

Dr hab., prof. UW r Joanna Orska  
(Uniwersytet Wrocławski)

### Film i poezja. Techniki awangardowej rewolucji

Moja wypowiedź będzie związana głównie z antologią polskich wierszy filmowych pod tytułem *Zawrót głowy*, ułożoną i przygotowaną do druku przez Darka Foksa<sup>1</sup>. Jak można się spodziewać teksty w niej zamieszczone pochodzą w dużej mierze ze spuścizny awangardy. Chciałabym przy tej okazji postawić tezę, że jeśli chodzi o pewien typ wiersza awangardowego, którego kształt był związany nie tylko z kryteriami nowej czy też nowoczesnej estetyki, ale też stanowił próbę oddania charakteru nowego doświadczenia świata, wiele z elementów decydujących dla jego formuły i stylu wynikało z „filmowej” świadomości i wrażliwości. Na taką wrażliwość składałaby się nie tylko sama fascynacja możliwościami oddawania/przedstawiania rzeczywistości, ale także zmiana w samym sposobie postrzegania czasu, a także ruchu oraz przestrzeni w relacji z nimi. Od momentu wizyty w kinie *mimesis* nigdy już nie miała być kojarzona z nieruchomym obrazem reprezentującym wieczną, doskonale harmonijną chwilę. Wszystkie te przemiany do filozofii Henriego Bergsona, jednego z kluczowych myślicieli po przełomie antypozytywistycznym, odprowadza Gilles Deleuze w swojej książce *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*<sup>2</sup>.

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. Deleuze, przywołując Epsteina, piszącego o malarstwie kubistycznym i symultaicznym, futurystycznym, w którym malarz zamiast poddawać się perspektywie „całości” finguje ją, wchodzi w nią: „perspektywę zewnętrzną zastępuje perspektywą wnętrza perspektywą wieloraką, mieniącą się, falującą i zmienną i kurczliwą jak włos higrometru”, stwierdza: „Kino w jeszcze większym stopniu niż malarstwo, uwypukla rzeźbę czasu, perspektywę czasu – wyraża sam czas jako perspektywę lub rzeźbę” (K,32). Tadeusz Peiper wiele lat wcześniej, w roku 1924 na łamach „Gazety Lwowskiej”, w tekście *Kamedułom sztuki*, napisał: „nie zwrócono dotąd uwagi na możliwość ciekawego związku zachodzącego pomiędzy kinematografem a... kubizmem. (...) Jestem skłonny przypuszczać, że tzw. »perspective circonspicte« Picassa zawdzięcza swe powstanie

---

<sup>1</sup>*Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych*, wybór, wstęp i opracowanie Darek Foks, Narodowe Centrum Kultury Filmowe, Łódź 2018. Dalej oznaczam jako ZG z numerem strony.

<sup>2</sup>G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 10–11. Kolejne cytaty z tej publikacji oznaczam jako K z numerem strony. H. Bergson, *Materia i pamięć*, tłum. W. Filewicz, Kasa im. Mianowskiego, Warszawa 1926.

perspektywie kinematograficznej”<sup>3</sup>. Także Adam Ważyk oddawał filmowi to, co stanowiło koronny chwyt jego myśli poetologicznej: „To, co się w technice filmowej nazywa montażem, zestawienie obrazów, zbiegało się z moją skłonnością do upatrywania głównej wartości, głównego źródła emocji poetyckiej, w jukstapozycji. Parafrazując słynny postulat Horacego o słowach, które powinny się sobie dziwić, mógłbym powiedzieć, że poezją były dla mnie zdania, które się sobie dziwią. Zdania, obrazy, zdarzenia”<sup>4</sup>.

Kwestia „filmowości” wiersza, pomimo że może być z sukcesem odniesiona do wielu powojennych programów i utworów, kieruje nas przede wszystkim w stronę dwudziestolecia międzywojennego, co potwierdza chociażby zebrany przez Darka Foksa, autora *Zawrotu głowy*, zestaw tytułów, które – jak to sam ujmuje – okazały się niezbędne przy okazji przygotowywania antologii polskiego wiersza filmowego. To: *Nowiny i nowinki filmowe 1896-1939* Stefanii Beylin (1973), *Polska myśl filmowa do roku 1939* Jadwigi Bocheńskiej, *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1989-1939* zredagowana przez tąż, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce* Marcina Giżyckiego (1989), *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego* Wojciecha Otto (2007) oraz *Nowa Sztuka. Początki (i końce)* Aleksandra Wójtowicza (2017).

W książce Wójtowicza znajduje się rozdział *Charlie w Inkipo. Nowa sztuka i Chaplin*, dokumentujący tak zainteresowania, jak i wypowiedzi polskich awangardystów związane z kinem, traktowanym w tym przypadku przede wszystkim w kategoriach tematycznych<sup>5</sup>. Wójtowicz poświęca gona omówienie wpływu, jaki miało amerykańskie kino na francuskich i polskich surrealistów. Bohaterowie poetyckiej wyobraźni to m.in. Buster Keaton, Chaplin, William S. Hart. Autorskie kino Chaplina, zwłaszcza postać, jaką w jego ramach wykreował, pozostawało inspiracją tak dla Aragona i Soupaulta, jak i dla Gertrudy Stein. Chaplin traktowany był powszechnie jako „poeta”, skutecznie przekraczający granicę między sztuką a życiem. W *Kwestii gustu* także Ważyk pisze o Chaplinie, stawiając tezę, że kino wydało mędrca, który uprawiał filozofię nonsensu. Dzielił tę fascynację z Watem, Sternem, Kurkiem, którzy również pisali artykuły na temat tej gwiazdy kina niemego. Foks – pomimo braku wypowiedzi badaczy wskazujących na późniejsze, powojenne związki poezji z kinem – nie waha się wyznaczyć w *Zawrocie głowy* szeroko pomyślanych kryteriów wyboru, nie tylko wynikających z poetyckich odniesień do konkretnych tytułów filmowych, bohaterów bądź

---

<sup>3</sup>T. Peiper, *Kamedułam sztuki* [w:] tegoż, *Tędy. Nowe usta*, przedm. i kom. S. Jaworski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 113. Pierwodruk „Gazeta Lwowska”, czerwiec.

<sup>4</sup> A. Ważyk, *Kwestia gustu* [w:] tegoż, *Eseje literackie*, PIW, Warszawa 1982, s. 59–60. O samym surrealistycznym filmie i fotografii (oczywiście nie tylko o tym) traktuje książka A. Taborskiej *Surrealizm. Spiskowcy wyobraźni*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.

<sup>5</sup>A. Wójtowicz, *Charlie w Inkipo* [w:] tegoż, *Nowa Sztuka. Początki (i końce)*, WUJ, Kraków 2017, s. 187–201),

aktorów czy gwiazd bądź napomknien o samym kinie czy też filmowych technikach. Wynika to także z konwencji twórczości samego poety, który – co zauważało wielu badaczy – zazwyczaj komponuje swoje tomy poetyckie na kształt instalacji, korzystającej z formuły sztuki konceptualnej, rozumianej intermedialnie, odnoszącej się zwłaszcza często do sztuki filmowej, czego najbardziej znanym i dobitnym przykładem jest stworzone wspólnie ze Zbigniewem Liberą dzieło *Co robi łączniczka*<sup>6</sup>.

Foks jest autorem nie tylko żartobliwej *Krótkiej historii kina polskiego*; napisał także kryminał „filmowy”, *Wielkanoc z tygrysem*, którego akcja toczy się w całości na planie miasteczka filmowego o dźwięcznej nazwie Bergmanowo. Jest także twórcą scenariuszy, po studiach scenopisarskich w Szkole Filmowej w Łodzi. Jego ostatnie eksperymenty posiadają zaś iście „filmowy charakter”: wskazuje na to już sam tytuł „produkcji” *Wołyń Bourne’a* z 2016 roku czy wyciągnięta ze słynnego *Popiołu i diamentu* okładka książki *Café Spitfirez* roku 2018. Jak sam mówi na wstępie *Zawrotu głowy*, jego przygoda z wierszem filmowym zaczęła się od krótkiego wyboru *Niewinni kaznodzieje. Filmowy zestaw wierszy poetów polskich urodzonych w latach 1958-1985*, wydaną przez Polską Federację DKF. Już ta pozycja, o Wajdowskim tytule, wskazuje na pewną konsekwencję, z jaką poeta, autor wielu „filmowych” wierszy, przeszukuje polską poezję awangardową.

W *Zawrocie głowy* mamy nie tylko twardą reprezentację „filmowych” poetów dwudziestolecia (Peipera, Brzękowskiego, Czyżewskiego, Jasińskiego, Kurka, Sterna oraz oczywiście Słonimskiego) z ich bardziej i mniej znanymi tekstami, ale i wiersze poetów powojennych, może mniej oczywistych w kontekście filmowym, takich jak Herbert i Szymborska, czy jak piszący o kinie Barańczak. Znajdziemy także sporą grupę poetów debiutujących w latach 90. XX wieku i później. Najmłodszym autorem, którego wiersz znajduje się w *Zawrocie głowy* Foksa, jest Radosław Jurczak urodzony w 1995 roku, a jego obecność czyni z całości książki wybór wierszy wpisujących się w długofalową tradycję polskiej poezji o awangardowym charakterze (choć nie wszystkie wiersze związane z filmem, które znalazły się w tej książce go posiadają).

Całość *Zawrotu* została podzielona na dziewięć rozdziałów o tytułach zapożyczonych ze znanych filmów – od *Złotego Wieku* do *Truman Show*; w każdej części wiersze ułożone zostały chronologicznie, od najstarszych do najnowszych. Na wstępie autor nader skąpo przedstawia zasady, według których wiersze faktycznie zostały ułożone w antologii. Szyfr otwierający myślkażdego z rozdziałów w przypadku wielu tekstów pozostaje oczywisty: *Złoty*

wiek to część najmocniej wpisana może w dwudziestolecie, podtytuł rozdziału to *Kinematograf, kino niema i klasyczne*, a wiersze mocno tematycznie odnoszą się do pierwszych przygód poetów z filmem. Jeśli chodzi o rozdziały kolejne – jak na przykład *Słodkie życie: Aktorki, aktorzy, gwiazdy, Hollywood* – w niektórych przypadkach wybory nie pozostawiają wątpliwości (patrz wiersz Zbigniewa Macheja *Kolano Marleny Dietrich*). Jesteśmy jednak zdani na pracę własnej interpretacji, kiedy odkrywamy w tej części takie teksty, jak *Ars Poetica VI. Kowboj wrażliwości* Baczewskiego czy Sosnowskiego *Grimoir*, w którym to wierszu jedyną przejrzyście filmową aluzją byłyby słowa: „Nie mogę też zrobić rekina,/ bo mam zęby jak szara ruina/ kilku niedopałków w popielniczce/ (...) więc z czym do kamery” (ZG, 96).

Jak pisze autor w części wstępu zatytułowanej *Kostiumy, charakteryzacja, scenografia, zdjęcia, dźwięk*: „Zgromadziłem w tym zbiorze różnorodne, słabsze i silniejsze impulsy. Tylko od czytelnika zależy, jak ubierze i ucharakteryzuje swojego bohatera, gdzie każe mu stanąć, w jakim ujęciu go sfilmuje oraz co znajdzie na ścieżce dźwiękowej filmu, który sobie ostatecznie wyświetli” (ZG, 8). To, co określa się w tym miejscu jako *Reżyserię i montaż* książki, zasadzać ma się z kolei na podziale na „nie do końca oczywiste sekwencje tematyczne, w których tu i ówdzie da się zauważyć delikatne, wzajemne przenikanie” (ZG, 9). Słowa te wskazują nie tylko na kompetencje, jakie Foks, także w przypadku tego dzieła, oddaje do ręki czytelnikowi, ale także na metodę twórczą, do której decyduje się odwoływać. Zarówno w książkach takich jak *Sigmunt Freud Museum*, *Wielkanoc z tygrysem* i *Liceum*, jak i *Wołyn Bourne’a*, *Kronsztad* i *Café Spitfire*, jest to logika wielkiego obrazu filmowego, czy też raczej wielkiej produkcji filmowej, widzianej z przeziernej perspektywy dzieła jednocześnie ukończonego i wiecznie pozostającego na ukończeniu, właściwego dla dziedziny artystycznej, którą stanowi film (ukończony, a jednak wiecznie rozpoczynający się i kończący). Powiedzieć by można, że antologia *Zawrót głowy* – jako wybór polskich wierszy filmowych ułożony przez poetę, którego niewątpliwie można nazwać „późnym awangardystą” – posiada podobny charakter.

Szczególnie ciekawie wypada jednak sprawa z wierszami, które właściwie są bezpośrednio/tematycznie związane z filmem. To one właśnie prezentują techniki przedstawiania świata, które można by określić „filmowymi” i których obecność całą sprawę „filmowości” poezji stawia w sposób wykraczający właściwie poza możliwość odnoszenia się do konkretnego rodzaju sztuki. Zwłaszcza dwie partie *Zawrotu głowy*, dość szerokie, wypełnione zostały wieloma takimi wierszami: to część V, zatytułowana *Rysopis* od debiutanckiego filmu Jerzego Skolimowskiego (1964), z podtytułem *Polska – historia*,

*społeczeństwo, polityka, oraz część VI, Gabinet Doktora Calligarize* znaczącym podtytułem *Kino przekracza granice*. Drugi tekst w tej części to *walka policji z bandytami* Jerzego Brzękowskiego, wiersz z tomu *na katodzie* z 1928 roku (ZG, 224).

Warszawa, 12.6. telef. wł.

o godz. 23 w alejach ujazdowskich koło belwederu  
jan szelązek urzędnik prywatny zamieszkały w angielskim hotelu  
został napadnięty przez 2 zamaskowanych osobników i groźbą rewolweru  
został zmuszony do oddania portfela  
z sumą 5000 złotych

na odgłos kroków zbliżającego się policjanta rabusie uciekają

policjant wzywa ich do poddania się, bandyci strzelając  
wskakują do auta i jadą  
za miasto w towarzystwie czekającej na nich kokoty  
dotąd policji nie udało się odkryć ich śladów

W całym wierszu nie ma mowy o kinematografie, seansie filmowym, filmie, choć mamy w nim do czynienia niewątpliwie ze sceną, która jak najbardziej mogła zostać w nim przedstawiona. W jaki sposób w tym miejscu „kino przekracza swoje granice”? Foks zaprasza czytelnika do interpretacyjnej gry w nader typowy dla własnej twórczości sposób; kino wszak już przekroczyło swoje granice – mamy do czynienia z antologią poezji filmowej. Przekroczenie więc musi zachodzić jeszcze dalej, po raz drugi –a w ramach tego drugiego razu jesteśmy wewnątrz filmu. Przestajemy sobie zdawać sprawę z filmowej ramy, choć mamy do czynienia z komunikacją pomyślaną na filmowy sposób. Komunikat naśladujący film był niewątpliwie rewolucyjnym dokumentem w perspektywie polskiej liryki lat międzywojennych; przede wszystkim tak jak w przypadku każdego wiersza awangardowego demokratyzował przestrzeń liryki tak, że mogła ona stać się więc dokumentem, rekreującym zasady kroniki filmowej bądź codziennej gazety. Co jeszcze z tej sytuacji próbuje wydobyć Brzękowski? Sam wiersz nie jest szczególnie oryginalnym utworem, jeśli pominiemy sam fakt świeżości tematu i strategii twórczej autora. Jednak dzieje się w nim coś bardzo ciekawego – i to za sprawą wykorzystania elementu czasu, który w trakcie budowania obrazu nie zostaje „zamrożony”, tak jak w przypadku zwykłej, zorientowanej na przeszłość narracji, ale staje się czasem uchwyconym w ruchu – obrazem-ruchem, jak moglibyśmy powiedzieć, podążając za kategorią stworzoną w *Kinie* Gillesa Deleuze’a.

Deleuze, podążając głównie za rozważaniami Henriego Bergsona, wskazywał na nowe, nowoczesne ujęcie czasu, które byłoby, według filozofa, możliwe między innymi dzięki wynalazkowi kina, dzięki jego innowacyjności. Miała się ona ujawnić dzięki montażowi –

ruchomej kamerze i emancypacji ujęcia wobec projekcji. To wszystko przyniosło „ruchomy odcinek”, który według Deleuze’a był także odkryciem z pierwszego rozdziału *Materii i pamięci* (1896). Chodziło dokładniej o „[o]dkrycie obrazu będącego ruchem poza warunkami percepcji naturalnej” (K, 10-11). Starożytna koncepcja czasu oddaje się myśleniu o wieczności, o całości, w której ruch odsyła do „form” lub „idei”, które są nieruchome, on sam zaś wyraża ich dialektykę. Jak autor *Kina* powtarza za Bergsonem, naukę nowożytną można określić 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”, odcinków (K, 12). Kino stanowi w ten sposób 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” (K, 12–13). Kino jest więc systemem odtwarzającym „ruch jako funkcję dowolnego momentu, równooddalonych chwil, wybranych tak, by wywoływały wrażenie ciągłości” (K, 13). Wówczas: „z konieczności możemy myśleć o pojawianiu się nowości, to znaczy tego, co znaczące, niepowtarzalne, w każdym dowolnym momencie” (K, 15).

Nowość pojawia się w każdym dowolnym momencie w wierszu Brzękowskiego już dzięki zaadaptowaniu charakteru raportu policyjnego jako stylu narracji wiersza. Każde wydarzenie formułujące przedstawienie zostaje przedstawione szczegółowo, w pewnym porządku, niejako krok po kroku – klatka po klatce. To jednak tylko charakter pierwszej strofoidy, złożonej z pięciu wersów, związanej –zapewne z ironią wobec sztywnej systematyki wiersza Peipera –rymami dokładnymi, nadającymi całości charakter slapstickowej komedii. „Akcja” przy tym –w związku z wymuszoną konwencją konkretności i lapidarności raportu –biegnie niezwykle szybko. Osobny wers: „na odgłos kroków zbliżającego się policjanta rabusie uciekają” stanowi przy tym prawdziwą niespodziankę na kilku rozmaitych płaszczyznach. Dzięki zmianie czasu z przeszłego na teraźniejszy, stajemy się bezpośrednimi obserwatorami wydarzeń; finał akcji nie jest określony, a my towarzyszymy ruchomym już obrazkom. To co było wcześniej skryzalizowanym formalnie „momentem wieczności” – dookreśleniem faktu, który nie może ulec zmianie z perspektywy czasu przeszłego dokonanego, więc „obrazem w ruchu”, staje się teraz bezpośrednio ujętą i unaocznioną czytelnikowi „akcją” wiersza, więc „obrazem-ruchem”, w którym i dzięki któremu wszystko może się zmienić. Odtąd wiersz Brzękowskiego nabiera filmowego dramatyzmu: kolejna, czterowersowa strofoida w całości napisana została w czasie

teraźniejszym, co powoduje *de facto* swoiste zawrócenie czasu; okazuje się, że moment dokonany, skryształizowany już w nieodwołalnej przeszłości, stanowiący punkt wyjścia wiersza, jest zarazem stanem najbardziej współczesnym domyślnemu widzowi kroniki. Tymczasem wydarzenia, które rzeczywiście miały miejsce w trakcie wypadku, zostały przedstawione, jakby były zakłute w wiecznie ruchomej teraźniejszości, która stanowi zarazem treść tego, co przeszłe. Podczas, gdy na skutek działań bandytów Jan Szelażek okradziony zostaje teraz, co przedstawione jest nam w czasie przeszłym dokonanym, ucieczka bandytów, związana z nieudaną akcją policji, odbywa się „wtedy”, które uprzytomnione jest nam jako teraźniejszość. W ten sposób bandyci „wiecznie uciekają”: wiecznie im się udaje zbiec przed policjantami, prosto w ramiona wiecznie czekającej na nich kokoty. Wiersz stanowi swoistą pętlę czasową, której charakter odpowiada dokładnie trybowi czasu nowoczesnego, opisanego przez Deleuze’a w jego książce o kinie i o czasie Bergsona.

Wierszy o takim charakterze – niekoniecznie będących „pętlą”, ale używających elementów czasu i montażu w celu uwiecznienia w wierszu ruchu – jest w antologii Foksa wiele. Powiedzieć można, że im dalej w *Zawrót głowy*, tym bardziej wymyślone przez niego koncepcje fundujące poszczególne części zaczynają się gmatwać, czy też – mówiąc słowami autora wyboru – stają się coraz mniej „oczywiste” i coraz delikatniej zdają się „przenikać”. Filmowość wiersza awangardowego sugeruje, że być może właśnie wynalazek filmu przyczynił się do całkowitej zmiany charakteru poezji: doprowadził nie tylko do demokratyzacji lirycznej formuły, ale także niezwykle mocno ją otworzył i zdramatyzował. Awangardowe wiersze „dzieją” się, są „performatywne” – być może właśnie dlatego, że ich autorzy zafascynowani byli nie tyle możliwościami, jakie stwarzało kino jako nowe narzędzie *mimesis*, co raczej samym ruchem obrazków, przekładającym się na ruch zdarzeń i postaci.

Joanna Orska