary światła w pustym zamczysku. Jednak znamieny jest dla tej narracji akcent położony na wrażeniach wzrokowych Bordellego. Ważna jest jego spostrzegawczość, „zawieszanie” wzroku na poszczególnych przedmiotach w izbach zamku. Przyzwyczajanie wzroku do ciemności i widzenia w niej coraz bardziej pewnych detali też oczywiście wiąże się z pewnymi możliwościami kamery filmowej (przeostrzenia, gra światłem, przebitki itd.). W prezentacji poszczególnych kondygnacji i izb, tak jak i otoczenia domu, opis odpowiada ruchom snajpera i tiltowaniu, względnie panoramowaniu. Na końcu niejako w przybliżeniu otrzymujemy plan pełny sylwetki denatki⁴², ale w pozycji poziomej. Dla oddania makabry ułożona jest ona w sposób nienaturalny: w poprzek łóżka, z zadartą nieprzyzwoicie koszulą. Autor okazuje się znów mistrzem w przechodzeniu od planu ogólnego do planów coraz bliższych – na detalu kończąc. Zaraz potem w owej relacji pojawi się (kolejny zresztą raz) motyw nosa i ust. Już wiemy, że zmysł powonienia – mówiąc językiem Barthes’a – jest rdzeniem (funkcją kardynalną), kluczem do rozwiązania zagadki. Oto szczegółowy opis – odpowiednik wielkiego zbliżenia – koncentracji oka kamery na owych detalach:

Jakby pod naciskiem obsesyjnej myśli komisarz obrócił się znowu, żeby spojrzeć na nos kobiety. Z nieruchomych, półotwartych ust zmarłej wyciekała biała piana podobna do śluzu, jaki wydzielają ślimaki. Maleńkie banieczki pękały, a w ich miejsce pojawiały się nowe. Tego pozbawionego życia ciała nie ogarnął jeszcze zbyt ni bezruch. Potem ślina przestała wyciekać i rozpuszczona piana zebrała się w dwie maleńkie kropelki, które spłynęły po policzkach i zniknęły, nim jeszcze spadły na prześcieradło⁴³.

Kinetyzacja opisu osoby zmarłej, opisu dokładnego, niemal naturalistycznego, mającego sprawić pozór „żywego trupa” prowokuje do asocjacji nie tylko z kryminałem (różne sceny, często o zabarwieniu ironicznym), ale i horrorem. Detaliczny opis sączącej się z ust nieżywej matrony śliny wywołuje silne emocje w czytelnikach i taką samą grozę wywołałby również w odbiorcach filmu: „Detale kierują uwagę widza na małe obiekty, pomagając w lepszym rozumieniu akcji, a w konkretnych przypadkach mają także dużą rangę emocjonalną”⁴⁴. Dodajmy na koniec, że ujęcie „od ust do czoła nieco powyżej oczu”⁴⁵ jest charakterystyczne dla tzw. mocnego zbliżenia.

⁴²Plan pełny (ang. *full shot*) – to wedle Marka Hendrykowskiego inaczej plan średni: „postacie aktorów w pełnym wymiarze «od stóp do głów» – widziane na tle części dekoracji; plan szczególnie często występujący w filmach z epoki kina niemego”. Hasło: „Plan filmowy”, w: Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, 223. Jest to „rodzaj planu filmowego polegający na pokazaniu całej postaci wypełniającej kadr. Pozwala rozpoznać postać, zidentyfikować czynności przez nią wykonywane. Zapewnia też czytelność tła, umożliwia widzowi zapoznanie się z nim; daje to możliwość zdobycia wiedzy na temat postaci dzięki jej zachowaniu w środowisku, w którym się znajduje. Stosowany jest w sztuce filmowej rzadko, zazwyczaj jako plan przejściowy pomiędzy planem ogólnym a planami bliższymi. Niekiedy używany jest w zastępstwie planu ogólnego, jeśli miejsce akcji uniemożliwia zastosowanie tego pierwszego”. Płażewski, *Język filmu*, 44–45.

⁴³Vichi, *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*, 39.

⁴⁴Mascelli, *5 tajników warsztatu filmowego*, 87.

⁴⁵Mascelli, 50.

Zbliżenie kamery. Detal i przeostrzenie

Koncentracja na szczególe z natury rzeczy wymusza pominięcie innych przedmiotów z otoczenia. Podobnie bywa w kreacji światów przedstawionych, a także w ich recepcji przez czytelników bądź widzów. Oprócz obiektów mniej ważnych (Barthes'owskich kataliz) istnieją nazwane przez Romana Ingardena miejsca niedookreślone. Domagają się one konkretyzacji⁴⁶. Domaga się ich nie tylko literatura, ale i film, choć ten oferuje gotowe obrazy, ale przecież nie „wszystkie”. Resztę widz musi sobie skonkretyzować sam. Dotyczy to w równym stopniu zarówno planu ogólnego, jak i detalu, który nas tutaj szczególnie będzie interesował. Techniki, którą wykorzystują filmowcy (koncentracji na detalu mającym szczególne znaczenie), używają też pisarze, szczególnie twórcy kryminałów. W powieści Marca Vichiego świetnie to obrazuje motyw papierosów palonych przez Komisarza:

Komisarz zapalił ostatniego peta, ściskając go mocno dwoma palcami, żeby zasłonić dziurę w bibułce. Dmuchiął daleko kłębem dymu, łudząc się, że dzięki temu oddala od siebie tę truciznę⁴⁷.

Słowo „daleko” byłoby odpowiednikiem planu zamazanego, nieostrego (podkreślone jest to dodatkowo wyrażeniem wprost konotującym zamazany kontur przedmiotów: „kłębem dymu”), również dziura w bibułce ma być niewidoczna, natomiast wyostrzeniu czy przeostrzeniu podlegałby obraz papierosa trzymanego w palcach skrywających *nota bene* podartą bibułkę. Zbliżenie odgrywa też decydującą rolę w retrospekcjach. W jednym ze wspomnień (analogonie *flashbacku*⁴⁸) odsłaniają się coraz subtelniejsze detale aż do najważniejszego. Uruchamianie pamięci cechuje zazwyczaj „spojrzenie jak przez mgłę”, więc przeostrzenie, skupienie na najważniejszym detalu zdobywa podwójny sens:

[...] powoli jego myśli przeniosły się na inne sprawy, kwiecień czterdziestego piątego, północne Włochy, muchy laziły także po twarzy ostatniego nazisty, którego uśmiercił. Celował do niego z daleka i z wysoka, kiedy ten przebiegał u podnóża stoku. Ustawił pistolet na pojedynczy ogień i strzelał nadal, dopóki nazista nie przestał toczyć się po ziemi. Był to jasnowłosy siedemnastoletni chłopak, leżał z oczami otwartymi szeroko ku niebu. Jego hełm potoczył się trochę dalej. Bordelli podniósł go i poczuł ucisk w żołądku: z boku wymalowana była na nim na białą swastyka, która została przekreślona wielkim czerwonym znakiem X. U góry widniał otwór po pocisku, dokładnie na literze N z imienia Anna, wymalowanym białą farbą wraz z sercem, którego szpic zwrócony był w lewo. Bordelli poczuł, że zbiera mu się na wymioty, zamordował nie nazistę, ale jasnowłosego chłopca zakochanego w jakiejś Włoszce. Usiadł na trawie i zapalił papierosa, jednego z setki wypalanych codziennie. Zachował ten hełm, trzymał go w jakiejś szafie. Po tym chłopcu nie zabił już nikogo więcej, na dobre stracił ochotę do strzelania. Nacięcia na kolbie pistoletu maszynowego skończyły się na trzydziestu siedmiu⁴⁹.

Hełm w zacytowanej retrospekcji stanowiącej odrębne opowiadanie spełniałby w ujęciu Rolanda Barthes'a funkcję kardynalną – byłby rdzeniem całej opowieści. Gdyby została sfilmowana,

⁴⁶Roman Ingarden, „Z teorii dzieła literackiego. Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej”, w *Problemy teorii literatury*, red. Henryk Markiewicz (Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967), 7–25; 45–58.

⁴⁷Vichi, *Komisarz Bordelli. Śmierć w gaju oliwnym*, 44.

⁴⁸W tym miejscu zauważmy, że warto byłoby zrobić słownik odpowiedników filmowych w literaturze (i odwrotnie), np. *flashback* – retrospekcja; *flashforward* – antycypacja; plan pełny – opis scalony postaci itp. Oczywiście należałoby dokładnie zbadać relacje między nimi, podobieństwa, ale i różnice.

⁴⁹Vichi, *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*, 210–11. W następnej powieści Vichi mowa o 24 nacięciach na kolbie pistoletu. Zob. Vichi, *Komisarz Bordelli. Śmierć w gaju oliwnym*, 75.

łatwo możemy sobie wyobrazić stopniowe zbliżanie się kamery aż do przeostrzenia – hełm w detalu bardzo wyraźny, reszta spełniająca funkcje rozszerzenia (*expansion*), jak np. wyróżnione przezeń katalizy, oznaki i informacje⁵⁰. Te przedmioty mniej ważne pozostają jakby w cieniu, czy też „jak we mgle”.

Identycznie dzieje się w filmach, gdzie z zachowań zewnętrznych (którym nie towarzyszy tok myśli bohatera oddany w narracji) widz wyprowadza wnioski dotyczące świata wewnętrznego. Wszystkie te informacje mają charakter behawioralny. Zdanie „Usiadł na trawie...” podkreśla szok, jakiego bohater doznał, zabiwszy młodego rodaka, którego wziął za wroga. Zapalony papieros – cecha znamienna głównego bohatera – informuje o wielkim pobudzeniu nerwowym. Obserwujemy tu niejako filmowe przejście z tzw. planu totalnego (planu dalekiego)⁵¹ – „z daleka i z wysoka”, przez plan pełny „to jasnowłosy siedemnastoletni chłopak, leżał z oczami otwartymi szeroko ku niebu”, do dużego zbliżenia: detaliczny opis hełmu – przedmiotu fatalnej pomyłki.

Pewne, nawet sarkastyczne, przerysowanie można zaobserwować w opisie spożywania posiłku na przerwie podczas przesłuchiwania Morozzich i ich żon:

Gina i Angela starały się jeść tak, żeby nie naruszyć szminki. Zagłębiały zęby w bułce, unosząc wargi i odsłaniając kły aż po dziąsła. Potem zamykały je i przeżuwały jedzenie z zamkniętymi ustami. Wyglądały na dwie idiotki. Ale ich spokój miał pozory niewinności⁵².

Ważną rolę w filmie odgrywa mimika i gesty – tzw. modny dzisiaj *body language*, o którym Monika Braun pisze m.in.:

W potocznym doświadczeniu język rąk bywa tak samo ważny jak język słów, a wyrazistość dłoni – równie interesująca jak ekspresja twarzy⁵³.

Należy jednak pamiętać, że wielkie usta, wymalowane, zaciśnięte w czasie „przeżuwania” to hiperbole podejrzeń Komisarza, jego subiektywny odbiór urody dwóch mężatek przyrównanych przezeń do „idiotek”. „Kły” zatapiające się w hamburgerach są jednocześnie motywem wziętym z horrorów, w których roi się od różnych wilkołaków, duchów i potworów. W kadrze pojawiłyby się monstrualne usta wymalowane szminką i zęby wbijające się w cateringowy *fast-food*. Zohydzeniu postaci służy też sugestia, że zęby odsłaniały się aż po dziąsła. Czyż nie jest to kalka spowolnionych ujęć⁵⁴ filmowych specyficznie zaprezentowanej konsumpcji? Oko kamery nie koncentruje się na całej twarzy, ale tylko, w dużym zbliżeniu (ang. *extreme close-up*) na ustach. Wargi zastępują niejako twarz, która w sztukach wizualnych jest najistotniejsza, gdyż – jak słusznie pisze Monika Braun:

⁵⁰Barthes, „Wstęp do analizy strukturalnej dzieła literackiego”, 266.

⁵¹Plan daleki nazywany jest też planem totalnym, a po angielsku *long shot*. Pozwala na orientację w przestrzeni. Jest to „rozległy widok krajobrazu lub dekoracji z nieobecnymi lub bardzo oddalonymi postaciami ludzi; ujęcie w tym planie zawiera z reguły generalną informację o miejscu, w jakim dzieje się akcja filmu”. Hasło: „Plan filmowy”, w Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, 223; por. Płazewski, *Język filmu*, 42–44.

⁵²Vichi, *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*, 270–71.

⁵³Braun, *Gry codzienne i pozacodzienne*, 132.

⁵⁴„[...] ujęcie jest ciągle najmniejszą cegiełką, z jakiej składa się film”. Mascelli, *5 tajemnic warsztatu filmowego*, 23.

To ona przyciąga uwagę w sposób szczególny. Wspomnienia o osobach przechowujemy zazwyczaj w pamięci w postaci galerii ludzkich twarzy⁵⁵.

Intuicja Bordellego w pewnym sensie nie zawiedzie, dlatego i ten rys oddany w narracji personalnej okaże się antycypacją przyszłych wydarzeń i rozwiązań.

Operowanie czasem. Przyspieszenia i spowolnienia

O wyobrażeniu spowolnienia była mowa powyżej, ale sam ten proces możliwy jest do ukazania jedynie dzięki technikom filmowym. Bieg, ucieczka, rękoczyn – zwłaszcza w reminiscencjach – bywają nieraz przedstawiane w spowolnionym tempie.

Joseph V. Mascelli w rozdziale poświęconym operowaniu czasem i przestrzenią w filmie stwierdza:

Zamiast pokazywać eksperyment laboratoryjny jako coś z przeszłości, lepiej jest przeprowadzić go na oczach widza. Podobnie z wydarzeniami, które miały już miejsce, a które można odtworzyć, by widz miał poczucie, że bierze w nich udział⁵⁶.

Zamiast stwierdzić, że Komisarz miał problem z dostaniem się do domu pani Pedretti, autor wydłuża czas, pokazując zmagania bohatera z kolejnymi bramami, furtkami, drzwiami itd. Następnie w jednym zdaniu jest mowa o minucie czekania pod drzwiami:

Usłyszał za drzwiami wejściowymi posępny tryl, niczym w szkołach prowadzonych przez zakonnice. Odczekał minutę, ale nic się nie wydarzyło⁵⁷.

W tym aspekcie mówimy o skróceniu czasu przedstawienia w stosunku do czasu przedstawianego, co jest oczywiście najczęstszym zabiegiem stosowanym w filmach i powieściach. Nie obowiązuje w nich bowiem reguła dotycząca antycznej tragedii – adekwatności czasu wystawienia czy lektury do czasu akcji. Również w filmie owa minuta nie byłaby minutą zabraną widzom. Według Mascelliego:

Dobra dramaturgia polega między innymi na usuwaniu zbędnych pasaży, miejsc, w których nic się nie dzieje, skracaniu scen w taki sposób, żeby pozostała tylko ich esencja. [...] Czasami natomiast, jak w filmach wykorzystujących zabieg suspensu, czas lub przestrzeń dobrze jest wydłużyć⁵⁸.

Pierwsza z wymienionych zasad dotyczy również powieści kryminalnych. Oszczędność staje się tam wartością.

⁵⁵Braun, *Gry codzienne i pozacodzienne*, 137.

⁵⁶Mascelli, *5 tajemników warsztatu filmowego*, 114.

⁵⁷Vichi, *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*, 35–36.

⁵⁸Mascelli, 216.

W filmach bardzo często pokazuje się upływ dłuższego czasu przez przyspieszony bieg kadrów. W ten sposób rejestruje się wschody i zachody słońca, zmieniającą się aurę, ruch ludzi na ulicach, wegetację roślin itd. W *Komisarzu Bordellim. Mordercy, którego nie było* istnieją ujęcia odpowiadające owym „trikom” filmowym. W paru zdaniach pokazany jest długi i monotony bieg wydarzeń w komisariacie. Jego przyspieszenie uzyskane zostało kilkoma „ruchomymi” obrazami:

Rozpoczęły się osobne przesłuchania podejrzanych. Pozostałych troje czekało na swoją kolej w trzech oddzielnych pokojach. Po zakończeniu pierwszej tury zaczynała się następna. Popielniczka Bordellego zapełniała się szybko, a Piras wzdychał, godząc się na oddychanie niezdrowym powietrzem. Uderzał szybko w klawisze, wybijając na górze dwoma palcami: a.d.r., a.d.r., a.d.r.⁵⁹, te same pytania, te same odpowiedzi. Przede wszystkim jedna.

– Ależ – o tej porze byliśmy nad morzem! Widzieli nas tam wszyscy, nieprawdaż?

I natychmiast do uszu wdzierało się nieznośne klekotanie maszyny do pisania. Adwokat Santelia siedział bez ruchu [...] ⁶⁰.

Jest to niejako kalka ujęć filmowych, pokazujących narastanie góry niedopałków w popielniczce czy też mnożenie na biurku kartek z protokołu śledczego i nieustanny ruch maszyny do pisania. Zabiegi takie są właściwe tak literaturze, jak i filmowi. Ale dzięki znajomości filmów czytelnik może sobie wyobrazić spowolnione bądź – częściej – przyspieszone tempo zmieniających się kadrów. Wyobrażenia nie tylko pisarza, ale również czytelnika XXI wieku pod wpływem różnych osiągnięć montażowych stosowanych w filmie uległa zmianom, także w odniesieniu do kategorii czasu.

Zakończenie

W powieściach Marca Vichiego, również w utworze pod nieco przewrotnym tytułem *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*, stosowana jest narracja personalna pozwalająca na percepcję świata z punktu widzenia bohatera. Odpowiada to pozycji kamery filmowej rejestrującej szczegóły dostępne oku detektywa. Detektyw, który musi znaleźć dowody zbrodni oraz szczegóły naprowadzające na rozwiązanie zagadki, przebiega wzrokiem z przedmiotu na przedmiot, z miejsca na miejsce. Nic nie może umknąć jego uwadze. Podobnie jest w filmach, ale też w powieściach kryminalnych pisanych w XX i XXI wieku.

Autor zaznacza przesuwanie się wzroku bohatera w liniach poziomych (odpowiednik panoramowania lub ruchu snajpera) i wzdłuż linii pionowych (tiltowanie). Ruchy gałki ocznej Bordellego poruszają się nerwowo (jakby bezwiednie szukając szczegółów), ale i uważnie: wzrok zatrzymuje się na detalach, które często okazują się kluczowe w danej kwestii. Można powiedzieć, że technika opowiadania w ten sposób o przestrzeni odpowiada też planom wielkiego zbliżenia i planom detalu. Miewają one, same w sobie, walor antycypacji: zogniskowanie

⁵⁹A.d.r. – skrót używany w protokołach policji włoskiej, oznaczający *a domanda risponde* (na pytanie odpowiada).

⁶⁰Vichi, *Komisarz Bordelli. Śmierć w gaju oliwnym*, 269.

na nich uwagi nie jest bez znaczenia dla rozwoju akcji prowadzącej do rozwiązania zagadki. Wprowadzona przez autora narracja personalna odpowiada takiej sytuacji, która często stosowana jest w horrorach⁶¹: nagrywania wydarzeń w ten sposób, jakby główny bohater trzymał kamerę. Można było stwierdzić, że w takim przypadku mamy do czynienia z „kamerą subiektywną”. Dzięki znajomości tych technik Vichi tak a nie inaczej prowadzi narrację, również w innych powieściach o dzielnym Komisarzu.

A jednak techniki zaobserwowane w *Komisarzu Bordellim. Mordercy, którego nie było* jako reprezentacji powieści kryminalnej nie wyczerpują *spectrum* możliwości, jakimi może dysponować pisarz zainspirowany tajnikami warsztatu filmowego. W powieściach Jakuba Żulczyka, na przykład, istnieje bardzo dużo wyrażen o kręceniu filmu z własnego życia, o scenerii jak w najstraszniejszym horrorze, o „klatce stop”, o „cofaniu filmu”, o porównywaniu się z fikcyjnym bohaterem itd. U Żulczyka są również sceny oglądania filmu z samymi sobą (np. w *Instytucie*)⁶² albo przekraczania granicy między fikcją pierwszego i drugiego stopnia i wchodzenia do filmu czy programu emitowanego z telewizji (w *Zmorojewie* i w *Świątyni*)⁶³. Tych stematyzowanych aluzji u Vichi na przestrzeni jednej powieści są zaledwie dwa (nieodnotowane tu zresztą) przypadki. Nie można też powiedzieć, że kompozycja utworu jest analogiczna do montażu filmowego. Nie mamy do czynienia z fragmentaryzmem bliskim przeskokom kamery filmowej bądź sztuce montażu; przerzucaniem czy przeskokami „oka kamery” ze sceny na scenę, z sekwencji na sekwencję. Jednocześnie przypadek ten odpowiada zasadzie, o której Jurij Łotman w *Semiotyce filmu* (właśc. *Semiotyce kina...*) z 1973 roku – za Siergiejem Eisensteinem – powtarzał, że w przypadku kina, któremu właściwy jest jeden punkt widzenia, najważniejsza jest kompozycja plastyczna, a gdy występuje wiele punktów widzenia – montażowa⁶⁴. Nie znajdujemy też w *Komisarzu Bordellim* rozwiązań obecnych np. w *Zamieci śnieżnej i woni migdałów* Camilli Läckberg, gdzie dwaj samobójcy powielili schematy znane z filmowych adaptacji *Sherlocka Holmesa* Arthura Conan Doyle’a⁶⁴. *Nota bene* tego typu imitacji wzorców zdarza się wiele także w filmach i serialach kryminalnych, np. w *Castle* czy w *Kryminalnych zagadkach Miami*, w których pewne schematy fabularne z innych filmów, a także gier komputerowych służą fikcyjnym kryminalistom jako pomysł zbrodni.

W zależności więc od tego, czy weźmiemy pod uwagę „fizyczne” czynniki produkcji filmu, czy też operacje zaistniałe w obrębie świata przedstawionego, inspiracji filmowych do tworzenia kolejnych „opowiadań” jest sporo. Na przykładzie powieści Vichi wykazałam, że pisarz nie wykorzystał wszystkich możliwych, ale wpływ wielu z nich mimo tego jest dość wyraźny.

⁶¹Jaume Balagueró i Paco Plaza, *Rec*, horror (Hiszpania, 2007); Jaume Balagueró i Paco Plaza, *Rec 2* (Hiszpania, 2009), 2; Paco Plaza, *Rec 3: Geneza*, horror (Hiszpania, 2012); Jaume Balagueró, *Rec 4: Apokalipsa*, horror (Hiszpania, 2014).

⁶²Pisałam o tym wszystkim w: Dorota Kulczycka, *Film w prozie Jakuba Żulczyka* (Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2020).

⁶³Zob. Jurij Łotman, *Semiotyka filmu*, tłum. Jerzy Faryno, Tadeusz Miczka, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1983), s. 106. Por. Siergiej Eisenstein, *Wybór pism*, wybór, wstęp i red. nauk. Regina Drey, tłum. Leo Hochberg et al. (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1969), 307.

⁶⁴Podkreślimy: nie utworu literackiego, tylko: filmu. Zob. zwłaszcza: Camilla Läckberg, *Zamieć śnieżna i woni migdałów*, tłum. Inga Sawicka (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2012), 136–42.

Bibliografia

- Barthes, Roland. „Wstęp do analizy strukturalnej dzieła literackiego”. W *Teorie Literatury XX Wiek. Antologia*. Zredagowane przez Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006.
- Bieńczyk, Marek. „Estetyka melancholii”. W *Trzyście arcydzieł romantycznych*. Zredagowane przez Elżbieta Kiślak i Marek Gumkowski. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 1996.
- Braun, Monika. *Gry codzienne i pozacodzienne: ...o komunikacyjnych aspektach aktorstwa*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012.
- Edwards, Justin. „The Man with a Camera Eye: Cinematic Form and Hollywood Malediction in John Dos Passos's *The Big Money*”. *Literature/Film Quarterly* 27, nr 4 (1999): 245–54.
- Eisenstein, Siergiej. *Wybór pism*. Wybór, wstęp i red. nauk. Regina Drey. Przetłumaczone przez Leo Hochberg et al. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1969.
- Forajter, Wacław. *Zły Leopolda Tyrmanda jako literatura środka: tekst i konteksty*. Kraków: Universitas, 2007.
- Hendrykowski, Marek. *Słownik terminów filmowych*. Poznań: Ars Nova, 1994.
- Hock, Stephen. „«Stories Told Sideways Out of the Big Mouth»: Dos Passos's Bazinian Camera Eye”. *Literature/Film Quarterly* 33, nr 1 (2005): 20–27.
- Ingarden, Roman. „Z teorii dzieła literackiego. Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej”. W *Problemy teorii literatury*. Zredagowane przez Henryk Markiewicz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967.
- Kulczycka, Dorota. *Film w prozie Jakuba Żulczyka*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2020.
- Läckberg, Camilla. *Zamieć śnieżna i woń migdałów*. Przetłumaczone przez Inga Sawicka. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2012.
- Łotman, Jurij. *Semiotyka filmu*. Przetłumaczone przez Jerzy Faryno i Tadeusz Miczka. Warszawa: „Wiedza Powszechna”, 1983.
- Mascelli, Joseph V. *5 tajemnic warsztatu filmowego*. Przetłumaczone przez Tomasz Szafrński i Wojciech Marzec, Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec, 2020.
- Masłowska, Dorota. *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*. Warszawa: Świat Książki, 2003. <https://www.empik.com/wojna-polsko-ruska-pod-flaga-bialo-czerwona-maslowska-dorota,p1209005506,ksiazka-p>. (dostęp: 15.05.2021)
- Mitosek, Zofia. *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2003.
- Pilarska, Klaudia. „Ile jest kryminału w kryminale? : o samoświadomości gatunku na przykładzie *Kamiennej nocy* Gai Grzegorzewskiej”. *Forum Poetyki = Forum of Poetics*, nr 13 (2018): 26–41.
- Plaźewski, Jerzy. *Język filmu*. Warszawa: Wydawnictwo „Książka i Wiedza”, 1982.
- Prus, Bolesław. *Placówka*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1975.
- Salwa, Piotr, i Krzysztof Żaboklicki. *Średniowiecze, renesans, barok*. T. 1. *Historia literatury włoskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2006.
- Stanzel, Franz K. *Die typischen Erzählsituationen im Roman: dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses u.a.* Wiener Beiträge zur englischen Philologie. Wien; Stuttgart: Braumüller, 1955.
- . „Typowe formy powieści”. W *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*. Zredagowane i przetłumaczone przez Ryszard Handke. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.
- Stroiński, Maciej. „Wojna polsko-ruska z flagą i bez flagi”. W *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej*. Zredagowane przez Tadeusz Lubelski, (413). Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2014.
- Śmietana, Piotr. „Techniki filmowania – kilka zasad, które warto znać!”. *Lepsza fotografia lepszy film* (blog), 31 październik 2017. <https://blog.cyfrowe.pl/techniki-filmowania-kilka-zasad-ktore-warto-znac-2/>. (dostęp: 15.05.2021)

Vichi, Marco. *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*. Przetłumaczone przez Jan Jackowicz. Warszawa: Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz, 2015.

———. *Komisarz Bordelli. Śmierć w gaju oliwnym*. Przetłumaczone przez Jan Jackowicz. Warszawa: Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz S.C., 2015.

Filmografia

Anderson, Paul W. S. *Resident Evil*. Horror. USA i in., 2020.

Balagueró, Jaume. *Rec 4: Apokalipsa*. Horror. Hiszpania, 2014.

Balagueró, Jaume, i Paco Plaza. *Rec*. Horror. Hiszpania, 2007.

———. *Rec 2*. Hiszpania, 2009.

Bragaglia, Carlo Ludovico. *Jerozolima wyzwolona* (wł. *La Gerusalemme liberata*, ang. *The Mighty*

Crusaders). Dramat – przygodowy – film akcji. Francja–Włochy, 1958.

Breckman, Andy. *Detektyw Monk* (ang. *Monk*). Serial TV, komedia kryminalna. USA, 2002.

Exton, Clive. *Poirot* (ang. *Agatha Christie's Poirot*). Serial, kryminał. Wielka Brytania, 1989.

Guazzoni, Enrico. *La Gerusalemme liberata*. Portugal, 1919.

Haynes, Toby, Euros Lyn i Paul McGuigan. *Sherlock*. Serial, kryminał. Wielka Brytania, 2010.

McCarthy, Nicholas. *Nadprzyrodzony pakt* (ang. *The pact*). Horror. USA, 2012.

Plaza, Paco. *Rec 3: Genezą*. Horror. Hiszpania, 2012.

SŁOWA KLUCZOWE:

WPŁYW

kąty widzenia kamery

*powieść kryminalna /
detektywistyczna*

narracja personalna

ABSTRAKT:

Autorka artykułu jako cel wyznacza sobie przebadanie kątów widzenia kamery i wielkości planu położonych na sposoby opisywania przestrzeni bądź osób w powieści kryminalnej Marca Vichiego jako jednym z najbardziej reprezentacyjnych gatunków dla zjawiska przenoszenia technik filmowych do literatury. Interesuje ją analogia między strategiami narracyjnymi (w szczególności narracją personalną) a poruszaniem się „oka kamery” w filmie. Autorka udowadnia, że pewne chwyt przynależne powieści kryminalnej (czy detektywistycznej), a związane z przechodzeniem od planu ogólnego przez zbliżenie do detalu itp. są efektem oddziaływania filmów.

GRY INTERSEMIOTYCZNE

wielkość planu
(plan ogólny,
mocne zbliżenia,
detal)

NOTA O AUTORCE:

Dorota Kulczycka – dr hab., prof. UZ, historyk i teoretyk literatury. Pracownik naukowo-dydaktyczny w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Autorka monografii: *Jestem jak człowiek, który we śnie lata. O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego* (2004); „*Powiedzieć to wszystko, o czym milczę*”. *O poezji Stanisława Barańczaka* (2008); *Obraz Ziemi Świętej w dobie romantyzmu* (2012); *W stronę Orientu. Polscy i francuscy romantycy o Bliższym Wschodzie* (2012) oraz *Ziemia Święta w dobie romantyzmu. Antologia* (2013). Ostatnio zajmuje się związkami literatury z kinematografią polską i zagraniczną. Współredagowała książkę *Literatura a film* (2016); zredagowała też *Ze srebrnego ekranu na papier. Ślady sztuki filmowej w literaturze* (2019); napisała monografię *Film w prozie Jakuba Żulczyka* (2020); opublikowała kilkanaście artykułów o filmach i serialach.

Victoria Kaweiku Lunalino Kalaninuiiahilapalapa Kaiulani Cleghorn.

Twórcze pisanie i ekranizowanie

Hubert Klimko-Dobrzaniecki

ORCID: 0000-0001-5123-7305

W miasteczku, w którym się urodziłem, mieliśmy dwa kina. Pierwsze nazywało się „Ludowe” i było wielkie. Wielkie, w rozumieniu ludzi z małego miasta. Na prowincji miary odległości, powierzchni, objętości mają lokalne przełożenia. Kiedy tubylcy mówią, że kościół jest daleko, oznacza to sporą wyprawę, a dla mieszkańca większego miasta, zaledwie kilkunastominutowy spacer. Kino „Ludowe” było wielkie, bo miało aż sto miejsc. Z „choroby powiększenia” można sobie zdać sprawę dopiero wtedy, gdy opuści się prowincję. Dawne miary, już podczas pierwszego dnia pobytu skracają się, zmniejszają w dramatyczny sposób. Tak więc „Ludowe” było wielkie na naszą miarę. Miało wielkie drzwi wejściowe, wielki szyld nad drzwiami, wielką kasę biletową. Na wielkim ekranie wyświetlano wielkie filmy. Te największe były zagraniczne. Choć zdarzały się wcale nie mniejsze od zagranicznych krajowe. W moim przypadku miłość do kina rozwinęła się wcześniej niż miłość do literatury. Miałem cztery lata i mama pierwszy raz w życiu zabrała mnie na seans. Na tak zwany niedzielny poranek kinowy. Po projekcji nastąpiły problemy z wyprowadzeniem mnie z kina. Tak bardzo mi się spodobało, tak się wciągnąłem, że nie było mowy o opuszczeniu budynku. Stary, obity fioletowym aksamitem fotel trzymał się dzielnie. Dopiero któraś z rzędu próba wyrwania z fotela upartego dziecka zakończyła się sukcesem. Powiedzieć, że kino swoją magią uwiodło małego chłopca, to jakby nic nie powiedzieć.

Przygodę z literaturą rozpocząłem rok po kinie. I choć nie pamiętałem tytułów pierwszych bajek, które obejrzałem na wielkim ekranie, zapamiętam tytuł książki, prezentu, na piąte urodziny – *Dar rzeki Fly*. Imię i nazwisko autorki przyswoiłem później. Była nią Maria Krüger. Trudno uwierzyć, ale już wtedy w mojej małej głowie pojawił się pomysł na film na podstawie tej książki. W wieku siedmiu lat napisałem pierwszy scenariusz. Nie wzbudził zainteresowania ani szkoły, ani rodziny. Rzuciłem więc pisanie dla filmu. Nie tylko dla filmu zresztą.

Nie wiem, kiedy zamknięto „Ludowe”, nie było mnie już pewnie w mieście. Pamiętam, kiedy zamknięto to drugie kino – „Słowianina”. Było mniejsze i stało w podwórku, w górnej części miasta. Nie tylko poniemieckiej części, ale i poewangelickiej. To dosyć istotne w tej opowieści. By wejść do kina, trzeba było przecisnąć się wąską uliczką pomiędzy kamienicami. Przed kinem na kamiennym krzyżu wisiał poniemiecki Jezus. Lokalne dewotki opowiadały, że kino zamknięto dzięki wstawiennictwu Jezusa. Ponoć w ten sposób uchronił część ludności miasta przed filmowymi bezceństwami. Postępowi katolicy, a wśród nich i kinomani, pukali się w czoło, mówiąc, że żaden poniemiecki Jezus, do tego poewangelicki, nigdy nie zamartwiałby się stanem moralnym polskich zaborców. Decyzja o zamknięciu nie leżała w gestii Jezusa. Władze miasta doszły do wniosku, że jedno kino w zupełności wystarczy. W odległym zaledwie o pięć kilometrów Dzierżoniowie Śląskim były trzy kina, do których mogliśmy bez trudu dojechać autobusami podmiejskimi. No tak, tylko, że pięć kilometrów...

Kiedy prowincja staje się końcem świata? Według jednych wtedy, kiedy odbierają miasteczku prawa miejskie. Według innych, gdy zamykają kolej. Niektórzy zaś twierdzą, że wtedy, kiedy likwidują kino. Moje miasto stało się podwójnym końcem świata. Zamknięto i kolej, i kino. W ubiegłym roku, po prawie 45 wiosnach przerwy, przywrócono miejscowości połączenie kolejowe. Kina dalej nie ma. Wyobrażam sobie, że miejsce po kinie „Słowianin” przypomina kadr z filmu *Cinema Paradiso*. A *Paradiso* jest i było rodzajem obsesji, który noszę w sobie, pielęgnuję i nie chcę się wyzwolić. Obraz włoskiego reżysera wożę jak świętą ikonę. Gdziekolwiek jestem, znajduję dla ikony honorowe miejsce. Była ze mną w Polsce, na Islandii i przyjechała do Wiednia. Pewnie z Wiednia zabiorę ją kiedyś w inne miejsce. Wiem, że wielu identyfikuje się z historią Salvatore. Ale czyż nie na tym polega fenomen, magia kina? Być może literatura bardziej rozwija wyobraźnię. Być może ubogaca w taki sposób, w jaki kino nie jest w stanie. Być może to wszystko prawda. I to, że kino bez tekstu nie radzi sobie dobrze. Świetny scenariusz to prawie połowa sukcesu. Ale... Ja też jako nastolatek byłem bardzo zakochany. Ja też wystawałem w deszczu, czekając aż zgaśnie światło w sypialni ukochanej. I jak bohater filmu byłem synem samotnej Matki. W domu również się nie przelewało. Też pochodziłem z małego miasteczka i przy każdej nadarzającej się okazji biegłem do kina. Zostałem spoliczkowany przez Mamę. Tak jak filmowy Toto wydałem pieniądze nie na zakupy, a na bilety do kina. W metalowym pudełku po ciastkach ukrywałem wycięte z gazet zdjęcia znanych aktorek. Liczyłem, że nikt nigdy nie odkryje mojej tajemnicy. I choć udało mi się uniknąć służby wojskowej, Salvatore nie, przez wiele lat, podobnie jak on, nie potrafiłem zrzucić z siebie jarzma odrzuconej pierwszej miłości. Czy miłosny zawód można przekuć w sztukę? W literaturę? Film? Łatwo się poślizgnąć, wejść w rejony zbyt płaskie. Myślę, że włoskiemu reżyserowi się udało, choć niektórzy zarzucali mu zbyt dużą klikiwość. Sprawa gustu. Nieodwzajemniona miłość nie podpada jednak pod kategorię gustu lub jego braku. Ona jest faktem. Boli. Latami nie daje spokoju. Bywa, że zabiera się ją do grobu. Nie ma też pewności, że przestaje prześladować w zaświatach.

Nasze pierwsze mieszkanie w Wiedniu znajdowało się przy Prinz-Eugen-Straße. To, że okna sypialni wychodziły na Belweder, rezydencję legendarnego księcia Eugeniusza, nie było aż tak inspirujące jak fakt sąsiedztwa z budynkiem, w którym mieściło się i nadal się mieści wydawnictwo. To w nim swoje dzieła ogłaszał sam Freud! Wydawnictwo? Freud? Dręcząca mnie od lat szajba? Oficyna Freuda nie skorzystała z mojej oferty. Z austriackiego, uporządkowanego punktu widzenia spontaniczność jest rzeczą szkodliwą i kosztowną. Tłumacz literatury polskiej to poważny wydatek, zaś polski pisarz niebędący protegowanym... Z parodii psychoanalizy oraz literatury autobiograficznej skorzystało wydawnictwo Znak z Krakowa. Pisarskie ego nie ucierpiało. Wszak i Kraków cesarsko-królewskim miastem był. Zbiór opowiadań pod tytułem *Rzeczy pierwsze* został wydany w roku 2009. Z mojej inspiracji reklamowany był jako powieść autobiograficzna, w której opisywałem prawdę, całą prawdę i tylko prawdę. Prawda nie jest kategorią literacką, ale eksperyment się udał. Poczułem dużą satysfakcję wynikającą z siły opowieści. Niekiedy efekty były zaskakujące. Bywało, że spore grupy czytelników wierzyły w prawdziwość całości opisanych zdarzeń. A przecież ktoś kiedyś powiedział, że literaturoznawstwo i psychologia dawno odkryły, że nikt nie potrafi powiedzieć w autobiografii prawdy, całej prawdy i tylko prawdy. Bo każdy stara się wyglądać na trochę lepszego lub trochę gorszego, według gustu. Niby chodzi tylko o to, żeby jak najbardziej zbliżyć się do prawdy o rzeczach zasadniczych. Rzeczą zasadniczą była przecież moja obsesja dotycząca niespełnionej miłości. Znalazłem się w idealnym miejscu. Wiedeń. Freud. Psychoanaliza. Wydawnictwo. Ja się wreszcie musiałem wyleczyć! Do tego, a w tym miejscu nie koloryzuję, nad nami mieszkał psychoanalityk, który prowadził prywatną praktykę. Człowiek zupełnie odklejony od rzeczywistości i może dlatego nie narzekał na brak pacjentów? Zaserwowałem sobie kilka sesji psychoanalizy pokrytych z zaliczki od wydawnictwa Znak. A potem była już literatura. W opowiadaniu pod tytułem *Hawajski różaniec* mój psychoanalityk doktor Gruber podczas powtarzających się sesji próbuje nauczyć mnie koncentracji poprzez odwracanie uwagi. Krótko mówiąc, Gruber wykonuje „jaskółę”, wychylając połowę ciała poza okno. Na nerwicę natręctw, polegającą na masakrowaniu mojego mózgu powtarzającym się imieniem niespełnionej miłości, proponuje mantrę. Kiedy tylko w mojej głowie pojawia się dręczące imię, mam brać do rąk różaniec i zamiast „Zdrowaś Maryjo” wymawiać imiona ostatniej następczyni tronu Królestwa Hawajów (Tak, było takie państwo. Tak, istniała księżniczka o takim imieniu) – Victoria Kaweiku Lunalino Kalaninuihailapalapa Kaiulani Cleghorn! Na ostatniej sesji mantruję egzotyczne imiona bez pomyłki, jednym ciągiem. Miłość z przeszłości odchodzi w niepamięć, ale dowiaduję się od doktora Grubera, że to nie miłość niespełniona jest moim głównym problemem. Mój największy problem to relacja z Matką. Nigdy należycie jej nie zakończyłem. Lekarz daje nadzieję na całkowite wyleczenie. Nie dowiaduję się jednak, jak to zrobić, bo Gruber podczas robienia „jaskóły” wypada przez okno. Umiera na miejscu. Bohater książki pozostaje z nowym problemem. I tak zresztą kończy się zbiór opowiadań, ale nie dalsza historia, bo postanowiłem zamienić litery w obrazy. Proces trwał dziewięć lat. Ktoś by powiedział, że długo. Inny, że krótko. Ja mówię, że wszystko ma swój czas. Marzenia trzeba mieć, gdyż nic nie kosztują, a czasami się spełniają. Przewaga książek nad filmami bywa taka, że do napisania zbioru opowiadań nie potrzeba sztabu ludzi. Koszty przedsięwzięcia, oprócz tych niematerialnych, są bardzo niskie. A i można nakręcić prawie tę samą historię, nie obawiając się pominąć, co ma miejsce podczas wznowień. Nawet ich wydać ekstra. Poprawionych, rozszerzonych, z innymi niż w oryginałach zakończeniach. Magia obrazów robi swoje. Muzyka. Żywe dialogi. W Indiach podczas niektórych projekcji serwuje się widzom wrażenia węchowe. Co kraj, to obyczaj...

Dawny Wydział Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach mieścił się w czymś, co przypominało raczej zespół nadszarpniętych czasem baraków niż siedzibę szkoły filmowej. Czas wysłużonych baraków dobiegał końca. Wydział przenosił się do centrum, do nowego, luksusowego budynku. Pomyślałem, że przyszedł właściwy moment, by spróbować sił w filmie. Nadeszła chwila zmaterializowania marzeń. Miałem za sobą dwa krótkie metraże. Jeden z nich zakupiła telewizja i wyemitowała kilkukrotnie. Ten, jak go krytyka nazwała, eksperymentalny dokument kreacyjny opowiadał historię Zenona, legendarnego lidera punkowej grupy „Jebana Ściera”. Poczułem, że dorosłem do krótkiej fabuły. A jeśli krótkiej, to na podstawie opowiadania. Jeśli zaś opowiadania, to tego, z którym związana była ważna dla mnie historia. Zapragnąłem opowiedzieć o hawajskim różańcu inaczej, choć nie rezygnując z ważnych punktów. Napisałem scenariusz 20-minutowej fabuły i wyreżyserowałem historię dozorca pracującego na starym Wydziale Radia i Telewizji. Akcja rozgrywa się na kilka miesięcy przed zamknięciem dotychczasowej siedziby. Główny bohater nie jest zwykłym cieciem. W wolnych chwilach komponuje muzykę i teksty do swoich piosenek, uczy się francuskiego i ma marzenia. Lekko jednak nie jest. Od lat cierpi na nerwicę natręctw. Imię byłej żony nie daje mu spokoju. Artur, człowiek blisko pięćdziesiątki jest stałym klientem pięknej prostytutki. I nawet obcując z nią, nerwica nie daje mu spokoju. Nie potrafi powstrzymać się przed wykrzykiwaniem imienia byłej żony. Za którymś razem prostytutka nie wytrzyma. Dalej akcja toczy się jak w opowiadaniu. Zwariowany psychiatra, robienie „jaskóły”, różaniec, mantrowanie imion hawajskiej księżniczki, sprawa relacji z Matką, wypadnięcie lekarza przez okno. Na tym nie koniec. Główny bohater uświadamia sobie, że kocha prostytutkę. Z wzajemnością zresztą. W ostatniej scenie, już po stosunku i po tym, jak pierwszy raz nie wykrzyczał imienia byłej żony, wydaje się człowiekiem wyleczonym i prawie szczęśliwym. W tej samej scenie Artur proponuje kobiecie wspólny wyjazd na Korsykę. Osiedlenie się na wyspie. Nie pada żadna odpowiedź. Jednak widz wie, że oboje tego chcą. Film pod tytułem *Hawajski różaniec* przeszedł selekcje konkursowe i był pokazywany na kilku festiwalach krajowych i zagranicznych. Oglądałem go na wielkich ekranach wielkich kin wielkich miast. Po projekcjach wracałem myślami do mojego miasteczka i kina „Ludowego”. Wielkiego, w naszym małomiasteczkowym rozumieniu. Chyba takim w moim sercu ciągle pozostanie. Wielka magia na stu widzów.

SŁOWA KLUCZOWE:

ekranizacja

HAWAJSKI RÓŻANIEC

ABSTRAKT:

Autor tekstu naświetla okoliczności oraz mechanizmy wzajemnego przenikania się osobistych doświadczeń, fascynacji literaturą i filmem, które po latach doprowadzą do wydania zbioru opowiadań. Stanie się on inspiracją do napisania scenariusza fabularnego filmu krótkometrażowego. Z czasem scenariusz zostanie sfilmowany przez tego samego twórcę. Tekst próbuje wyjaśnić również, w jaki sposób twórcze pisanie może doprowadzić do twórczego ekranizowania.

twórcze pisanie

Cinema Paradiso

NOTA O AUTORZE:

Hubert Klimko-Dobrzaniecki (ur. 1967) – absolwent Szkoły Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. W dalekiej przeszłości studiował również filozofię na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i na Uniwersytecie Wrocławskim i filologię islandzką na Uniwersytecie Islandzkim w Reykjavíku. Autor powieści, nowel, zbiorów opowiadań, książek dla dzieci oraz filmów krótkometrażowych. Napisał m.in. *Dom Róży/Krysuvik*, *Kołysankę dla wisielca*, *Samotność*, *Zostawić Islandię*, *Dżender domowy i inne historie*, *Złodziei bzu*. Nominowany do nagród: Nike, Paszporty Polityki, Cogito, Angelus, Śląski Wawrzyn Literacki, a także do Europejskiej Nagrody Literackiej, Nagrody im. Reymonta. Finalista nagrody Paszporty Polityki. Jego książki ukazały się w przekładzie na 12 języków. Dwukrotny stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w dziedzinie literatury oraz departamentów kultury Republiki Francji i Grecji. Stały felietonista miesięcznika „Odra”. W latach 1997–2007 mieszkał na Islandii, której to również jest obywatelem. Sporadycznie tłumaczy dramaty i poezję z islandzkiego. Od roku 2007 mieszka w Wiedniu i wsi Krasne.

Przeszłość a historia. O poetyce powieści historycznej

Marek Hendrykowski

ORCID: 0000-0002-7180-9902

Powieść o minionych dziejach wyczarowana z natchnienia jest jak latający dywan. Potrafi unieść i przenieść każdego, kto się jej powierzy, w dowolne miejsce i czas. Zarówno tego, kto ją pisze, jak tego, kto czyta.

* * *

Nosi się ją w sobie, przeżywa, myśli i miesiącami rozsnuwa. Od stuleci wielcy pisarze, siedząc przy swoich misternych warsztatach, niczym tkacze tworzą ją jak gobelin. W robocie nad nią nic nie jest dane od ręki, natychmiastowo. Taka powieść powstaje latami. Najwięksi noszą w sobie i piszą przez całe życie zdanie po zdaniu, rozdział po rozdziale jedną i tę samą – ciągle od nowa, nieustannie przekraczającą swoje ramy i nigdy nie mającą końca.

Było, czy nie było? Nie wiadomo, czy naprawdę było. Było. Ale czy rzeczywiście? Na pewno? Nic podobnego. Może tak, a może nigdy do tego nie doszło, może wcale nie miało miejsca? Nie wiemy. Zdarzyło się, czy nie? Powieść historyczna ma swoje prawa. Jej żywiołem jest konfabulacja. Rozpoznaje minione dzieje, wydarzenia i losy nie dla nich samych, lecz po to, by je przemienić w opowieść. Co było, a nie jest, w tym przypadku właśnie pisze się w rejestr.

Nieopisane dzieje. Próbując dać ich obraz, nie wiemy, czy zdołamy o nich opowiedzieć. Wiemy natomiast, że warto opowiedzieć, sięgając raz jeszcze do zapomnianych zdarzeń, spraw i po-

staci i na nowo odkryć rozmaite osoby i fakty. Zarówno nieznane, jak i powszechnie znane. Wydobyte po raz pierwszy na jaw bądź oświecone inaczej niż czyniono dotąd, jedne i drugie zbliżają nas do poznania nieretuszowanej prawdy o przeszłości.

Kontredans historii z przeszłością to taniec o wielce skomplikowanej choreografii. Nie jest bowiem tak, albo bywa jedynie rzadko, że zwracając się ku minionemu i konfrontując z nim swoje tu i teraz, ludzie chcą zapoznać się z całym, niekiedy bardzo ciężkim i kłopotliwym bagażem prawdziwości, którą przeszłość z sobą niesie.

Nie wolno zapominać o terapeutycznej funkcji historii, która – ileż razy tak się zdarzało – pomaga leczyć traumy straszliwych przeżyć i (nie)ludzkich dziejowych doświadczeń. Historia nieraz od nich uwalniała i przynosiła ulgę. Mechanizm ludzkiej pamięci jest tak ustawiony, że wygładza to, co przeżyte. Między rokiem 1870 a 1920, w burzliwych i dramatycznych dziejach owoczesnych Wielkopolan wszystko potoczyło się nieco inaczej, niż o tym powiadają. Z trzech co najmniej powodów.

Po pierwsze, w sekwencyjnym rozłożeniu w czasie, z wolna, niespiesznie, we własnym tempie. Po wtóre, niewidocznie, za kulisami lokalnych dziejów zmagających o przetrwanie pod pruskim zaborem. Po trzecie, po cichu – tak bardzo, iż wielu skłonnych było sądzić, że przez pół wieku nic się oprócz strajków szkolnych i afery z wozem Drzymały pod pruskimi rządami nie wydarzyło.

Nieprawda i jeszcze raz nieprawda. Dziejowy dramat rozgrywa się wszędzie. Nie tylko tłumy ludzi na ulicach przesądzają o biegu dziejów i nie tylko huk armat czy bicie dzwonu Zygmunta określa doniosłość wydarzeń.

* * *

Pozostaje jeszcze istotna kwestia odpowiedniego nastrojenia instrumentów. Dzieje Polski rozbrzmiewają zazwyczaj w dwu przeciwstawnych rejestrach: maior i minor. Jeden z nich nasycony jest naszymi militarnymi triumfami, przewagami i wiktoriaми, to Cedynia, Grunwald, Wiedeń, bitwa warszawska, Monte Casino, a oprócz nich Budziszyn, Psków, Chocim, Gwoździec, Obertyn, Byczyna, Kirchholm, Biała Cerkiew, Kłuszyn, Beresteczko, Kalnik, drugie Parkany, Zieleńce. Te surmy bojowe i szum skrzydeł husarii słysząc raz głośniejsze, raz słabsze, ale nie to wydaje się najbardziej istotne.

Drugi z tonów brzmi ponuro, ostinato: najazdy, potopy, liberum veto, rokosze, rozbiory, zabory, kolejne insurekcje, somosierry, sandominga, zakończone klęską powstania, przegrane bitwy i cmentarnie smutne miesiące: począwszy od stycznia po grudzień. Trzeba przyznać, że w dziedzinie martyrologii („o, o, wybili, panie, tu wybili, trzonowego też wybili”) osiągnęliśmy efekty znacznie przewyższające średnią światową.

Czy w zbiorowej świadomości znajdzie się trochę miejsca na inną tonację i odmienny od powszechnie przyjętych wyobrażeń i przeświadczeń obraz tego, co zawdzięczamy naszym przodkom i z czego my, Wielkopolanie, należący do następnych pokoleń się składamy?

* * *

Za widnokręgiem pamięci mocował się z jutrem miniony świat tych, co odeszli i od dawna ich nie ma. Marcinkowski, Szczaniecka, Chłapowski, Wawrzyniak i niezliczone tysiące innych. Zwykli, żyjący jak cała reszta mieszkańcy tych ziem i zwyczajne wydarzenia, w których wszyscy tak czy inaczej – każdy z nich na swój sposób – niegdyś uczestniczyli. Odeszli dawno temu. Nie opowiedzą nam już o sobie, musimy, o ile to możliwe, zrobić to za nich: sprawić, by umarli do nas przemówili.

Niepozorna wielkopolska zwyczajność. Szarość. Bładoszare, szarobure płótno zwykłego codziennego życia, jakie od pokoleń niespiesznie pulsowało własnym rytmem w tych stronach. Nic nadzwyczajnego: wczoraj, zawczoraj, ongiś. Stęszew, Ostrzeszów, Poznań, Szamotuły, Bnin, Gniezno, Ujście, Czarnków, Biskupice, Wolsztyn, Podstolice, Pyzdry, Borucin, Maniecki, Skalmierzyce, Wylatowo, Wymyślin, Kwilcz i tym podobne.

Odwieczna zwykłość bytowania. Czy to miałby być klucz do napełnionej postaciami i przeróżnymi zdarzeniami sagi, którą masz przed sobą? Klucz – ani taki sobie zwykły, ani uniwersalny – zapewne to nie jest. Ale dobrze naoliwiony zamek w drzwiach do niej prowadzących, wraz z solidną ościeżnicą, w jakiej je osadzono, z pewnością tak.

* * *

Przeszłość nie znaczy historia. Nie było, nie ma i nigdy nie będzie między nimi znaku równości. Przeszłość nie jest historią. Minione zawiera w sobie nieporównanie więcej niż jakakolwiek opowieść o nim. Na przeszłość składa się nie wyimek z niej wydobyty, lecz pozbawiona granic całość przeszłych dziejów: bezkresne continuum tego, co było i co się ongiś, dawno i niedawno temu, na świecie wydarzyło: z udziałem ludzi i bez nich.

Historia, mówiona, pisana, wyrzeźbiona, wykuta w kamieniu, wyszyta, namalowana, zainscenizowana, sfilmowana, każda historia, jakakolwiek by ona była, jest zatem określoną wersją arbitralnie wybranej i zaprezentowanej części przeszłości. Dotyczy jej, czerpie z niej treść, nadaje sens, próbuje po swojemu opisać i przedstawić, lecz – powtórzmy raz jeszcze – nigdy nie jest nią samą.

Powaga przeszłości jako czasu dokonanego dopomina się i żąda, aby jakakolwiek historia nigdy nie uzurpowała sobie tego, by ją zastąpić i zamienić się z nią miejscami w przestrzeni zbiorowej świadomości.

Historia i pamięć. Tylko dziecko zanurzone w strumieniu własnych przeżyć uważa, że cały istniejący wokół niego świat składa się z tu i teraz. My ze smartfonem w ręku poniekąd też tak mamy. W każdym razie wielu z nas tak się wydaje. Dzisiejsza buńczuczna nowoczesność próbuje, lecz nie potrafi całkiem odciąć się od tego, co minione. Czy tego chcemy, czy nie, przeszłość towarzyszy nam nieodstępnie. Po prostu jest z nami, lecz trwa bez nas.

W przeciwieństwie do niej, historia nie istnieje dopóty, dopóki się jej nie opowie, nie napisze, narysuje, namaluje, wyrzeźbi, sfilmuje, ukaże na scenie – przeniesie we współczesność, nadając

określony kształt nieprawdziwemu bądź prawdziwemu wyobrażeniu tego, co się ongiś wydarzyło. Historyk robi to inaczej niż pisarz. Z racji uprawianego przez siebie zawodu powinien zajmować się wyłącznie faktami.

Inaczej z powieścią historyczną, która ma to do siebie, że nie musi się sztywno trzymać protokołów minionego czasu. Nie oznacza to jednak bynajmniej, że jej autor ma prawo lekceważyć albo przeinaczać fakty. I historyk, i powieściopisarz obaj poszukują prawdy, rekonstruują przeszłe zdarzenia i realia, po swojemu bazują na nich, próbując połączyć je w całość.

* * *

Fakty dlatego pozostają faktami, że są niczyje. Wiemy o nich lub nie, ale są. Każdy z nich, wywołany w dowolnym momencie, podlega weryfikacji. Coś miało niegdyś miejsce albo nie. Nie podobna mieć „swoich” faktów. „Swoje” fakty przestają być faktami. Nawet, gdyby powtarzać je tysiące razy, fabrykować na własny bądź czyjkolwiek użytek, powoływać do społecznego istnienia, usilnie kreować i powielać w nieskończoność. Przeszłość to Wielka Nieobecna. Dzieje minione same się nie obronią; muszą to sprawić ludzie, którym droższa nad wszystko jest możliwie cała, czytaj: pełna, prawda o niej.

* * *

Powieść historyczna nie składa się z samych faktów. Jej autor zachowuje przywilej, więcej nawet, święte prawo do tego, by zmyślać. Nie znaczy to, że kłamie. Z faktografią minionego, do której powieść historyczna raz po raz się odwołuje – wszelako bez nadmiernych serwitutów i ograniczeń – wiąże ją szczególna, dość swobodna relacja.

Beletrystyka poświęcona minionym dziejom angażuje fakty dla własnych celów, lecz z założenia nie ogranicza się wyłącznie do nich. Za to chętnie korzysta z przysługującego jej prawa do różnych odstępstw i literackich hipotez. Odcedzone i w stu procentach wydestylowane fakty nie są obiektem jej zainteresowania. O wiele bliższy morfologii procesów zachodzących w tej odmianie powieści – rzekłbym nawet że bez porównania bliższy temu, co ją napędza – okazuje się apokryf.

Powieść historyczna doskonale czuje się i odnajduje w żywiole apokryfu. Dzięki niemu wolno jej omal wszystko: konfabulować, wypełniać puste miejsca, zmyślać, domniemywać, kluczyć, powątpiewać i całkiem wątpić, transformować, nadawać scenom i postaciom historycznym odmienną ważność, znaczenie i ekspresję: zaskakiwać rewoltującym ujęciem, ukazywać „po swojemu”, w innym niż powszechnie akceptowane i obecne w zbiorowej świadomości świetle, krążyć pośród tego, co dotychczas było wiadomo, by wyjść naprzeciw temu, co w minionym nadal otwarte, niejasne, niezbadane, niewiadome.

Przeszłość dla każdego z dziejopisów jest wyzwaniem. Tworzenie jej wyobrażeń wymaga od śmiałości odwagi. Zadanie z gatunku najtrudniejszych i szczególnie niebezpiecznych. Towarzyszy mu wielkie ryzyko. W postaci ekstremalnej owa wyprawa za horyzont dziejów oznacza taniec nad

przepaścią niepoznawalnego. Każdy jego krok wykonywany jest na linii zaczepionej na jednym końcu o ustalone i weryfikowalne, a na drugim – o prawdopodobne i niewykluczone.

Wciągająca gra, w której bierzemy udział, toczy się przez cały czas o to samo: zajrzeć w przeszłość, przeniknąć ją, rozpoznać, odsłonić, rozświetlić i wydobyć na jaw jej tajemnice. Umiejętności historyka i pisarza powieści historycznej zostają tu poddane ostatecznej próbie. Pożądany rezultat stanowi dzieło poświęcone temu, co odległe i minione, lecz dzięki ich zabiegom i nieustrudzonym wysiłkom wskrzeszone na nowo i ocalone od zapomnienia.

* * *

Autorskie pragnienie prawdy ma swój rewers. Jest nim obawa przed nieprawdą. Autor historyczny z prawdziwego zdarzenia zawsze pamięta, że ma się nieprawdy wystrzegać. Zmyślać, owszem, lecz nie kłamać. Kłamstwo jest ci surowo wzbronione. Nie zapominaj też, że słowa i obrazy, które z takim trudem dobierasz i których poszukujesz, nie są ani czymś niezastąpionym, ani definitywnym, choć się niekiedy takimi wydają.

Uchylając po coś wieko przeszłości, wywołując duchy tych, co odeszli, roztrząsając ich losy i poczynania, czynisz to zawsze z myślą o żyjących. Wszelka historia jest opowieścią, narracją, przedstawieniem, ukazaniem, *ergo* czymś – mniej lub bardziej osobistym subiektywnym, z natury swej zatem nieobiektywnym – wyobrażeniem, wykreowanym *ad oculos et ad usum posteris*¹. A ty jesteś tym, który to sprawia.

Im bardziej starasz się obraz przeszłości przybliżyć i uczynić wyobrażenie w nim zawarte plastycznym w oczach adresatów, tym bardziej przenikasz do wnętrza opowiadanej historii i stajesz się jego częścią. Obiektywizm, do którego prawo niejeden byłby skłonny sobie uzurpować, nie może być zatem uznany w żadnym razie za jej atrybut. Co najwyżej za ideał, ku któremu autor przedstawienia na różne sposoby próbuje się zbliżyć, lecz nigdy nie zdoła go ostatecznie osiągnąć.

* * *

Performatywne właściwości historii udostępniają przeszłość, modelując ją na bardzo wiele możliwych sposobów. Zarówno godziwych, jak i nagannych. Znaki (reprezentacje faktów), których do tego modelunku użyto, mogą adekwatnie przedstawiać minioną rzeczywistość bądź też ją zniekształcać, podmieniać, zastępować.

Wie o tym zarówno wytrawny historyk, jak i pisarz. Obaj tworzą z wyobraźni. To dzięki niej poczyną się i w końcu wyłania określona wizja czasu przeszłego, której są autorami. Jeden i drugi kojarzą z sobą minione wydarzenia i postaci w opowieść o nich. Ukazują i wiążą fakty, układając je w prezentowaną historię.

¹ *Ad oculos et ad usum posteris* – łac. naocznie i na użytek potomnych.

Temat niby ten sam. Ale nie jego opracowanie, wykonanie, aranżacja. W czym tkwi różnica? W sposobie podejścia, jak się wydaje. W odmienności poetyki, za którą stoi obrany – taki a nie inny – sposób prezentacji i wyjaśnienia przeszłości. To, co w staraniach historyka zmierza ku jednoznaczności, w wyobraźni autora historycznego całkiem odmiennie otwiera się na wieloznaczność. Ta sama przeszłość przedstawiona w innym świetle jawi się całkiem inaczej.

* * *

Żył sobie dawno, dawno temu szkocki władca imieniem Macbeth, którego dramatyczne losy z pewnością warte były opisanie. Nic więc dziwnego, że się go w końcu doczekały. Obrazom zamierzchłych krwawych wydarzeń zreferowanym w kronice Raphaela Holinsheda niewiele można zarzucić tak długo, jak nie zapoznamy się z królewskim dramatem Williama Szekspira. Czy tamta uprzednia ich wersja została w efekcie tego przepisania pozbawiona waloru wiarygodności?

Skądże! Odnajdujemy ją zarówno u kronikarza, jak i u dramaturga. Jeden i drugi starali się być wiarygodni, ale zgodzimy się, że wiarygodność ich obu bardzo się różni. W procesie Szekspirowskiego rewrityngu ostał się temat, zarys intrygi ówczesnych wydarzeń, ich bohaterowie, charaktery. Wszystko inne, przejęte od Holinsheda i Boece'a², pod piórem geniusza ze Stratfordu uległo głębokiej metamorfozie. Czy mamy wyciągnąć stąd wniosek, że zapożyczona od Holinsheda historia Makbeta w rezultacie swego nowego autorskiego opracowania straciła na wiarygodności? Wolne żarty.

* * *

W nawigacjach służących żegludze wyobraźni historycznej, o której tu mowa, zwodnicza i w sumie nieprzydatna okazuje się logika dyktowana przywiązaniem do dwuwartościowej ortodoksji. Same fakty i tylko fakty *versus* zmyślenie. Fikcja (czytaj: nieprawda) *contra* prawda. Żadnego poruszania się pomiędzy i wędrówek prowadzonych na własną rękę po strefie przygranicznej, a tym bardziej przechodzenia przez zieloną granicę na drugą stronę. Żadnych dedukcji i mglistych domysłów.

No dobrze, zareplikuje ktoś, ale koniec końców to nie wszystko jedno. Wersja wersji nierówna. Ujęcia oparte na prawdziwych przedstawieniach przeszłości w końcu dzieli coś od wierutnej bzdury i pospolitego pseudohistostycznego łgarstwa. Musi istnieć jakaś granica między tym, co faktyczne, a tym, co zmyślane. Oczywiście granica taka istnieje. Pisząc o przeszłości, powołując do symbolicznego istnienia własną historię na jej temat, nie wolno dowolnie żonglować faktami. Obowiązuje rzetelność i surowa dyscyplina w ich ukazywaniu.

W przypadku historyka z pewnością tak, ale czy na pewno w odniesieniu do autora powieści historycznej? A któż nam z pełną odpowiedzialnością zaręczy, że owa stworzona przez niego, wywodząca się było nie było ze zmyślenia, wyobrażona fikcja osnuta na kanwie minionych

² Kronikarz Raphael Holinshed mniej więcej trzy dekady później przepisał na nowo wersję swego poprzednika Hectora Boece'a spisaną w *Historia Gentis Scotorum* (1527).

dziejów, mimo iż została zmyślona, nie kryje w sobie prawdy, której nie można potwierdzić (ani też jej zaprzeczyć) w świetle znajomości dostępnego zbioru faktów, jaką dzisiaj dysponujemy?

* * *

Nie-fikcja oto żywioł macierzysty, z istoty przynależny duchowi powieści historycznej. Przypisany też jej autorowi, krążącemu wyobraźnią wokół znanych i mniej znanych autentycznych postaci i wydarzeń przeszłości. Fikcja zatem, czy nie? Ależ fikcja! Oczywiście, że ona. Fikcja epicka, poetycka, dramatyczna, teatralna, malarska, radiowa, filmowa, telewizyjna, komiksowa, fikcja gier elektronicznych etc. śmiało sięgająca i wykraczająca poza horyzont tego, co ustalone i co wiemy. Taka jednak, której nie mogą zaprzeczyć, ani obalić ogólnie znane fakty. Choć, jak z samej nazwy przecież wynika, fikcyjna, a więc nawykła do tego, by przedstawiając to czy tamto, na potęgę zmyślać, ukazując minione, nie jest wszelako nic gorsza od rezerwuaru zaszłości i rejestru twardych faktów, do których istnienia się odwołuje.

* * *

Pozółkłe strony dokumentów dawno temu pokrył kurz niepamięci. Niepamięć bywa groźna, bo złudna. Na niej – bez uważnego i pokornego wnikania w nie – karmiły się i nadal karmią zbiorowe konfabulacje. Z amnezji owej wyrastało nie raz, nie dwa usługane zmyślenie. Choć opowiadało ono historie o historii, historią (pozwólmy sobie w tym miejscu na odstępstwo, czytaj: rzetelną wizję przeszłości) *sensu stricto* nie było. Zastępowało ją natomiast, stopniowo wypierając z pola widzenia rzeczywisty przebieg minionych zdarzeń.

Taka historia jest jak fałszywy rodowód, sporządzony na użytek zainteresowanego, który pragnie dostojnego wizerunku i chwały dla własnej osoby, a nie prawdy. Sfalsyfikowana historia fałszuje i zakłamuje rzeczywistość, podsuwając zainteresowanym w zamian jej surogat, iluzyjny zamiennik. Marny to pokarm dla zaspokojenia ciekawości czytelnika. Stać nas na o wiele więcej.

Otwiera się tedy pole do popisu dla ambitnych historyków i pisarzy historycznych z prawdziwego zdarzenia. Dzięki ich staraniom i nieocenionym trudom ma szansę powstać wizja nieupiększona, ale za to znacznie bliższa prawdzie. Wizja, o której coraz bardziej i bardziej zapominano, kreując legendy na użytek władcy bądź też lekcję przykrojoną *ad usum Delphi*, przeznaczone dla ogółu jego poddanych oraz diatwy szkolnej, usilnie heroizując czyny uczestników i przyozdabiając laurem ich bohaterskie skronie. Taki właśnie, usuwany zazwyczaj w cień, alternatywny obraz przeszłości czeka cierpliwie na swoje odkrycie.

* * *

Szkoda, że historycy rzadko zapuszczają się na tereny fikcji historycznej, uważając owe, domniemane i niepewne, uboczne terytoria za manowce prawdziwie naukowych badań. Jednak dokład-

nie to samo można powiedzieć o niechęci autorów powieści historycznych do poruszania się po brukowanych, bitych drogach przeszłości, z dawna pokrytych trwałą nawierzchnią faktografii.

Co do mnie, uważam, że jedni i drudzy mogliby obopólnie skorzystać na wymianie drogowych atlasów wyobraźni, którymi zwykle się posługują w trakcie swych peregrynacji. Nie ucierpi na tym *per saldo* ani powaga uprawianej akademicko nauki historii, ani fantazja pisarska, dla której rzeczywiste zdarzenia czasu minionego stanowią li tylko odskocznnię umożliwiającą szybowanie historycznej wyobraźni.

* * *

Fakt. Fakt faktem – powiadają. Było, czy nie było? Zdarzyło się, czy nie? I jak do tego doszło? Odwieczny dylemat nieprawdy i prawdziwości. Weźmy na przykład takie pytanie: przebywał kiedykolwiek Piłsudski w Poznańskim, czy nigdy w te strony się nie zapuszczał i nie zawitał, skoro nie byłby tam dobrze przyjęty ani mile widziany, a to ponoć dlatego, że kiedy należało, nie pomógł powstaniu? Bujda to, czy fakt historyczny? Prawda czy nieprawda? Warto czegoś więcej się dowiedzieć, a wówczas...

Nieprawda. Piłsudski bywał w Wielkopolsce i to nieraz, ale przez owo zmyślenie zakamuflowane jak gałązki jemioly ukryte w listowiu przeszłości przeziera jednak coś faktycznego. Prawdą jest bowiem z pewnością to, że nie miał w tych stronach zbyt wielu zwolenników, za to mnóstwo oponentów. Przynajmniej do pewnego czasu. Część z nich zmieniła złe o nim zdanie dopiero jakiś czas później, gdy się tutaj zjawił i pewnego grudniowego wieczora wygłosił na zamku przepiękny toast o Wielkopolanach.

Cóż począć, wszelka nieprawda pasożytuje na prawdzie. Czerpie z niej, korzysta z jej soków, zaczerpnąć i umocować w gruncie minionego czasu. Dlatego wymaga nieustannej weryfikacji. Prawdziwie – to znaczy zasługując na wiarygodność. W osądzie tym, zwłaszcza gdy przynosi rewizję, liczą się fakty. Same fakty wydobyte na użytek zbiorowej pamięci. A fakty w tym przypadku nie były zbyt pilnie studiowane. Raczej lekceważone, pomijane lub dowolnie przykrawane do czyichś doraźnych potrzeb.

Przypadek niechęci żywionej przez poznaniaków wobec Józefa Piłsudskiego jest jednym z niezliczonego mnóstwa temu podobnych, przez pokolenia utrzymujących się matrycowych przeświadczeń. Spreparowana „historia” wypiera przeszłość, w kółko powtarzana i replikowana staje się w końcu „powszechnie znanym faktem”. Takich obecnych w zbiorowej świadomości pseudohistorycznych „faktów” kursuje wiele, bardzo wiele.

Ten związany z Piłsudskim, z czasem uznany przez ogół za oczywistość, przeobraził się w na poły mityczny aksjomat i pewnik: jak wszyscy wiedzą, naczelnik państwa i marszałek nigdy w Wielkopolsce się nie zjawił. Wiadomo przecież...

Sęk w tym, że nie wiadomo bądź też całkiem mylnie i źle wiadomo. A wtedy pospólna opowieść o zdarzeniach i dziejach nie buduje i nie wspiera, tylko zaczyna zawadzać. Zamiast spotkania

z własną przeszłością, która mówi coś istotnego o nas samych, nasz ewentualny osobisty kontakt z nią i bezpośrednio wejrzanie okazuje się przesłaniać wyprężony na baczność, kłamliwie i sztucznie upozowany mit na koturnach.

* * *

Przeszłość nasza jest warta poznania przede wszystkim dlatego, że jest naszą własną. Nigdy dość dociekania i odkrywania swej przeszłości. Historia, jaką oferuje nauka oraz sztuka, może w tym bardzo pomóc. Pod warunkiem, że uznamy za prawdziwe (znaczy faktyczne) istnienie tych czy innych wydarzeń, które miały rzeczywiście miejsce, nie zaś przystaniemy na samym początku drogi, zgadzając się na podstawioną atrapę rzekomej realności minionego czasu oraz złudzenie, jakie ona wywołuje.

Historia w funkcji atrapy jedynie imituje to, co realne. Realna przeszłość zasłanych wydarzeń i okoliczności, które im towarzyszyły, nie tylko ulega w niej zniekształceniu, lecz również prowadzi do mumifikacji wyobrażeń na jej temat. Gubi i zatracą przy tym wszelki smak i koloryt. Powoduje więc tak czy inaczej falsyfikację. Dobrze zdają sobie z tego sprawę pospół obaj: historyk i pisarz historyczny. Nie tylko oni jednak...

Wie o tym także propagandysta (nie mylić z propagatorem). Ten w swych propagandowych działaniach przy użyciu przekazów dotyczących przeszłości stosuje pozorację i kamuflaż. Posługuje się przy tym materiałem zmanipulowanych przez siebie faktualiów, traktowanych wybiórczo i instrumentalnie. W istocie zaś, żerując na ludzkiej niewiedzy, operuje złudną iluzją „faktów”, wywoływanych i wyciąganych niczym królik z cylindra dla osiągnięcia określonych celów. Jakkolwiek by patrzeć, wykorzystuje w tej propagandowej żonglerce nie fakty, lecz poddane uprzedniej obróbce, usłużnie spreparowane pod gotową tezę pseudofakty, użyte w funkcji faktograficznej namiastki.

Skutek? Skutki tej zawłaszczającej przeszłość perfidnej podmiany widać gołym nieuzbrojonym okiem. Zamiast relacji o faktach, do społecznego obiegu trafiały i nadal trafiają rozmaite faktoidy: podrabiające rzetelną relację o minionych dziejach wytwory czczej fantazji. W tego typu przekazach występują więc fakty i pseudoprawdy – w odróżnieniu od tego, co faktycznie miało niegdyś miejsce, to znaczy rzeczywistego biegu takich czy innych wydarzeń, z których każde pozostaje obiektem osobistych przeżyć i przedmiotem zbiorowych doświadczeń.

* * *

Dostępu do autentycznych śladów i w różny sposób utrwalonych notacji minionego prawdziwego życia sprzed stu i więcej lat – słowem, tego wszystkiego, co się w nim niegdyś naprawdę działo i dokonało – nam dzisiaj nie brakuje. Ich aktorzy, może nie wszyscy, to prawda, zadbał jeszcze za swoich dni, żeby pamięć o nich i o doniosłych zdarzeniach, w których brali udział, nie przepadła. Nie każdy jak Dezydery Chłapowski miał u schyłku życia swego Kalinkę.

Należąca do poprzedniczek i poprzedników, co tu byli i żyli, nasza wspólna przeszłość – zarówno przedstawiona, jak i nieprzedstawiona – ciągle istnieje i co rusz daje o sobie znać zapisana przez jej świadków i uczestników w rozmaitych archiwaliach, relacjach, wspomnieniach, fotografiach, filmowych obrazach dokumentalnych.

Na szczęście owe tak dla nas cenne zapisy nie zaginęły. Większość z nich istnieje w archiwach, kufrach i szufladach i nadal można do nich dotrzeć. Natrafiając na nie, należało tylko przyjrzeć im się uważnie i troskliwie zadbać, iżby na zawsze nie przepadły w piecu, młynie papierniczym czy na śmietniku i wtedy już całkiem nie poszły w zapomnienie jak owe tysiące naświetlonych obrazami przeszłości nikomu wtedy nieprzydatnych i uznanych za niepotrzebne taśm filmowych, z których kiedyś odyskiwano srebro albo wytwarzano z nich grzebienie i spinki do włosów.

* * *

W tkaninie opowieści historycznej liczy się każda nitka, najdrobniejszy nawet ocalały do dziś szczegół. Ze świadomością, że szczegóły źle wybrane, mylnie podane, ugniecione w podręcznikową papkę bądź zamienione w pseudohistoryczną zalewajkę, nie tylko nie tworzą mitu, ale serwowane w tak lekkostrawnej i nijakiej postaci skutecznie go unicestwiają – wyposażony w taką świadomość zaczynasz wszystko od nowa.

Historia we wszelkich swych wydaniach i upostaciowaniach okazuje się testem minionej rzeczywistości: opowieścią rozsnutą wokół tego i o tym, co przeszłe i na zawsze już, realnie biorąc, nieobecne. Powtórzmy więc raz jeszcze – idąc śladem idei pisania historii pozostawionym przez wielkich polihistorów: Herodota, Ksenofonta, Tukidydesa, Tacyta, obu Pliniuszy, Swetoniusza, a po nich Micheleta, Burckhardta, Aszkenazego, Arièsa, Huizingę, Braudela, Gieysztorę, Geremkę, Le Goffa, Modzelewskiego, Topolskiego, Sklara, White’a, Daviesa i innych – zdarzenia minione nie są równoznaczne z historią.

Historię się ustanawia, nadając jej wyraz zbioru przedstawień, by mogła zaistnieć. Przeszłość zaś istnieje, wydarzyła się, nie da się jej wymienić na inną, została niegdyś ustanowiona. Wbrew temu, co wyprawiali z nią i nadal wyprawiają różni władcy absolutni i totalitarni wodzowie, przeszłości nie sposób zmienić. Zachowując swą faktyczną prawdziwość, ma to do siebie, że – na całe szczęście – nigdy nie pozostaje tożsama z historią.

Jak to nie pozostaje? Przecież zadaniem historii jest ją ukazać, opowiedzieć o niej, przedstawić, zaprezentować, przybliżyć współcześnie potomnym, na ile to możliwe. Czyż nie? Jaka zatem właściwie przypada jej funkcja? Historią *tout court* staje się podejmowane indywidualnie i zbiorowo rozpoznanie przeszłości. Własnej i cudzej, bliskiej i dalekiej. Aliści zawsze uznanej przez kogoś za swoją w tym sensie, że bez wyjątku zawsze stoi za nią ten, co ją ukazał.

Tak traktowana historia, czy to w ujęciu jej badacza, czy też powieściopisarza, to rozważanie o minionym, podejmowane i toczone na użytek współczesnych z myślą o tych, co żyją tu i teraz i o tych, którzy przyjdą po nas.

Rekonstrukcja historyczna jest wyrazem – nigdy pełnym, całkowitym i ostatecznym – indywidualnego rozpoznania, wnikięcia w coś, co się niegdyś, *in illo tempore*, wydarzyło. Stanowi ona naznaczoną nieuchronnym subiektywizmem próbę odtworzenia przeszłości po latach i wiekach. Próbę z konieczności pełną luk – mimo ambicji i wszelkich wysiłków autora niedoskonałą, ułomną, naznaczoną niepewnością przedstawienia, jaka zwykle towarzyszy dotknięciu niedotykalnego.

Tylko tyle i aż tyle. Oprócz tego, czym materialnie i źródłowo w danym momencie dysponujemy, w jej szerszym intencjonalnym wymiarze, choć nie w osiągniętym kształcie, składają się na nią i współtworzą również czarne i białe plamy wydarzeń, spraw, ludzi oraz terytoriów pamięci, których nie dane nam było odkryć.

Otóż to, obecna nieobecność... Coś namacalnie bliskiego w odległym i dalekim. Szczęśliwie zachowany detal, list, dokument, fotografia – pojedynczy element mogący współtworzyć dowolnie obszerną całość. Przynależy do mozaiki jak kamyczek, który bez niej pozostaje tylko luźnym osobnym kamyczkiem. Ów ocalały fragment jest wszystkim, co mamy dzisiaj do dyspozycji. To bardzo wiele, a przecież prawie nic w stosunku do rwącej brzegi wezbranej rzeki zdarzeń, których powódź nieustannie zalewała istnienie naszych poprzedników.

* * *

Pozostaje nam jeszcze ustalić związek pomiędzy tym, co się niegdyś realnie wydarzyło i na równi realnie dzieje się w naszym teraz każdego dnia, a historią. Distinguendum est. Zaczniemy od wskazania fundamentalnej różnicy ontologicznej. Gotująca się i wydobywająca nieustannie na powierzchnię lawa codziennych zdarzeń, wraz z ich niecodziennością, podobnie jak zastygła magma czasu przeszłego sama w sobie nie jest historią.

Aby przeszłość przeistoczyła się w historię, potrzeba naszego udziału. Relację o zdarzeniach, ich prezentację, czyli opowieść zwaną historią tworzą i przedstawiają ludzie. To oni dostrzegają w nich coś znaczącego i układają w porządek logicznych przyczyn i następstw. Na własny użytek, a więc tak czy owak interesownie, z własnym zaangażowaniem, nigdy inaczej.

Nieodległe wczoraj i zamierzchłe zawczoraj są na równi warte odkrycia i poznania. Nie zostawiajcie wszystkiego historykom z poczuciem, że przedstawią wam prawdziwą przeszłość. Wiedzą oni, ile kryje się prawdy w zmyślonej przeszłości. Najbardziej świadomi przyznają, że mit historyczny (mit założycielski etc.) stanowi pasjonujący obiekt studiów nad czasem minionym.

Nie trzeba sięgać aż do czasów średniowiecza, by się przekonać, że dziejopisowie bywają często największymi łgarzami. Gdyby nimi nie byli, spisyaliby i podawali do wiadomości same fakty. Prymat w tych niekończących się łgarstwach dzielą zresztą pospół z drużyną innych zawołanych konfabulatorów, którą stanowią pisarze powieści historycznych.

Pamiętajmy, że fakt, czymkolwiek by on był, jako rzeczywistość, która się wydarzyła, zaistniał – i w tym sensie na wieki istnieje – bez udziału grafów. Po prostu coś się gdzieś kiedyś realnie

wydarzyło, to jest faktycznie (czyli naprawdę) miało miejsce. Stało się. W rdzeniu owego „stało się” tkwi właśnie stałość. Fakty są faktami – powiadają. I zapewne mają rację.

Było, stało się – tak a nie inaczej niegdyś urzeczywistniło – a potem przeminęło z biegiem czasu w kolejnej odsłonie odwiecznej akcji, której nasi poprzednicy niegdyś, a my dzisiaj jesteśmy uczestnikami. „Stało się” ma jeszcze i tę kapitalną zaletę i właściwość, że można je poddać weryfikacji, czyli ustaleniu jego faktyczności. Dla żeglującego po akwenach wyobraźni pisarza historycznego oznacza to korzyść nie do przecenienia w postaci stopy wody pod kilem.

* * *

Owszem, prawda, fakty są faktami, lecz co to w gruncie rzeczy znaczy? Ilekroć chcesz jakiś fakt lub dowolnie rozległą sekwencję faktów opisać i przedstawić, dajesz temu mniej lub bardziej siebie. Przeszłość nieustannie domaga się pamięci i osobistego przepracowania od tych, co ją odziedziczyli. To zadanie indywidualne i praca zespołowa, która nie może zostać wykonana bez osobistego udziału człowieka.

Jaką drogą owo coś, które nazywamy umownie „faktem”, przenika z przeszłości do historii? W jaki tajemniczy sposób się nią staje?

Otóż jest tylko jedna droga, jeden pas transmisji, który do niej wiedzie: przejście i transfer poprzez opowieść. Ktoś musi to coś opowiedzieć: ocalić od zapomnienia, komuś przekazać, zaświadczyć, że tak istotnie było, zapisać, zanotować z myślą o żyjących i potomnych, przedstawić, co się wtedy wydarzyło, czyli zrelacjonować.

Samo się nie opowie. Do tego niezbędny jest pośrednik, czyli medium. I tak relacja zostaje osadzona i zakotwiczona w określonym nośniku tekstowym, mającym swój początek, środek i koniec. Nośnikiem tym bywa każdorazowo narracja. Aby móc zaistnieć w przestrzeni rozpostartej między nadawcą i adresatem, historia musi zostać zakomunikowana za pośrednictwem narracji.

* * *

Historia, podobnie jak fikcja, nabiera własnego życia. Żyjąc zaś na swój sposób, staje się faktem opisanym, w taki a nie inny sposób przedstawionym, który zaprezentowany w czyjejs relacji przesłania sam siebie. *Nolens volens*, przyjmujemy rzecz jako wiarygodną i uznajemy ją za prawdę. I już nie wiemy, czy fakt ów faktycznie się zdarzył. Zapewne tak, lub tylko być może tak, lecz czy na pewno?

Czy rzeczywiście przywołany i opisany przez kogoś i dzięki temu znany nam fakt miał niegdyś miejsce? Nie panujemy nad tym. To on, *omnino vere*³, czy jakaś jego wersja – legenda, mit, wykład akademicki, szkolna lekcja w podręczniku, kursujący powszechnie opis, by na nich tylko poprzestać – wrasta w nas, budując obraz przeszłości epoki: dzieje prastłowiańskich plemion,

³ *Omnino vere* – łac. całkiem prawdziwie.

pierwszych Piastów, złotego wieku potęgi Jagiellonów, czasów saskich, dramatu rozbiorów, najdłuższej wojny nowoczesnej Europy.

Narracje historyczne mają to do siebie, że wprowadzone w obieg społeczny ulegają z czasem procesowi krystalizacji. Jeśli nie towarzyszy im rewizja, utrwala się one, zastygają, bursztynięją, twardnieją i kamienieją w ludzkiej wierze jako jedyna prawda o przeszłości bez potrzeby odwołania się do faktów, uznana za swoją i wyznawana przez daną jednostkę bądź zbiorowość.

* * *

Co łączy opowieść historyczną z rzeczywistością? Wszystko i nic. Fikcja nie jest stuprocentowym zmyśleniem, czystą iluzją, czczą ulotną fantazją, obłocznym omamem bez właściwości. Wpisana w mapę podróży niezbędną w poruszaniu się po odwiecznych drogach ludzkiej wyobraźni, było nie było, staje się obiektem mającym kształt terytorialny: z własnymi wymiarami, rzeźbą terenu i charakterystyką. Jakkolwiek jawiłaby się ona ułudna, oderwana od świata i fantastyczna, istnieje zawsze na styk, tuż tuż, niedaleko: na peryferiach tego, co realne, stając się swego rodzaju widmem przeszłości, jej drugim życiem, alternatywną formą bytu.

Od zawsze pisanie powieści pozostaje zajęciem czasochłonnym i żmudnym. Pisarz trzodzi się i trzodzi, wiecznie poszukując i błędząc, niepewny rezultatu, który na początku swej pracy zamierzył. Powieść, jak zresztą wszelkie inne próby stworzenia czegoś, jest więzieniem dla twórcy: desperacko usiłującego pokonać własne ograniczenia, rozsądzić przeżywaną dniem i nocą niewolę, by wydostać się na wolność, która czeka na śmiałka zdolnego dopłynąć w końcu do wyznaczonego celu i portu.

Kto tego uczucia jeszcze nie zaznał, osobiście go nie doświadczył, nie wie, jak bardzo przenika ono serce i umysł tych, którzy usiłują coś stworzyć na kanwie przeszłości. Każde nasze dzieło powstaje i oscyluje między uwięzieniem a wyzwoleniem, by wreszcie wyjść na światło dzienne i odnaleźć własną drogę do samodzielnego istnienia bez kłopotliwej i raczej zbędnej obecności autora, który sprawił, że ono powstało.

Czy pisarz historyczny jest w swym pisaniu sam? Niezupełnie, choć z pozoru mogłoby się tak wydawać. Píše przecież własnoręcznie, trzymając pióro czy uderzając palcami w klawiaturę; nikt mu ręki nie prowadzi ani nie kontroluje, stojąc za jego plecami.

W istocie jednak przez cały czas sekunduje mu pewien stale obecny, choć niewidzialny, pobudzający do działania czynnik. Są nim oczekiwania czytelników, których istnienie i obecność bierze pod uwagę, nawet gdy je odrzuca. To oni – tak czy inaczej – okazują się lustrem, w którym *nolens volens* odbijają się i przeglądają autorskie intencje.

* * *

Powieść o minionych dziejach opowiadająca po swojemu wiąże i splata w jedno *Dichtung* i *Wahrheit*, niczym wytrawny przemytnik w tę i z powrotem krążąc nieustannie i przerzucając kon-

trabandę między jednym a drugim przez zieloną granicę pisarstwa. Każda powieść historyczna nieustannie oscyluje między tym, co prawdopodobne, a tym, co nieprawdopodobne. Jest więc z natury swej tworem operującym w strefie przygranicznej. Porusza, dopełnia i wspomaga fakty składające się na minioną rzeczywistość. Dopóki zachowuje prawdopodobieństwo, jest powieścią historyczną. To jej mus, warunek *sine qua non* i kredyt z notarialnym poręczeniem, jaki zaciągnął autor w banku przeszłości.

Pisarstwo historyczne w rozmaitych swych odmianach powinno możliwie sugestywnie odsłaniać i pomagać zrozumieć przeszłość. Można to uznać za jego właściwe przeznaczenie. A niewłaściwe? Wiadomo. Nigdy nie powinno jej zastępować. Nie ma takich plenipotencji. Choć skądinąd wiemy, że potrafi się ludziom narzucać i na różne perfidne sposoby mamicić ich, urzezać i zwodzić, jeśli jego zwodniczej mocy ulegną.

* * *

Dobra powieść historyczna żyje konfabulacją. To jej naturalny żywioł oraz podstawowa racja bytu. Nie może jednak przenigdy rościć sobie prawa do zastępowania tego, co w przeszłości realne. Pozbawiona stosownych umocowań, uzurpacja zmyślenia zawsze źle się kończy dla urzeczonych i omamionych nią adresatów. Naiwni konsumenci wszelkiej fikcji bez trudu są w stanie trwale uwierzyć w coś, co realnie nie istnieje. Zdarzało się nieraz, że za tę naiwną wiarę w nieistniejące płacili niezmiernie słone rachunki.

Rzecz w tym, że organizm społeczny jako całość – mowa tu o jego delikatnej i podatnej na infekcje sferze zwanej świadomością zbiorową – nie jest zbyt odporny na zakażenie historyczną nieprawdą. Jego odpowiedź immunologiczna bywa często zbyt słaba. Wówczas dochodzi do zainfekowania, pół biedy jeśli tylko miejscowego. Nawet ono jednak, choć występuje jedynie lokalnie, oddziałując w ograniczonym umiejscowieniu, może się okazać niszczące i zgubne w skutkach, gdy zaatakowanemu organizmowi zacznie zagrażać szybko postępująca gangrena pseudohistorycznego fałszu.

Początkowo wypiera się fakty. Zwłaszcza te bolesne, trudne, nieakceptowalne i niezaprzeczalne. Nie da się ich całkiem pominąć, usunąć w niebyt, zaprzeczyć ich niewygodnemu istnieniu. Im mniej są przepracowane przez zbiorową świadomość, tym bardziej okazują się realne: jak kolec, który nieznosnie utkwiał wędrowcowi w zranionej stopie, nie pozwalając mu dalej swobodnie kroczyć i iść przed siebie.

Nasza pamięć działa wybiórczo. Wspomnienia o tym, co się zdarzyło, powracają w serii przybliżeń: raz bliskich i donośnych, kiedy indziej odległych, dochodzących z oddali przeszłości. Każde z nich przynosi kolejną, niekoniecznie tylko korzystną, korektę pamięci.

* * *

Czy warto pamiętać to, co było? Dziś wiem, że ze wszech miar warto. Dawniej, za młodu istniała dla mnie tylko teraźniejszość. Liczyło się jedynie nowe dzisiaj i ono pochłaniało mnie

bez reszty. Przeszłość traktowałem z lekceważeniem jako nieważne, nieistotne to już było, odeszło, minęło. Przyszłość zaś jako iluzoryczne jutro, czyli dalszy – oczywisty w swych przewidywalnych następstwach – ciąg czasu bieżącego.

Dzisiaj czuję i postrzegam to całkiem inaczej. Nie należy zestawiać z sobą na równi przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. To wielki błąd. Wystarczy pomyśleć, jak migotliwa i momentalnie przemijająca jest teraźniejszość, w której pędzącym w nieznanne strumieniu jesteśmy zanurzeni. Jak znikoma się jawi – na otchłannym tle tego wszystkiego, co było, co się na świecie złego i dobrego przed nami wydarzyło. I jak hermetycznie jest domknięta wraz z nami w ciasnej kapsule tu i teraz – na tle bezmiaru zdarzeń niewiadomej przyszłości: możliwych i niemożliwych, hipotetycznych i tych, co być może kiedyś się ziszcza, ukrytych za wrotami nieznanego mnie i tobie jutra.

* * *

Po jednej stronie historycy, po drugiej autorzy powieści historycznych. Jedni i drudzy należą do rzędu dziejopisów. Czy tylko oni? Czy to, co ich łączy i dzieli, wyczerpuje dawną i współczesną aktywność kultury dziejopisarstwa? Oczywiście nie. Oprócz nich jest jeszcze ktoś, o którym nie wolno nam ani na chwilę zapominać. Ktoś, kto zajmuje się przeszłością, kto posiada o niej własną wiedzę i chce się nią podzielić, przekazując ją innym z myślą o jej zachowaniu.

Ani naukowa historiografia, ani powieściopisarstwo historyczne, przy całym szacunku dla wysiłków tych, którzy je uprawiają i tworzą, nie mają bynajmniej monopolu na historię. Zgódźmy się co do tego, iż stanowią one jedynie wyemancypowaną część, *pars pro toto* jej codziennego i odwiecznego funkcjonowania.

Zasłużona skądinąd nobilitacja naukowych traktatów o historii oraz nobilitacja powieści historycznych nie byłaby możliwa bez prymarnego układu odniesienia, z którego obie biorą swój początek. Nie wolno o nim zapominać, ani też go lekceważyć.

Układ, o którym tu mowa, stanowi rezerwuuar niewyczerpanego mnóstwa najrozmaitszych zwykłych, to znaczy będących w powszechnym użyciu, komunikatów na temat przeszłości: zarówno mówionych, jak i pisanych. Należą do nich między innymi: opowieści, legendy, klechdy, pieśni, podania gminne, notatki, listy, raporty, korespondencje, przekazy rodzinne, środowiskowe, podręcznikowe, diariusze, kalendarze, glossy i zapiski, pamiętniki, kroniki, historie prywatne (mikrohistorie), osobiste wspomnienia, dzienniki, reportaże z wypraw i podróży, memuary, oficjalne i nieoficjalne życiorysy, relacje z minionych wydarzeń, zeznania, biografie i autobiografie, ustne wspominki, anegdoty, komentarze na temat bieżących wydarzeń i minionych dziejów, memy etc.

Choć wydają się one, i *de facto* są, bardzo różne, tworzą pewien zbiór komunikatów oparty na wspólnym paradygmacie ich funkcjonowania. Łączy je wszystkie rodzaj użytego dyskursu uchwytny poprzez język, w którym zostały sporządzone. Opisany wyżej dyskurs nazwiemy umownie potocznym, dodając, że – choć pierwszorzędnie ważny i powszechnie występujący – nie jest on jedynym.

* * *

W przestrzeni społecznego wytwarzania przekazów historycznych istnieją zasadniczo trzy takie różniące się między sobą dyskursy:

- potoczny,
- artystyczny,
- naukowy.

Jak mają się one do siebie i po czym je poznać? Klucz do dzielącej je różnicy stanowi poetyka każdego z nich. To ona wyznacza swoisty paradygmat każdego z tych dyskursów i moment konkurencji między nimi. Zarówno w odmiennych zasobach językowych, jak i w repertuarze stosowanych przez nią chwytów daje o sobie każdorazowo znać to, co powtarzalne: obiegowe matryce, sposoby wyrażania, przywoływane słowa, figury retoryczne, konwencjonalne chwytły służące przywoływaniu zdarzeń przeszłości i przekształcaniu ich w historię.

Oprócz historyka i autora powieści historycznej istnieje jeszcze ktoś trzeci: zwykły podmiot relacjonujący komuś to, co sam przeżył lub przeżyli inni – słowem szeregowy, anonimowy bądź znany z imienia i nazwiska sprawca mikrohistorii. Prezentacja przeszłości inaczej wypadnie w traktacie naukowym, inaczej w powieści historycznej, a jeszcze inaczej w przekazach rodzinnych, rozmaitych gawędach i wspominkach o dawnych czasach.

Kładę tu szczególny nacisk na istnienie dyskursu potocznego ze względu na znamionującą go powszechność. Nie sposób go pominąć, ani zlekceważyć. Dopiero na tle potoczności dyskursu codziennego widać bowiem w sposób należycie ostry i wyraźny swoistość dyskursywnych zabiegów historyka oraz pisarza historycznego.

Wszyscy jesteśmy po trosze historykami tudzież samozwańcami, okazjonalnymi autorami powieści historycznych, uczestnicząc w owym prymarnym dyskursie. Emancypacja naukowego traktatu historycznego i nobilitacja powieści historycznej oraz nobilitacja obu tych rodzajów dzieł i odmian dyskursów nie byłaby możliwa bez społecznego funkcjonowania potocznego dyskursu historycznego. Stanowi on dla nich obu, choć dla każdego w różny sposób, prymarny układ odniesienia.

Jakkolwiek zaskakująco to zabrzmie, oba – naukowy i artystyczny – mają mu wiele do zawdzięczenia, ponieważ z niego właśnie tamte dwa dyskursy nie tylko wzięły niegdyś swój starożytny początek, lecz – co jeszcze ważniejsze – nadal z niego wynikają i są na nim ufundowane. On wyznacza ich konieczną podstawę, tak jak podstawą języka poetyckiego, literackiego i naukowego jest system i żywioł języka potocznego.

Wszelka zakomunikowana historia opiera się na czymś podmiotowym przeżyciu tego, co minione. Niektórzy nazywają to empatią, ja – czytaniem przeszłości ze zrozumieniem. To w tych trzech rodzajach dyskursu wyraża się nie od dzisiaj, lecz z dawien dawna, krążące w różniących się od siebie obiegach komunikacyjnych ludzkie zainteresowanie tym, co było.

* * *

Po co człowiekowi przeszłość? Do czego mu ona potrzebna? A po co wędrowcowi droga, którą już pokonał, którą teraz właśnie podąża i którą ma przed sobą? Po co drzewu korzenie, z których ono wyrasta i dzięki którym żyjąc, się odradza?

Wskazywałem wcześniej na istnienie różnych, zatruwających jednostkowe i zbiorowe wyobrażenia przeszłości, utylitarnych praktyk falsyfikującego postępowania z historią. Czyniłem tak bynajmniej nie dlatego, by uznać, iż są nieuniknione. Wprost przeciwnie, opisałem je po to, by teraz móc wskazać na jej biegunowe przeciwieństwo. Jest nim bezinteresowna, by tak rzec, relacja z przeszłością, w której życie dzisiejsze odczuwa potrzebę sięgania do tego, co minione.

Dzieło naukowe i dzieło artystyczne, ale także opieka nad grobami, album z rodzinnymi fotografiami, sporządzanie drzewa genealogicznego czy opowieść snuta przez starszych z myślą o przekazaniu pamięci i swego doświadczenia młodszemu, jak również wiele innych postaci kontaktu nawiązywanego przez człowieka z przeszłością – widziane w tym świetle stanowią *acte gratuit*, przejaw szlachetnego w swym aspekcie symbolicznym zachowywania przeszłości i kontaktu z nią.

* * *

Przyjmuje się za oczywiste, że to, co było, zostało bezpowrotnie utracone. Czy naprawdę? Owszem przeminęło, zapadło się w studzienną otchłań czasu przeszłego. Ale nie całkiem. Nadal w nas istnieje, tyle że inaczej niż wtedy, gdy tętniło życiem i ówczesnymi sprawami tego – poprawmy się zaraz, już nie tego, lecz tamtego – minionego świata i codzienną krzątaniną zabiegów ludzi, którzy odeszli.

Historia jako cała prawda? Terefere... Zwodniczy absolut od wieków wyznawany przez rzeszę dziejopisów. Bożek niedostępnej śmiertelnym absolutnej prawdomówności. Nie należy go jednak zrzucić z piedestału, strącać z ołtarzy, potępiać ani wyśmiewać. Dążenie badacza do osiągnięcia w studiach nad przeszłością możliwie pełnego obiektywizmu ma bowiem swoją wartość.

To, że nigdy nie poznamy całej prawdy o przeszłości, nie znaczy *primo*, że nie mamy o to zabiegać, *secundo*, że prawda o tym, co było i faktycznie się niegdyś wydarzyło, nie istnieje i – po prostu – uznana przez współczesnych za niepoznawalną – nigdy nie wyjdzie na jaw. Owszem, istniała, istnieje i dalej będzie istnieć, dlatego warto ją poznać.

Jest taki przewrotny antyczny paradoks. Z jego nieodpartej na pozór logiki zdaje się kategorycznie nasuwać wniosek, że nie ma ani przeszłości, bo przeminęła, ani teraźniejszości, bo tyle co – chwilę wcześniej – przeszła w stan minionego, *ergo* wychodzi na to, że także jej nie ma. A już na pewno nie ma przyszłości, bo ta dopiero nastąpi i moment później też podzieli los obu pozostałych.

Cóż nam wobec tego zostaje? Porzucić zwodnicze nauki sofistów i kierować się własną logiką, opierając naszą wiedzę o świecie minionym i o nas samych na sprawdzonym osobistym doświadczeniu. Przeszłe wielorako istnieje w teraźniejszym. Zanurzeni w strumieniu teraźniejszości nie musimy i na dobrą sprawę nie potrafilibyśmy całkowicie zerwać kontaktu z tym, co

było. Kwestia tylko, co z tym fantem począć? Może z niemałym pożytkiem dla siebie warto własny kontakt z minionym odnowić? A zatem przejdźmy do rzeczy...

Z przeszłością, bo ona nas tutaj interesuje, jest generalnie tak, że nieporównanie więcej o niej nie wiemy, niż wiemy. Dlatego bywa dla wielu tak atrakcyjna, tajemnicza i pociągająca. To kraina faktów i domysłów. Ktokolwiek wciągnie się w jej poznawanie, szuka dla siebie koniecznego oparcia w faktach. Jeśli ich brakuje, pozostaje nam potęga wyobraźni. Żadna rekonstrukcja przeszłości, a tym przecież jest historia, nie może się obyć bez aktu i pracy naszej wyobraźni.

Każdy, kto się zajmuje przeszłością i sięga do jej pokładów – przepuszcza ją przez siebie. Czyni to, *nolens volens*, przez własną dociekliwość, spostrzegawczość, ciekawość, rozmaite wątpliwości i wahania, wiedzę i niewiedzę, stawiane znaki zapytania, usilne docieranie i ciągłe poszerzanie widnokładu, empatię, detektywistyczną zdolność kojarzenia i wyciągania logicznych hipotez i wniosków. A także, *last but not least*, jednostkową tudzież zbiorową potrzebę, umiejętność oraz odwagę dokonywania z nią rozliczeń.

* * *

Po co komu fikcja? Nie lepiej pisać wyłącznie o prawdziwych zdarzeniach i ludziach? Po pierwsze, kto powiedział, że fikcja musi być nieprawdziwa? Z góry skazana na nieprawdę, bo jest fikcją? Nonsens. Po drugie, czy materia właściwa fikcji wyklucza ze swego składu jakąkolwiek obecność i udział w niej faktów? A niby dlaczego? Po trzecie, kto zaręczy, że to, co bywa nazywane prawdziwą historią, istotnie składa się z prawdy i tylko prawdy? A może owa uznana za całkowicie prawdziwą opowieść też jest tylko konfabulacją: co gorsza, odzianą w dostojne szaty prawdziwości?

Fikcja nie musi kłamać. Mit podobnie jak powieść krąży pomiędzy prawdą, u której źródeł dają o sobie znać niedocieczone, zapoznane fakty, a zmyśleniem, które wzięło z nich początek, nieustannie kojarząc w sobie rzeczywiste z nierzeczywistym. Powstanie mitu i napisanie powieści nie dokonuje się ot tak, w mgnieniu oka. Formy tego rodzaju potrzebują dla siebie długiego trwania. Poprzedza je złożony proces krystalizacji i nadawania kształtu.

Opowiadając o przeszłości, jedno i drugie, aby mogło zaistnieć, wymaga sprawczego udziału ludzkiej wyobraźni. Powieść historyczna, bo ona nas tutaj szczególnie interesuje, stanowi rezultat niestrudzonej wytrwałej gry. Gry oddaleń i przybliżeń toczonej przez jej autora, rozgrywki polegającej na kursowaniu i ciągłej oscylacji między znanym a nieznanym.

* * *

Twory fikcjonalne niosą z sobą niejedną niespodziankę i bywają czasami doprawdy zaskakujące. Przypuśćmy, że na potrzeby naszej powieści stworzymy na własny użytek wziętą z głowy fikcyjną nazwę miejscowości. Dajmy na to, że będzie nią Wymyślin. Wymyślona *ad hoc* nazwa miejscowości Wymyślin pozostaje naszym wymysłem tak długo, jak długo zaskoczeni nie odkryjemy i nie zdamy sobie sprawy, że miejscowość o tej nazwie całkiem realnie w Polsce istnieje.

Ot, niespodzianka! Rzeczony Wymyślin okazuje się nie tak bardzo wymyślny i wymyślony, jak mogłoby się komuś zdawać. To wieś opodal Lipna położona w województwie kujawsko-pomorskim. Była sobie i jest. Całkiem prawdziwa i niewymyślna. Cóż, rzeczywistość bywa nieoczekiwanie szczodra, a urzędowe spisy pojemne. Oprócz wspomnianego Wymyślina figurują bowiem jeszcze w ewidencji Wymysłowo i Wymysłów. Mamy też Wymysł i Wymysły, nie zapominając o Wymysłowicach (niedaleko Strzelna), Wymysłach, Wymysłówce i Wymysłance. Naprawdę. Wygląda na to, że inni, co niegdyś tu byli, dokonali już czegoś przed nami.

Basta! Stanowczo dość tego wymyślania. Jak dawniej, tak i dzisiaj rodzi się i istnieje po swojemu, rządząc się własnymi prawami. Niepodobna go całkiem wydestylować, odsączyć, oczyścić z fuzli realności. Nawet rzeczy najbardziej niedorzeczne i wymyślne koniec końców czerpią soki z życia. Mają własny adres.

* * *

Nad wyraz zajmująco robi się wtedy, gdy życie przemienia się w opowieść. Gdy przepadła na zawsze zamknięta na wieki w mrocznym labiryncie przeszłości Ariadna, nagle zaczyna wołać o ocalenie z otchłani, przywodzi i prowadzi ku sobie Tezeusza, pragnącego uratować ukochaną.

Tezeusz, opowiadam tutaj swoją wersję mitycznych wydarzeń, nie wiedział, jakie ryzyko na tej wyprawie go czeka. Ze wszystkich sił pragnął tylko jednego: wyrwać Ariadnę z labiryntu i ponownie przywrócić ją do życia. Jeśli autor historii, pospołu naukowiec czy pisarz, zadowolimy się z braku innego określenia dziejopis, ma być przyrównany do mitycznego Tezeusza, ilekroć wyrusza w swą drogę, staje się kimś, kto pragnąc zaprzeczyć śmierci tego, co niegdyś żyło pełnią swego życia, i odwrócić nieodwracalne, podejmuje się niebezpiecznego zadania.

Nie liczy się dlań nic innego. Jedynym jego pragnieniem i celem jest ocalenie ludzkiego istnienia: wyprowadzenie go meandrycznie biegnącym korytarzem nadziei po nitce faktów: uratowanie tego, co minione od całkowitego przepadku w mrokach wiecznego niebytu.

* * *

Kiedy człowiek przestaje istnieć? Kiedy znika na zawsze ślad po nim? Cóż, istnieje się dla innych: żyje w nich, poprzez nich i dzięki nim. Tak. Każdy z nas – jak powracający z wojny doktor Peiser dla swej ukochanej córeczki Lili – może przestać istnieć już za własnego żywota. Kochający ją bezgranicznie, tęskniący za nią przez wszystkie lata wojennej rozłąki i całkiem dla niej obcy, krążący po rodzinnym domu niczym widmo samego siebie sprzed zaledwie paru lat.

Gdy zabraknie powieści, postać wypada poza jej wyobrażalne, wykreślone trajektorię słowa granice – przenosi się za widnokrąg rzeczywistości: na odległy margines niebytu. Czy jednak ci, którzy żyli przed nami, nasi wstępni, niegdyś tu obecni, z chwilą swego odejścia całkiem się w tej martwej nicości pograżają? Upominając się o nich, walczymy o pamięć po nas. *Non omnis morietur*. Znikając za horyzontem istnienia, śmiertelni nadal żyją: jedni dłużej, drudzy krócej.

Wszystkich łączy jedno: że pewnego dnia lub nocy nagle w jednej chwili odchodzą na zawsze. Pomimo to jednak nie całkiem przeminęli. Ich reinkarnację umożliwia pamięć. To dzięki niej, na przekór nicości trwają nadal po swojemu dla potomnych. Są, bo niegdyś żyli i byli. Był sobie Diabeł z Wenecji. Naprawdę żył przed wiekami w Wielkopolsce ktoś taki. I nie tylko on jeden.

Byli sobie: Emilia Szczaniecka, Filipina Kottek, generał Chłapowski z Turwi, bracia Hersowie i ich przyjaciel Władysław Jerzykiewicz. Byli też: hrabia Władysław Zamoyski, pianista Paderewski, brygadier Piłsudski i życzliwy Polakom niemiecki dyplomata, hrabia Harry Kessler. A oprócz nich: doktor Karol Marcinkowski, doktor Heliodor Święcicki, księgarz Jan Konstanty Żupański, siostry Zofia i Aniela Tułodzieckie, Michał Drzymała, Bogusław Łubieński, major Andrzej Kopa, lotnik z Ławicy Wiktor Pniewski oraz niezapomniana wielkopolska kuchmistrzyni Maria Ślezańska.

Czy wszyscy ci ludzie przepadli na zawsze i absolutnie zniknęli? Skądże znowu. Nieprawda. Są z nami tak długo, jak długo o nich pamiętamy. Żyją i nadal są z nami, tyle że inaczej niż dotąd: dzięki ludzkiej pamięci, przemienieni w opowieść. Istnieją w niej całkiem realnie, kto wie, czy nie pełniej nawet niż w doczesnych ramach, choć na swój sposób. A wtedy, mocą jej czarodziejskiego działania, mogą się stać, kim tylko im się żywnie podoba. Nadradcą Wolfgangiem Otto Wagnerem i jego służącą Steffi, potomkiem Bambrów poznańskich Maksem Handschuhem, dziadkiem Zygmunta Baumana mądrym buchalterem Cohenem, sławnym noblistą doktorem Kochem, Michałem Drzymałą czy przyszłą gwiazdą filmową małą Lili Palmer (*de domo Peiser*), która nie poznaje swego ojca po powrocie z wojny.

* * *

Dawno, dawno temu, była sobie... Magiczna kraina opowieści. Ilekroć wędrujesz po jej terytoriach i przebywasz w nieuchwytnych, zwodniczych granicach, sam nie wiesz: bajda, klechda, baśń, podanie, legenda, mit? Ile razy słyszeliśmy to stanowcze zaprzeczenie: wierutna bzdura, bujda, nieprawda, zmyślenie, legenda, mit! Jednak mit – mit kogoś bądź czegoś dotyczący – wcale nie musi falsyfikować tego, co realne, i nie jest bynajmniej synonimem blagi i kłamstwa.

Co dla nas ważne, nie każda opowieść o tym, co było i co się niegdyś wydarzyło, zmierza do tego, by idealizować rzeczywistość. *A contrario*, zdarza się wielokrotnie, że odziera istniejące jej wyobrażenie z zawartych w nim iluzji, przeinaczeń i uproszczeń, ukazując wyraziście rzeczywisty (wypada zauważyć pobrzmiewający w tym słowie niezamierzony paradoks, bo przecież mowa, było nie było, o fikcji) obraz zaistniałych zdarzeń i uczestniczących w nich postaci.

W dowolnej powieści historycznej, cokolwiek by ona relacjonowała, daje o sobie znać konflikt dwóch dążeń poznania. W świetle jednego z nich rzeczy przybierają uproszczoną i jednoznaczną „komiksową” postać. W świetle drugiego, całkiem przeciwnie, wspólnie z autorem próbujemy prześledzić meandry minionych wydarzeń: odkrywamy sprzeczności, komplikacje i zaskakującą wieloznaczność tego wszystkiego, co stanowi przedmiot czyjegoś przedstawienia.

W efekcie drugiego z tych dążeń, pozytywni bohaterowie historii nie są już tylko uosobieniem czystego wyidealizowanego heroizmu, a ich groźni antagoniści w roli czarnych charakterów nie jawią się jedynie jako wydestylowana kwintesencja zła. Ani to żaden ekranowy western,

ani powieść Karola Maya. Sięgając w przeszłość, usiłując ją odsłonić i ocalić przed zapomnieniem, krok po kroku odkrywamy, że życie Wielkopolan będących naszymi antenatami okazuje się o wiele bardziej złożone i niejednoznaczne niż wyobrażenia kursujące w pamięci ogółu.

* * *

Powieściowa gra oferuje wówczas dialog stanowisk i zmaganie się racji ścierających się dążeń i stron. Historia Drzymały, dzieci wrzesińskich, powstania wielkopolskiego, wojny z bolszewikami. Powróćmy raz jeszcze do kwestii mitu i złożonych relacji, jakie łączy go z minioną rzeczywistością. Łączą, a może całkiem przeciwnie dzieli? Mit – niezależnie od tego, o czym opowiada i co przedstawia – odrealnia rzeczywistość i przenosi ją w inny wymiar. Jaki? Uogólniony, odcedzony z komplikacji, paraboliczny, rozpięty między tym, co realne, a nierealnym. Na własny użytek nazwijmy go roboczo wymiarem metafizycznym.

Sądzi się, że mit wyklucza się z opisem poprzestającym na zrelacjonowaniu zaistniałych faktów. Innymi słowy, z historią, jaką radzi by ją widzieć i chcą w naukowy sposób uprawiać obiektywistycznie zorientowani historycy. Stąd dość szeroko rozpowszechniony pogląd, iż mit opowiadający swoją własną wersję dziejowych wydarzeń istnieje najzupełniej samoistnie: rozpostarty na własnej kanwie i uwolniony od presji konkretności.

Tymczasem z mitem rzecz przedstawia się całkiem inaczej. Podobnie jak legenda, baśń czy podanie – wyrasta on i czerpie z tego, co realne. Na pozór niezależna, to znaczy uwolniona od przymieszki realności, uniwersalna natura mitu nie odrywa się całkowicie od rzeczywistości, a tylko wznosi się ponad nią. Transponuje historię i opowiada ją po swojemu, nie dając się do niej sprowadzić, a przeciwnie – oddalając się i uwalniając od tego, co ulotne i przemijające.

Jak to możliwe? Otóż fenomen każdego bez wyjątku mitu, zapisany w nim genom jego istnienia, ma to do siebie, iż wytwarza on i ustanawia na swe własne potrzeby autonomiczną czasoprzestrzeń, dzięki czemu jako swoiście wyposażony i obramiony rodzaj przekazu okazuje się prehistoryczny i ponadczasowy zarazem. Dzięki temu właśnie może się ciągle odradzać, a jego istnienie społeczne zostaje zwielokrotnione i pomnożone w zbiorowej wyobraźni. Materia dziejowa rzeczywistości, z której wzięł początek, rozpada się, przemija i znika, mit trwa.

Trwanie mitu jednak, choć pierwszorzędnie ważne, nie wyczerpuje charakterystyki fenomenu, jaki stanowi.

Struktura mitu – będąca niczym innym jak wiązką jego funkcji – ma to do siebie, że zapełnia wspólną przestrzeń nośnym wyobrażeniem bądź zbiorem wyobrażeń, które dana zbiorowość skłonna jest przyjąć i uznać za własne. Ilekroć w życiu społecznym zdarza się, że mit zamienia się miejscami z rzeczywistością, sam uchodząc w takich przypadkach za rzeczywistość, *tout court* zastępuje ją i przesłania, stając się od niej bez porównania ważniejszy i wypierając ją z pola widzenia.

Zbiorowa pamięć przeszłości traci wówczas realne kontury. Dostarcza ona ułudnego wrażenia oczywistej pewności i wiedzy wyznawców, że tak było naprawdę. Podatnych na tę pokusę zarówno mito-

twórców, jak i rzeszę mitofilów, która jej ulega, zwodzi w takich przypadkach niby prosta, a w gruncie rzeczy zdradliwa i w końcu zgubna droga prowadząca prosto już nie do idealizacji, lecz do totalnego zafałszowania i nad wyraz groźnego w skutkach zakłamania tego, co niegdyś miało miejsce bądź nie.

* * *

Faraonowie egipscy wiedzieli, jak szybko przemija życie człowieka, ale też jak odporna na działanie czasu pozostaje monumentalna budowla wzniesiona z potężnych bloków z kamienia zdolnych mu się trwale przeciwstawić. „Żołnierze! Czterdzieści wieków patrzy na was”. Oto doskonały skrót wyrażony przez człowieka, który stanął przed przeszłością, angażując kamienny fakt jej istnienia do wykreowania własnej historii.

Przeszłość i historia. Ta para pojęć bywa z sobą częstokroć mylona i utożsamiana. Wiedząc o tym semantycznym zamieszaniu i zdając sobie sprawę z jego niebłahych konsekwencji, spróbujmy mu zapobiec na drodze redefinicji. Przeszłość, jak ją tutaj rozumiemy, stanowi byt prymarny: przyczynę i przyczynę istnienia, nie tylko ludzkiego. Historia natomiast – w jej rozmaitych odmianach, postaciach i odniesieniach do tego, co minione – jest systemem wtórnie modelującym.

Mówiąc „przeszłość”, mamy każdorazowo na myśli spadkodawczynię. Mówiąc „historia”, rozumiemy przez nią spadkobierczynię. Nasz udział i uczestnictwo w przeszłości, z której wszyscy się wywodzimy, w żadnym razie nie upoważnia nas, by uważać się za jej twórców. Co innego z historią. Tę jednostka i zbiorowość nieustannie tworzą i ustanawiają wciąż na nowo. Nie da się ustanowić przeszłości, po prostu ona już jest. W odróżnieniu od historii, gdyż istotą pełnionej przez nią funkcji jest właśnie ustanawianie.

Każdy dziedziczony spadek jak wiadomo zawiera w sobie aktywa i pasywa. Można spadku nie przyjąć, odrzucić go. Jeśli jednak został przyjęty, a niespecjalnie mamy w życiu inne wyjście, tak czy inaczej oznacza to przejęcie na naszą odpowiedzialność zarówno aktywów, z których będziemy coś tworzyć, jak i pasywów, rzeczy niechcianych choć przez nas odziedziczonych, których nie można się pozbyć, niczym niespłaconych długów spadkodawczyni. Tak właśnie daje o sobie znać historia pojmowana jako systemowe zagospodarowanie przeszłości.

* * *

W odróżnieniu od przeszłości (znaczy tego, co się niegdyś wydarzyło, faktycznie było, czyli – powtórzmy raz jeszcze – realnie zaistniało) każda historia, która jej dotyczy, ma charakter domniemany i hipotetyczny. Przed chwilą była mowa o tym, że twierdzenia i najróżniejsze sądy na temat przeszłości mogą być i bywają wypowiedane w dobrej bądź złej wierze.

O tym zaś, oprócz punktu widzenia autora, decyduje coś jeszcze, a mianowicie uprawiana na użytek wewnętrzny tudzież zewnętrzny polityka historyczna, motywowana albo dyktowana przez doraźne interesy władzy. Co się dzieje z historią i przeszłością, widać szczególnie wyraziście

w momentach przesilenia i dziejowego przełomu. Te nowe otwarcia, włącznie z udziałem mitu założycielskiego, wywierają przemożny wpływ na kształtowanie biegu terażniejszości.

Nas jednak interesuje nie polityka, lecz kwestia dochodzenia i dotarcia do prawdy o przeszłości. Z jakiego powodu? Dlaczego kwestia ta jest ważna w życiu zarówno jednostki, jak i zbiorowości? Otóż dlatego, że i jednostka, i zbiorowość czynią minione dzieje źródłem zasilenia poczucia tego, kim w życiu są i zamierzają być. Z tego właśnie względu, generacja po generacji, interes społeczny domaga się udziału w życiu publicznym ludzi wyposażonych w rozległą i rzetelną wiedzę o własnej i cudzej przeszłości. Znać ją i rozumieć, to nie tylko mieć trafne rozeznanie we własnym dzisiaj, lecz również umieć odnajdywać właściwe drogi jutra.

* * *

Nie każdy, kto dokonuje rewizji i weryfikacji przeszłości przemienionej przez innych w mit, jest zaraz skazanym na potępienie mitoburcą. Historia nie jest skamieliną. Tektonika zbiorowej pamięci znajduje się w ciągłym ruchu i przemianie. Statyce zastanych powszechnych wyobrażeń, kursujących w danym tu i teraz, przeciwstawia się dynamika nowych i *vice versa*.

Ów proces mitoburczej rewizji i wiwisekcji dokonywanej na złogach historycznej pamięci z reguły prowadzi do reakcji wzburzenia – bywa że potępienia – w imię obrony ustalonego (narzuconego? uświęconego?) stosunku do przeszłości. Należy wówczas uważnie wsłuchać się w argumenty stron uczestniczących w sporze. Mitoburstwo nie jest przejawem wandalizmu ani barbarzyńskim aktem niszczenia zbiorowej pamięci. Wprost przeciwnie, odgrywa ono często doniosłą rolę społeczną. Niesie bowiem z sobą ożywczy powiew zwątpienia, a wraz z nim nowe pytania stawiane przeszłości.

* * *

Pamiętacie tę słynną sentencję? *Historia magistra vitae est*⁴. Ileż razy słyszeliśmy o tym w murach szkolnych i w ławach akademickich. Wierzyć w to, czy wątpić? Stoję na stanowisku, że w rozważaniach nad trafnością owej starożytnej maksymy, należy zachować daleko posuniętą ostrożność i sceptycyzm. Nic na wiarę. Historia, pytanie jaka, jednych czegoś uczy, innych nie. Jeśli mija się z prawdą o przeszłości, potrafi wyrządzić w umysłach fatalne szkody i spustoszenia.

Nauczając historii, nie wolno mylić edukacji z indoktrynacją. Minione fakty (wydarzenia, postaci historyczne etc.) stają się nam bliskie poprzez ich zrozumienie. To proces poznawania i odkrywania przeszłości, a nie zbiór podręcznikowych prawd podawanych do wykucia i wierzenia. Otwarcie na to, co było przed nami – pod warunkiem, że przyświeca mu prawda – zasila i korzystnie wpływa na mikro- i makroprocesy rozwoju świadomości zbiorowej zachodzące w danym miejscu i czasie.

Z jednej strony czas terażniejszy, w jakim egzystują jednostka i społeczeństwo, po swojemu determinuje relacje łączące dzisiaj z przeszłością. Na tym jednak nie koniec. Działa tu bo-

⁴ *Historia magistra vitae est* – łac. historia jest nauczycielką życia.

wiem sprzężenie zwrotne. Z drugiej strony spojrzawszy, dzieje minione w przemożny sposób rzutują na życie teraźniejsze, jego bieżące sprawy i kierunek ewolucji. Kto nie jest tego świadom, łącznie gotów uwierzyć, że to, co minione, definitywnie przepadło, a istnieje wyłącznie dzień dzisiejszy.

Piszę o tym wszystkim nie dla czczych sofizmatów i paradoksów logicznych, lecz by uzmysłowić doniosłe znaczenie relacji łączących zarówno jednostkę, jak i zbiorowość z przeszłością. W czasach umiarkowanie spokojnych jej istnienie nie odgrywa tak ważnej roli, jak wtedy, gdy nastaje czas dziejowej grozy. Jednostka i zbiorowość, które jej doświadczają, reagują na nią w rozmaity sposób. Jedną z takich szczególnie ciekawych ekstremalnych reakcji, o czym za moment, bywa uruchomienie głęboko ukrytych w psychice pokładów ironii poznawczej, u podstaw swoich nader często wyposażonej w aspekt historiozoficzny.

Zeitgeist, heglowski duch dziejów, nigdy nie znika i w każdej chwili domaga się dla siebie wyrazu od tych, którzy go doświadczają. Czarny humor okupacyjny, do którego chciałbym się tu odwołać, stanowi fenomen społeczno-kulturowy, będący w swych rozlicznych przejawach i formach jedną ze *spécialité nationale* Polaków. Znamionuje ją iście wisielcze poczucie humoru. Śpiewane na mieście kuplety warszawskie odzwierciedlały z myślą o dziś, o jutrze i w zestawieniu z tym wszystkim, co było, refleks niewyobrażalnie ciężkiego terroru, który nastał pod okupacją:

Siekiera, motyka, bimber, szklanka
W nocy nalot, w dzień łapanka.
Siekiera, motyka, gaz i prąd
Kiedy oni pójda stąd?
Już nie mamy gdzie się skryć
Hycle nam nie dają żyć.
Po ulicach chodzą wciąż
Patrzą kogo jeszcze wziąć.
Ich kultura nie zabrania
Robić takie polowania.

Na długo przed wybuchem powstania warszawskiego Tadeusz Borowski opublikował w tomie *Gdziekolwiek ziemia* (1942) wiersz pod tytułem *Pieśń*. Rozpoczyna go strofa:

Nad nami – noc. W obliczu gwiazd
Ogłuchłych od bitewnych krzyków,
Jakiż zwycięzców przyszły czas
I nas odpomni – niewolników.

Zaś całość zamyka pamiętna zwrotka:

Nad nami – noc. Goreją gwiazdy,
Dławiący, trupi nieba fiolet.
Zostanie po nas złom żelazny
I głuchy, drwiący śmiech pokoleń.

Trudno w całej dwudziestowiecznej poezji polskiej wskazać inny wiersz, który w sposób głębszy i bardziej lapidarny, a przy tym z gorzką jak piołun ironią, wyraziłby pełniej naznaczoną dziejowym tragizmem historiozofię pokolenia Kolumbów, jednocząc w sobie jego własne wczoraj i dziś z cudzym, obojętnym jutrem.

* * *

Zmierzam do pewnej konkluzji, w myśl której czas przeszły, czas teraźniejszy i czas przyszły nie są trzema oddzielnymi bytami, lecz dostępnym każdemu, drożnym i sprawnie działającym na pożytek danej wspólnoty systemem naczyń połączonych.

Wzięliśmy się wszyscy z przeszłości. Wywodzimy się z niej, wyrastamy. To nasz matecznik i ojcowizna. Jesteśmy jej dalszym ciągiem, krzątając się i trudząc dzisiaj dla jutrzejszych teraźniejszości.

Teraźniejszość pracuje nie tylko dla przyszłości. Pracuje ona również dla przeszłości, którą nazajutrz się stanie i w którą się przemieni. Właśnie tego powinno w pierwszym rzędzie dotyczyć nauczanie historii.

Nabywanie dystansu wobec minionych wydarzeń, zyskiwanie pewnej odległości, jaka nas od nich coraz bardziej z czasem oddziela, nie dokonuje się momentalnie. Jest ono każdorazowo złożonym procesem, w którego docelowo przewidywanym rezultacie dochodzi/powinno dojść do osiągnięcia jednostkowej tudzież zbiorowej równowagi między sferą *ratio* i sferą *emotio*. Historia jest nie tylko opowieścią o tym, co było, ale również próbą uświadomienia, że stanowimy ciąg dalszy tego, co się niegdyś przed nami wydarzyło.

Powtarzam: w grę wchodzi złożony proces. Jego siłą sprawczą nie jest dokonujący się mechanicznie upływ czasu. Aby rozpoznanie owo i towarzyszące mu zasymilowanie minionego mogło się efektywnie dokonać, niezbędny jest czynny udział jednostki i zbiorowości. W odgrywającym dla funkcjonowania każdej zbiorowości doniosłą rolę psychospołeczną procesie rozumnego oswajania przeszłości kluczowe znaczenie przypada zatem wykształceniu podmiotowej relacji między życiem współczesnym a czasem minionym.

* * *

Historyk podobnie jak pisarz historyczny wybiera się w świat, który przeminął, na wyprawę, która ma go odkryć. Zanurza się w otchłań czasu przeszłego, poszukując śladów dawnej kultury i dowodów na istnienie zatopionej Atlantydy. Obaj podejmują swe zadanie z pełną świadomością ryzyka, jakie ponoszą. Co w tym istotne, nie tylko nie chcą tego ryzyka uniknąć, ono ich animuje i przyciąga. Karmicielką, w której pobliżu się znaleźli, jest nieskończone cierpliwa wilczyca przeszłości. Zdani na jej pokarm, by przeżyć, są jak mleczni bracia, Romulus i Remus, napełnieni tą samą energią, ogarnięci wspólnym pragnieniem, krążący między pasją a prawdą.

Łączy ich i jednoczy to, iż obaj próbują odkryć prawdę na temat minionego. Historyk stara się zbudować swą opowieść z samych faktów. Interesują go fakty, wyłącznie fakty i tylko fakty. To jego pole uprawne i zawodowa powinność. Autor powieści historycznej nie stroni od faktów, ale oprócz nich, tym, co go osobiście pociąga, jest przestrzeń żeglugi wyobraźni otwierająca się między nimi.

Nawiguje więc pośród znanych i mniej znanych faktów, mając przed sobą mapę podróży, na której je zaznaczono. Nie szuka dla siebie poczucia bezpieczeństwa. Szczególnie fascynują go nieodkryte ziemie i nieznane lądy. Dąży ku nim i poszukuje na prawach apokryfisty, wiedząc, że starogrecki wyraz *ápókryphos* nie znaczy nieprawdziwy, lecz 'ukryty, tajemny'.

* * *

Nadarza się tu doskonała okazja do nowego spojrzenia na przeszłość jako krainę tajemniczą i nieznaną. Odkryć ją, rozpoznać i opisać nie jest łatwo. Wszelkie podejmowane próby dotarcia do niej, wnikięcia w nią i zaprezentowania, to jest sporządzenia opisu jej charakteru, pod pewnymi względami przywodzą na myśl sytuację, z jaką mamy do czynienia, ilekroć stykamy się z odmienną (celowo pominąłem w tym miejscu nasuwający się wysoce niefortunny wyraz 'obcą') kulturą, wyposażoną w mało czytelny dla nas, niejako zaszyfrowany, określony system wartości i powiązanych z nimi wyobrażeń.

Przeszłość istnieje bez nas. W tym sensie pozostaje ona bytem bezosobowym w odróżnieniu i w przeciwieństwie do historii, która – we wszelkich swoich postaciach i formach – stanowi tak czy inaczej twór podmiotowy. Kwestią kluczową jest tutaj charakter relacji nawiązywanej przez jednostkę i zbiorowość z przeszłością, ze szczególnym podkreśleniem jej aspektu wyobrażeniowo-emocjonalnego.

Ewokację przeszłości wywołanej poprzez medium historii się przeżywa. Relacja z nią może przybierać rozmaity charakter, urzeczywistniając się w bardzo różnych zależnościach i przebiegając w zmiennych nastawieniach. Waha się ona i oscyluje: pomiędzy biegunem całkowitego odcięcia podmiotu (obcość, wyparcie, nienawistne nastawienie wobec przeszłości), z jednej strony, a biegunem zupełnego zanurzenia w tym, co minione i choć minione – uznanym przez jednostkę bądź daną społeczność za absolutnie realne, ekscytujące, zmysłowo odczuwalne, nadal w ich teraźniejszym otoczeniu obecne (resp. bliskość, zbiorowa i indywidualna fascynacja, podziw, autoidentyfikacja wraz z wyznawczym stosunkiem do niej), z drugiej.

Nawiązanie kontaktu z przeszłością, rozpatrywane w jego aspekcie antropokulturowym, każdorazowo zawiera w sobie akt tłumaczenia z kultury minionej, częstokroć od nas tak bardzo odległej, że wręcz egzotycznej, na kulturę współczesną. Tłumaczenie tłumaczeniu nierówne. Oprócz finezyjnych i wprost kongenialnych trafiają się całkowicie chybione i fatalne.

Pamiętając o istnieniu tej przepastnej różnicy, należy mieć na uwadze, że podmiotowy charakter dokonywanego tłumaczenia z jednej kultury na drugą pociąga za sobą niedającą się nijak

ominąć kwestię klasy dokonanej translacji, a wraz z nią czegoś, co można by nazwać sztuką czy też kunsztem przekładu. Zarówno historyk, jak i pisarz powinni być w tym mistrzami.

* * *

Nasuwa się tu pierwszorzędnie ważne pytanie o kwestię autorskiego szacunku dla historii. Czy szacunek ów ma polegać wyłącznie na podtrzymaniu obiegowych wyobrażeń przeszłości, czy przeciwnie, na dotarciu pisarza historycznego do realnych zdarzeń, które miały niegdyś miejsce (tak było!)? Słowem, na odważnym i bezkompromisowym odkrywaniu dziedzictwa przeszłości. W konsekwencji zaś – na odrzuceniu przez autora, ze względu na cudze przeinaczenie, jakie na swej drodze napotkał, zmytyzowanej ich wersji: w imię prawdy o ludziach, sprawach, czynach i czasach ukazywanych na kartach powieści.

To drugie, oprócz gruntownej wiedzy, wymaga osobistej odwagi. Przedstawić prawdę, wydobyć ją na jaw i ukazać w pełniejszym niż dotąd świetle nie jest rzeczą łatwą. Zwłaszcza wtedy, gdy z różnych powodów była ona dotychczas pomijana, przemilczana, ukrywana bądź zakłamywana.

Brutalność artystycznej demistyfikacji – z walnym udziałem fikcji ma się rozumieć – wyzwala rzeczywistość z niewoli pominięcia, utartych stereotypów i wierutnych kłamstw. Uwalnia ją od zafałszowań, półprawd i pozorów, w których sieci uwięzła bądź ugrzęzła. Przeszłość domaga się prawdy o sobie. Nie mówcie zatem, że nie wiadomo, czym jest prawda. Mądry Arystoteles powiada: „Prawda to sąd zgodny z rzeczywistym stanem rzeczy, którego ten sąd dotyczy”.

* * *

Niestety, wciąż dość powszechnie utrzymuje się zadawniony pogląd, że powieść historyczna – wypada wtrącić, iż w oczach wielu miałyby to być rzekomo właściwa przypisywana jej rola i główne zadanie do spełnienia – powinna nas oderwać, unieść i przenieść w dziedzinę ułudy. Czyli hulaj dusza bez kontusza, wolno w niej bajać i bujać, byle całość służyła pokrzepieniu.

Krzepić. Rola w sam raz odpowiednia i zadanie ponoć właściwe, jeśli dzieło powieściowe żywi się i syci tylko iluzją wiarygodności. *Se non è vero...*⁵. To zaś usprawiedliwienie miałoby z kolei udzielać samej powieści i jej autorowi rzekomego prawa do tego, by przedstawiać tak czy inaczej zmyślony, fantastyczny, bywa że całkiem nierealny obraz tego, co opisuje i o czym opowiada.

Pisz tak, żeby twoja opowieść podtrzymywała na duchu i umacniała tych, co po nią sięgną. Właśnie po to ma ona istnieć i tylko temu służyć? Czy to jej jedyny cel i nieodzowna funkcja? Cóż, jeśli tak, wypada dodać, że w takim razie stoi za tym bardzo uproszczone mniemanie. Co

⁵ *Se non è vero, è ben trovato* – wł. jeżeli nieprawdziwe, to dobrze zmyślone, powiedzenie przypisywane Giordano Bruno.

gorsza, osłabiające czy wręcz paczące sens powieściopisarstwa – nie tylko zresztą historycznego – i odbierające mu podstawową rację istnienia.

Powieść, jak mityczny Anteusz, natychmiast gubi swą moc, gdy traci kontakt z gruntem realności – z jej zakotwiczeniem w ziemskim i ludzkim tu i teraz. Dodajmy: zarówno dzisiejszym, jak i minionym. Grunt ten realnym czyni bowiem za każdym razem materia przeszłości, zawarte w niej rzeczywiste zdarzenia – *terra nostra incognita*, z której tryska źródło opowieści.

* * *

Wolno więc nam zmyślać i konfabulować wokół tego, co się niegdyś w dziejach wydarzyło czy nie? Oczywiście, że wolno. Kwestia tylko na ile? Jako czytelnik lubię, a bywa, że z zachwytem adoruję urzeczony nią w lekturze, fikcję historyczną przyssaną do rzeczywistości, jak niemowlę karmione matczyną piersią. To stan naturalny od dawna występujący w przyrodzie tworzenia rozmaitych obrazów tego, co przeminęło.

Wizja literacka przedstawia i przyswaja daną przeszłość inaczej niż jawi się ona w traktacie historycznym. Zmyślenia w niej zawarte mają tę zaletę, że pozwalają wypowiedzieć, wyrazić i przekazać myśli bez dowodu. Pozbawione go, a mimo to przecie wyposażone w refleks prawdziwości. W odróżnieniu od naukowej rozprawy, fikcji osnutej wokół przeszłości o wiele więcej wolno, włącznie ze swawolą konfabulowania i igraszkami autorskiej fantazji.

Jednocześnie, fikcja historyczna wcale nie musi zaprzeczać faktom ani od nich stronić. Nie na tym wcale polega właściwa jej rola. Przeciwnie, konfrontując się z nimi, okazując im należny szacunek, odkrywając i eksponując na różne sposoby materię minionych zdarzeń, przenikając i docierając w nią głęboko, potrafi działać na ich korzyść. Osiąga zamierzony cel nie przez odejście i oderwanie od faktyczności, lecz poprzez maksymalne zbliżenie do niej: możliwe dzięki pracy wyobraźni i spotęgowaniu środków ekspresji, jakimi operuje.

Mit historyczny w ten czy inny sposób zawsze trzyma się swymi korzeniami rzeczywistości, wynika z niej i czerpie soki z jej gruntu. Dlaczego? Na pytanie to istnieje wiele możliwych odpowiedzi. W świetle jednej z nich dlatego, że stanowi on wyraz skrywanych i jawnych ludzkich pragnień, a także zapis rozmaitych psychospołecznych traum. Te zaś jak zawsze biorą początek z bólu istnienia jednostki oraz okaleczeń i fantomatycznych cierpień zbiorowości z reguły wywołanych niedostatkiem tego, co rzeczywiste (czytaj: boleśnie prawdziwe).

SŁOWA KLUCZOWE:

HISTORIA

poetyka

przeszłość

narracja

ABSTRAKT:

Studium zawiera próbę ponownego rozpoznania splotu relacji pomiędzy przeszłością, historią i mitem historycznym, ujmowanych interdyscyplinarnie: w perspektywie narratologicznej, kognitywistycznej i antropokulturowej. Autor dokonuje redefinicji problematyki zależności łączących i dzielących terminy „przeszłość”, „historia” i „mit”, wskazując na odmiennność poetyki różniących się między sobą sposobów i form narracji historycznej oraz poznawczą użyteczność kategorii znaku, struktury semantycznej i funkcji znaczeniowej w refleksji badawczej nad wszelkiego rodzaju artystycznymi i nieartystycznymi przekazami dotyczącymi przeszłości.

nauka

sztuka

metodologia

mit

NOTA O AUTORZE:

Marek Hendrykowski – filmoznawca, medioznawca, semiotyk, badacz kultury współczesnej, profesor zwyczajny w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych UAM w Poznaniu, autor artykułów i książek, między innymi: *Film jako źródło historyczne* (1999), *Semiotyka twarzy* (2017), *Scenariusz filmowy – teoria i praktyka* (2017), *Drugie wejrzenie. Analizy i interpretacje* (2018), *Ogród Europy. Eseje z semiotyki i antropologii kultury Starego Kontynentu* (2018), *Polska szkoła filmowa* (2018), *Short. Małe formy filmowe* (2019), *Narracja w filmie i ruchomych obrazach* (2019). Założyciel i redaktor senior czasopisma „IMAGES. The International Journal of Film, Performing Arts and Audiovisual Culture”.

Obiektyw kamery Stefanii Zahorskiej

Małgorzata Hendrykowska

ORCID: 0000-0001-8009-8447

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

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

Filmowcy na całym świecie pełnymi garściami korzystają z literatury, z powieści właśnie. Niekiedy jest ona źródłem twórczych rozwiązań realizatorskich jak w przypadku *Nietolerancji* (1915), której twórca David Wark Griffith wielokrotnie podkreślał, że źródłem inspiracji w dziedzinie narracji filmowej była dla niego struktura powieściowa utworów Charlesa Dickensa. Najczęściej jednak powieść dla utworu filmowego ma być źródłem: atrakcyjnej anegdoty, struktury dramatycznej, formą „nobilitacji” filmu poprzez oparcie fabuły na znanym autorze lub pierwowzorze literackim, sposobem na zyskanie 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 taniej literatury sensacyjnej z Fantomasem, Juvexem, Arsène’em Lupinem i Zigomarem na czele.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

W centrum jej zainteresowania znajduje się kilka powieści. Z literatury polskiej: *Żółty krzyż* Andrzeja Struga, *Czarne skrzydła* Juliusza Kadena Bandrowskiego, *Sklepy cynamonowe* Brunona Schulza, powieść *Zazdrość i medycyna* i opowiadanie *Skandal w Wesołych Bagniskach* Michała Choromańskiego. Na kilku przykładach pokazuje, jak inspiracja filmowa wpłynęła na literacki konkret, zamianę tego, co ulotne, nieuchwytne, 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, odsłania równocześnie swoją największą pasję filmową – montaż. Jest on kluczem do filmu jako sztuki i leżał u podstaw najgłębszych, najbardziej nośnych metafor klasyki kina późnoniemego. Bez wątpienia – pisze więc Zahorska, przywołując przykład *Sklepów cynamonowych* – film ma swój udział w kształtowaniu współczesnej metafory literackiej, która stała się bardziej sensualna, dynamiczna, plastyczna i konkretna; stała się metaforą w ruchu.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹²Zygmunt Szweykowski, „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, dociekliwym 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 dorobkiem¹³.

Co powieść zawdzięcza filmowi?¹⁴

Stefania Zahorska

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zachodzi tu jednak bardzo zabawne *qui pro quo*, jakby pewne pomieszanie ojcostwa, niewyraźna sytuacja ze stanem cywilnym, z pochodzeniem. Mówiąc mianowicie o wpływie filmu na literaturę trzeba przede wszystkim zająć się stosunkiem do czasu, sprawą owej równoczesności kilku akcji, sprawą zgęszczania długich zjawisk w krótkim czasie; sprawą owej zadyszki ekranowej, w której kawałki samochodowych kół, fragmenty nóg końskich, błyski świateł na szybach i roztrzęsione pasma grzyw zastępują demonstrowany bieg aut i koni. Albo też wziąć należy odwrotne zjawisko – zdjęcia zwolnione, w których każdy ruch rozkłada się na powolne, poszczególne pasma i daje nam wiedzę o tym, z czego składa się pęd i bieg, z czego składa się ruch przedmiotu, z czego składa się przedmiot sam. A przecież te wybitnie filmowe i najbardziej organicznie z techniką związane koncepcje zrodziły się w głowach poetów, tzw. imaginistów i futurystów, na przełomie XIX wieku – i przeznaczone były dla literatury. Film stał się niechcący ich spadkobiercą i realizatorem – fantastyczne pomysły pisarzy futurystycznych znalazły swe nieoczekiwane urzeczywistnienie w filmie. Czyż nie jest zabawna sytuacja, gdy prawy syn prawej matki okazuje się wykapanym dziećciem 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. Niemał obok siebie widzimy jej roześmiane usta i jego gasnące oczy. Dwa szeregi zjawisk, niekiedy i większa liczba wątków, przesuwają się przed naszymi oczyma równocześnie, na jednym odcinku taśmy. Tańcząca dziewczyna, umierający narzeczoncy, obojętna ulica, niespokojna matka.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

SŁOWA KLUCZOWE:

krytyka filmowa

Stefania Zahorska

FILM

sensulizm

powieść

filmowa adaptacja literatury

ABSTRAKT:

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

montaż

czasoprzestrzeń

metapoetyka

FILMOWA INSPIRACJA POWIEŚCI

eliptyczność czasu i przestrzeni

narracja symultaniczna

NOTA O AUTORCE:

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