

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 filmoznawczą 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: NCKF, 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 Jasiński, 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, nieopartych 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 wydobycia 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: NCKE, 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, wpraw. 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 wymyślnym 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 Army 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 mieszkający 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, kobiece 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, *Introduction*, 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 świadczą 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 *Cinpoetry*, 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 przejmując 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), niezwyklego, rytmizowanego i mocno metaforycznego obrazu, opartego na noweli Edgara Allana Poeego, 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 stało się 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 Pensée 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 „wyróżnioną 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 niemy – 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 przebodźcowaniem, 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 ujęcie 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 plątaniny 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 twarz w zbliżeniu uznana zostaje za jeden z elementów nowego języka filmowego, co przedstawiono w tym miejscu z charakterystycznym dla twórcy „układu rozkwitania” szczególnością 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 środkiem 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 papierz 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 uwidoczniony zostałby 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. w *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 *Kamedułom sztuki* pisze: „sztuka dzisiejsza nie da się w sposób pełny wytłumaczyć ani uzasadnić, ani stworzyć 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 eksperymencie 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 muzyce* 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, *Kamedułom 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 muzykę* (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 „zewnętrznyimi 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 Delluciem, 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 znaczeniowe 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 niedokończony, 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. *Cinpoetry: 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 NCKE, 2019.

SŁOWA KLUCZOWE:

poezja awangardowa

niemy film

FRANCUSKI

IMPRESJONIZM

FILMOWY

ABSTRAKT:

Szkic opowiada historię wczesnych związków pomiędzy awangardowym filmem niemym 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 nowoczesną i współczesną 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). |