

RAFAŁ KOSCHANY

POGRANICZNOŚĆ SZTUKI I FILMOZNAWSTWO INTERDYSCYPLINARNE. PRZYKŁAD POEZJI „FILMOWEJ”

ABSTRACT. Koschany Rafał, *Pograniczność sztuki i filmoznawstwo interdyscyplinarne. Przykład poezji „filmowej”* [The Borders of Art and Interdisciplinary Film Studies. An Example of Film Poetry] edited by M. Adamczak – „Człowiek i Społeczeństwo”, vol. XXXIV, Poznań 2012, pp. 79-91. Adam Mickiewicz University Press. ISBN 978-83-232-2518-8. ISSN 0239-3271.

The starting point of this reflection is to emphasize that the first theories of film were interdisciplinary, which was determined by the nature of film as a synthetic art. However, as the time goes by, we can observe a reverse tendency: now other fields of art are becoming film-like. Therefore, it is necessary to theoretically analyze this borderline between different fields of art and, consequently, the interdisciplinarity of film studies.

In this article I analyze Polish poetry which owes much to film on many levels. This poetry can be classified based on two main criteria: the subject (the presence of cinema itself, directors, actors, and particular films in this poetry) and the substance. Apart from historical and theoretical literary problems, the main aim of studying film poetry is culture as such, namely: the presence of the media in everyday life, film consciousness, the ways of perceiving reality and, finally, the shape of imagination which I call film imagination.

Rafał Koschany, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Instytut Kulturoznawstwa, Zakład Semiotyki Kultury, ul. Szamarzewskiego 89A, 60-568 Poznań, Poland.

I

Przez dość długi czas filmoznawstwo nie było dyscypliną autonomiczną, a właściwie trzeba jeszcze odważniej stwierdzić – za Alicją Helman – że „rodowód filmoznawstwa jest komparatystycznej [...] proweniencji”¹. Ewentualne spory dotyczą pytania, czy stan ów był lub ciągle jest swego rodzaju badawczą hipotezą, czy też wynikał z konieczności. Pierwsza przyczyna interesuje mnie tu mniej. Teorie aplikacyjne w filmoznawstwie nie zawsze wynikają, jak wiadomo, z konkretnej potrzeby, jaką jest zbadanie

¹ A. Helman, *Komparatystyka i integracja w filmoznawstwie współczesnym*, [w:] *Analizy i syn-tezy. Z badań porównawczych nad filmem*, red. A. Helman, A. Gwóźdź, Warszawa – Kraków 1979, s. 9.

nowego artefaktu, zjawiska, tendencji. To sfera ciągłych zmian, przepływów i mód, którym podlega cała humanistyka, a więc także – nauka o filmie.

Natomiast zasygnalizowana na początku przyczyna druga właściwie nie jest dyskusyjna i ma charakter ściśle historyczny. Otóż nowa dyscyplina naukowa, usiłująca opisać nowy przedmiot badań, w pewnym sensie podąża za swym przedmiotem, a że film u samych swych źródeł (i w swej istocie, można by powiedzieć) uwikłany był w cały system sztuk, również jego opis musiał ten fakt uwzględniać. Tak więc jeśli na początku film to fotografia wprawiona w ruch, sposób inscenizacji to właściwie teatralna scena rejestrowana statyczną kamerą, a filmowa narracja ma wiele wspólnego z literackim opowiadaniem (nie wspominając o zapożyczeniach natury fabularnej) – również teoria filmu będzie odnosić się do tych obszarów wiedzy, które fotografię, teatr czy literaturę starały się teoretycznie porządkować. Krótko mówiąc, „niesamodzielność” nowej sztuki, a właściwie o wiele sprawiedliwiej będzie tu mówić o immanentnej syntetyczności, pociągała za sobą „niesamodzielność” jej teorii. Po takich „przyliterackich” czy „przyteatralnych” kontekstach, uwikłaniach i zależnościach sporo także wysiłku wymagało, by teorię filmu uznano za w pełni autonomiczną, a we wszystkich słownikach filmowych zachowały się, oczywiście, ślady wcześniejszych mariaży.

Na marginesie tego wątku warto dodać, wyprzedzając w pewnym zakresie zasadniczą część wypowiedzi, że układ sił pomiędzy filmem a innymi sztukami, a także kierunek przepływu inspiracji pomiędzy nimi, właściwie zmienia się wprost proporcjonalnie do czasu, który minął od początków filmu i jego teorii jako równie „niesamodzielnymi”. Arcyciekawymi dziś problemami badawczymi są więc tendencje „ufilmowania” innych niż film dziedzin sztuki i komunikacji: teatru, telewizji, architektury nawet i, oczywiście, literatury. Znow, tak jak na początku ery kina, teoria powstaje dlatego, że praktyka artystyczna wymusza konieczność zakreslenia nowego, pogranicznego przedmiotu badania. W tym sensie interdyscyplinarność jawi się jako konieczność – ze względu na heterogeniczny charakter obszaru, którym chciałaby się zająć. I w tym też sensie nie jest ona w żadnym stopniu faktem historycznym, ale wciąż aktualnym stanem rzeczy. Okres „współpracy” filmu z innymi dziedzinami sztuki nie zakończył się przecież, lecz podlega stałej ewolucji, często przynosząc nowe, zaskakujące efekty².

² Przykładem ostatnio przeze mnie zanotowanym może być węgierski film *Grabarz* (*A sírásó*) w reżyserii Sándora Kardosa (Węgry 2010), adaptacja opowiadania Rainera Marii Rilkego. Z jednej strony – jest to dzieło na wskroś „literackie”, bowiem tekst oryginalny został w nim właściwie przeczytany w całości (z kilkoma uzupełnieniami), z drugiej zaś – dzieło „fotograficzne”, gdyż – zamiast tradycyjnej, filmowej rejestracji ruchu – zastosowano specjali-

Pograniczem najgęściej zamieszkanym oraz najbardziej teoretycznie i interpretacyjnie wyeksploatowanym jest, rzecz jasna, pogranicze filmowo-literackie (a więc także: filmoznawczo-literaturoznawcze). Jednym ze sposobów układania tej relacji wydaje się znalezienie wspólnych dla obu dyscyplin pól badawczych. Tropem tym podąża na przykład Andrzej Werner, wyróżniając pięć takich zbieżnych zbiorów zainteresowań: 1) status bytowy obu dziedzin; 2) wzajemne relacje formalne literatury i filmu; 3) literatura i film jako środki przekazu; 4) problematyka adaptacji oraz 5) udział literatury i filmu w całości kultury narodowej³. W zakreślonej temacie niniejszego artykułu problematyce zatrzymać się trzeba na chwilę przy punkcie drugim oraz czwartym, w których mowa – z przyjęciem innych kryteriów – o relacyjności. Opis tego zagadnienia zwykle uwzględnia kierunek przepływu zapożyczeń; nie zawsze jest to oczywiste, poza tym wiele artefaktów ma „po prostu” filmowo-literacki charakter. W wielkim skrócie rzecz ujmując, pierwsza relacja (z wektorem skierowanym od literatury do filmu) obejmuje kwestię „przyliterackości” filmu, badaną na poziomie narracji, inscenizacji, funkcji słowa, a także – rzecz najbardziej uchwytana – sposobów adaptacji literatury, w tym również poezji⁴. Jak się okazuje, mimo wielu już głosów o kryzysie tego typu refleksji, nurt dotyczący adaptacji w filmoznawstwie jest ciągle żywotny. Tak długo jak będą powstawać nowe filmowe adaptacje tekstów literackich, tak długo filmoznawcy będą o tym pisać, ewentualnie będą – przeskakując z praktyki interpretacyjnej na poziom teorii – próbowali wskazać nowe możliwości badania tego obszaru⁵.

Natomiast relacja druga (od filmu do literatury) obejmuje takie kwestie, jak scenariusz i nowela filmowa (rozumiane wężej – jako gatunki literackie), swoiste adaptacje literackie dzieł filmowych (*novelisation*), aspekty formalne tej relacji (na przykład symultanizm) oraz – badana przeze mnie osobno i będąca też punktem wyjścia niniejszej analizy – poezja „filmowa”. Na marginesie problematyki związanej z przepływem technik filmowych do literatury warto powołać się na stwierdzenie Wenera, że są one „trud-

styczną technikę zdjęciową, używaną podczas wyścigów konnych. Efekt jest niezwykle interesujący, polegający na łączeniu nowoczesnego eksperymentu z powrotem do źródeł kina.

³ Por. A. Werner, *Literatura a film*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodza et al., Wrocław 1992, s. 537 i n.

⁴ Zdaję sobie sprawę, że każde z tych zagadnień wymagałoby osobnej (i obszernej) bibliografii.

⁵ Z nowszych polskich opracowań zagadnienia (pomijając monografie poświęcone osobnym reżyserom, w których mowa o konkretnych adaptacjach) warto m.in. przywołać: A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998; tematyczny numer „Kwartalnika Filmowego” 1999, nr 26-27; *Między słowem a obrazem*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Kraków 2005; *Od Cervantesa do Pereza-Reverte’a. Adaptacje literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej*, red. A. Helman, K. Żyto, Warszawa 2011 (jeśli chodzi o tę ostatnią pozycję, planowane są kolejne tomy pod wspólnym tytułem *Literatura na ekranie*).

niejsze do ustalenia”: „Wszystko to nie było ekskluzywnym wynalazkiem kina, natomiast w filmie znalazło swój szczególnie wyrazisty kształt. Taką właśnie wyrazistość mamy zwykle na myśli, kiedy mówimy o «filmowości» danego dzieła literackiego”⁶.

II

Obecność filmu w poezji nie jest, rzecz jasna, zjawiskiem nowym, lecz datuje się na... same początki kina. W przypadku polskiej twórczości i jej sytuacji historycznej najciekawsze efekty tego mariażu przypadają na czas dwudziestolecia międzywojennego. Pozostawiając z konieczności na boku dość liczne opracowania poezji „filmowej”⁷ tego okresu, wskazać można jedynie podejmowane w nich kolejne próby jej porządkowania, uwzględniające rozmaite kryteria i problemy częściowe: filmowy temat wiersza, filmową technikę w wierszu zastosowaną, predylekcje poszczególnych twórców, wreszcie cały system kultury, w ramach którego zarówno kino, jak i literatura funkcjonują na zasadzie rywalizacji czy komplementarności. W każdym razie poezja tamtego czasu, zafascynowana kinem i eksplorująca je na różne sposoby, także w celu odnowienia własnego języka, traktowana jest – słusznie – jako swego rodzaju fenomen.

W okresie powojennym przywoływana tu relacja wygląda z jednej strony odmiennie, z drugiej zaś – podobnie. Odmiennie, gdyż zmieniał się przecież i ciągle się zmienia status filmu w kulturze, zmienia się także poezja, która – w ramach kolejnych wynalazków kultury – już nie tylko w filmie szuka inspiracji. Nie doszukamy się też we współczesnej poezji „filmowej” specyficznych gatunków „filmowego” pisania, w czym celowała międzywojenna awangarda (film raconté, powieść filmowa, poemat kinematograficzny, „poetycki scenariusz filmowy”, surrealistyczny scenariusz „intournable”, czyli „scenariusz dla kina wyobraźni”). Mimo to zauważalne są pewne podobieństwa, głównie w aspekcie ciągłości tego intersemiotycznego nurtu: trudno stwierdzić, że poezja w jakiś zasadniczo inny sposób świat i technikę filmu na swoje potrzeby adaptuje. Współcześni poeci oglądają po prostu współczesne filmy, ale zarówno stan zafascynowania kinem,

⁶ A. Werner, op. cit., s. 540.

⁷ Por. niektóre ujęcia syntetyczne: A. Stern, *Film w poezji*, [w:] tegoż, *Wspomnienia z Atlantydy*, Warszawa 1959; E. i M. Pytaszowie, *Poetycka podróż w świat kinematografu, czyli kino w poezji polskiej lat 1914-1925*, [w:] *Szkice z teorii filmu*, red. A. Helman i T. Miczka, Katowice 1978; W. Otto, *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2007 (gdzie można znaleźć bardziej szczegółowe odniesienia).

jak i ironicznego stosunku do przemysłu filmowego – są porównywalne w całym XX wieku.

W związku z tym, że poezja „filmowa” lat 20. i 30. – jak sugerują odnośne przypisy – została już dość dobrze skatalogowana i opracowana, pozostaną przy okresie powojennym i najnowszym, ciągle nieopisanym, zastrzegając jednocześnie, że to tylko sygnalizacja zagadnienia, bowiem w zaproponowanym tekście skupiam się na poziomie ściśle teoretycznym: jak możliwa jest interdyscyplinarna refleksja nad obecnością filmu w poezji? Jedna uwaga musi się pojawić na samym początku: otóż brakuje antologii, zbierającej polski, przebogaty materiał poetycki, o którym mowa. Wyjątkową jak dotąd próbą była skromna publikacja Darka Foksa *Niewinni kaznodzieje. Filmowy zestaw wierszy poetów polskich urodzonych w latach 1958-1985 z 2001 roku*⁸. Tymczasem chociażby w języku angielskim znajdujemy takich propozycji – mniej lub bardziej wybiórczych – co najmniej kilka⁹.

A zatem na samym początku porządkowania owego materiału wyróżnić można i następnie pogrupować (tak zresztą czynili również Pytaszowie z twórczością międzywojenną) całą masę wierszy, w których pojawia się – by ująć to możliwie najszerzej – świat filmu. Najpierw będą to teksty o samym kinie – jako miejscu, które z różnych powodów zasługuje na wyróżnienie. Stosując ogromny skrót, odwołam się do samego początku tej powojennej (nieistniejącej!) antologii, czyli znanego wiersza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Małe kina*¹⁰, a na końcu do – nie aż tak odmiennego w postrzeganiu owego miejsca – tekstu Janusza Stanisława Pasierba *Film*:

łuk brwi
 łoskot czarnych rzęs nad emalią oczu
 twarz z płonącego brązu
 wysoki łuk krwi

sklepienie żeber
 załamanie dłoni

⁸ *Niewinni kaznodzieje. Filmowy zestaw wierszy poetów polskich urodzonych w latach 1958-1985*, montaż D. Foks, Warszawa – Skierniewice 2001. Na własne potrzeby pierwszy raz podjąłem próbę zebrania tej twórczości w pracy magisterskiej *«Filmowość» poezji polskiej XX wieku (po 1945 roku)*, UAM, 1999; od tego czasu nieopublikowana antologia chowana jest do szuflady (w niniejszym tekście częściowo korzystam z ówczesnych zbiorów oraz własnych ustaleń).

⁹ Por. *The Faber Book of Moovie Verse*, ed. by Ph. French, K. Wlaschin, London 1993; *The Picture Dancing on a Screen: Poetry of the Cinema*, ed. by A. Slide, Vestal 1988; *Movieworks: Stories and Poems about Movies*, ed. by J. W. Blanpied, New York 1990; *Mondo Marilyn: An Anthology of Fiction and Poetry*, ed. by R. Peabody, L. Ebersole, New York 1995; *Mondo James Dean: A Collection and Stories and Poems about James Dean*, ed. by L. Ebersole, R. Peabody, New York 1996.

¹⁰ K.I. Gałczyński, *Liryka. 1926-1953*, wybór A. Międzyrzeczki, Warszawa 1985, s. 130-131; pierwotny druk w „Przekroju” 1947 nr 99.

łuk fal spiętrzonych
nad głowami widzów¹¹

Po drugie, przewijają się w tej poezji postaci reżyserów. Tutaj wyróżniłbym obecność Pier Paolo Pasoliniego, a właściwie poetycką refleksję na temat jego śmierci 2 stycznia 1975 roku (*Pasolini* Pasierba oraz *Zakatrupiony* Tadeusza Różewicza), a także twórcę *Szeptów i krzyków*; spośród wielu przykładów wymieniam kilka: *Bergman – interpretacja przez kolory* Joanny Pollakówny¹², *Bóg Bergmana* Krzysztofa Lisowskiego¹³ oraz *Fanny i Aleksander* Jerzego Oszeldy¹⁴, który w całości cytuję:

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

Po trzecie wreszcie, na osobną w tym miejscu uwagę zasługują aktorzy. Z pewnością poezja dwudziestolecia zarówno pod względem ilościowym¹⁵, jak i jakościowym różni się od powojennej, jednak i tu zaznaczają się ciekawe tendencje. Może najmniej od klasycznego, poetyckiego opisu aktora odbiega wizerunek Charlie Chaplina¹⁶, ale kilkakrotnie pojawiają się też w tej twórczości postaci Marylin Monroe, Humphreya Bogarta, Gary Coopera czy Marleny Dietrich. Różne przyjmują w niej role: są symbolem („[...] Dla nas dorosłość była raczej jak skrzywienie ust / Humphreya Bogarta [...]”¹⁷), elementem porównania („[...] A jeśli wszechświat jest jedną wielką / pończochą Marylin Monroe pogryzioną przez / mole [...]”¹⁸), a także – jednak nie aż tak często w stosunku do poprzedniego okresu – bohaterem portretu (na przykład *Na śmierć Marleny Dietrich* Krzysztofa Karaska¹⁹). I tak jak wcześniej poetyckie portrety aktorów były raczej objawem swego rodzaju kultu, tak później – pomijając wspomniane portrety jako swego rodzaju *hommages* – o wiele częściej pojawiają się ironia, drwina czy paszkwil. Charakterystyczny jest w tym kontekście głos Tadeusza Różewicza:

¹¹ J. St. Pasierb, *Puste łąki*, Warszawa 1993, s. 68.

¹² J. Pollakówna, *Lato szpitalne*, Kraków 1975, s. 32.

¹³ K. Lisowski, *Wiersze*, Kraków 1977, s. 35.

¹⁴ J. Oszelda, *Fanny i Aleksander*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1988 nr 5.

¹⁵ Pytaszowie (op. cit., s. 28) w jednym tylko roczniku „Kina” (1930) naliczyli ponad 50 wierszy imiennie traktujących o gwiazdach.

¹⁶ Por. R. Koschany, *Chaplin jako Charlie. Od figury kina do figury poetyckiej*. „Kwartalnik Filmowy” 2002, nr 37-38.

¹⁷ S. Barańczak, *Przywracanie porządku*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 282.

¹⁸ A. Woźniak, *List do Marylin Monroe*, „Poezja” 1986 nr 6, s. 96.

¹⁹ K. Karasek, *Czerwone jabłuszko*, Warszawa 1994, s. 69.

dopiero na stare lata
[...]
zauważyłem że gwiazdy
starzeją się marszczą kurczą
spadają

reklamują mydło margarynę
pastę do zębów
podpaski łupież
kosmetyki
świeży oddech
etc. etc.
[...]²⁰

Na koniec tego wątku – po czwarte – pozostawiam konkretne filmy, które pojawiają się w poezji. Najogólniej można by tu mówić o aluzji, a dopiero w jej ramach pojawia się na przykład przywołanie „recenzja poetycka” (takie publicystyczne wypowiedzi poetyckie bardzo częste były w międzywojniu), impresja (kiedy film staje się bodźcem do napisania wiersza), i wreszcie ekfrazja (literacki opis filmu). Kilka przykładów: *Siódma pieczęć* Bogdana Zadury²¹, „*Joanna D’Arc*” Dreyera²² i *Męczeństwo Joanny według Dreyera*²³ Stanisława Grochowiaka, *Złodzieje rowerów* Romana Bąka²⁴. W tym miejscu warto też wspomnieć o takich filmach w poezji, które nigdy nie powstały, lecz należą do świata wyobraźni bądź świat rzeczywisty widziany jest w nich na sposób „filmowy”²⁵.

Odmianą grupę stanowią te wiersze, które wykorzystują materię filmową jako swoje tworzywo, na początku zgodnie z awangardowym postulatem Juliana Przybosia: „Tylko film może stać się oczywistą miarą fantazji w wierszu lirycznym. Tylko mowa obrazów filmowych zdoła wyrazić nacznie każdą metaforę, każdy niewyobrażalny inaczej, bo ruchomy, obraz poetycki”²⁶, potem także na innych zasadach. Pisząc o międzywojennej powieści filmowej, Alina Madej zastrzegła, że „filmowość” – rozumiana tu jako tworzywo literatury – pojmowana była abstrakcyjnie, czyli jako zespół

²⁰ T. Różewicz, *Co się dzieje z gwiazdami*, [w:] tegoż, *Zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 58.

²¹ B. Zadura, *W krajobrazie z amfor*, Warszawa 1968, s. 29.

²² S. Grochowiak, *Wiersze nieznane i rozproszone*, red. J. Łukasiewicz, Wrocław 1996, s. 87.

²³ Tamże.

²⁴ R. Bąk, *Ulica, gdzie sprzedają zapałki*, Poznań 1985, s. 25.

²⁵ Por. R. Koschany, *Literackie filmy urojone*, [w:] *Kino, którego nie ma*, red. P. Zwierchow-ski [w druku].

²⁶ J. Przyboś, *Łuk* (Szkic scenariusza filmowego do niezrealizowanej krótkometrażówki), [w:] tegoż, *Sens poetycki*, t. II, Kraków 1967, s. 57.

właściwości powszechnie kojarzonych z filmem²⁷. Wśród cech rozpoznawanych przez badaczy literatury jako „filmowe” (i właściwie niezmiennie) pojawiają się na przykład: ruch (tempo, dynamika, pęd, szybkość, rytm), czas (przewaga czasu teraźniejszego, symultanizm, elipsy, nieciągłość, technika montażu), opis (wizualizacja, obrazowość, technika kubistyczna, lakoniczność), elementy „scenariuszopodobne” (didaskalia, numery ujęć, wyraźnie zaznaczone plany filmowe), wreszcie – co najbardziej zauważalne – nawiązania do reguł i schematów kina (ikonografia, rozwiązania gatunkowe).

III

Przedmiot został zaledwie zaznaczony, jednakże już w tym momencie widać, jaki potencjał badawczy się tu kryje. Rzecz dotyczy dwóch dziedzin sztuki, dwóch artystycznych kodów, toteż dróg namysłu – w dużej zresztą części zależnych od rodzaju badanych tekstów, by odwołać się do zarysowanego wcześniej porządku – będzie tu co najmniej kilka. Pierwsza zatem droga jest ściśle historycznoliteracka, gdyż „film jako temat” mógłby być przedmiotem badań poetyki historycznej i tematologii. Po drugie, rysuje się tu też wyraźnie problematyka teoretycznoliteracka, która dotyczy m.in. właściwości języka poezji (w tym przypadku – aspektów, które łączą ten język z filmem) oraz – co szczególnie ważne – oddziaływania na siebie sztuk w aspekcie czysto formalnym. I po trzecie wreszcie, uwzględnić trzeba perspektywę filmoznawczą, bowiem poetyckie ślady wszystkiego, co związane z filmem, okazać się mogą istotne i dla historii filmu, i dla rozmaitych jego teorii.

Najciekawsze jednak wydaje się pytanie, w jakich punktach i n t e r d y s c y p l i n a r n o ś c i sytuuje się prezentowana tu poezja „filmowa”. I w ramach już tak pojętego pogranicza: co to nam daje? Otóż zgodnie z postulatem Bolesława W. Lewickiego, iż „[d]o podstawowych zadań badacza filmu należy m.in. umieć porównywać dzieła i procesy filmowe z innymi strukturami – w ramach teorii kultury”²⁸, stwierdzić można, że badanie poezji „filmowej” – na interdyscyplinarnym gruncie – jawi się jako możliwość badania kultury właśnie. Oczywiście, chodzi tu o coś znacznie mniej niż kultura w ogóle, ale także więcej niż tylko kultura filmowa czy literacka, bądź film i literatura jako dziedziny sztuki. Do formułowania

²⁷ A. Madej, *Między filmem a literaturą. Szkic o powieści filmowej*, [w:] *Film polski wobec innych sztuk*, red. A. Helman i A. Madej, Katowice 1979, s. 117 i 120.

²⁸ B.W. Lewicki, *U podstaw porównawczych badań nad sztuką. (Filmoznawcza propozycja badawcza)*, „Kwartalnik Filmowy” 1965 nr 1, s. 6.

innych wniosków w tej kwestii zaprowadzi nas materiał dwudziestolecia (pełen zachwytu nad nową sztuką), do innych – powojenny i całkiem współczesny. Wiersz Gałczyńskiego z 1947 roku *Małe kina* może być, rzecz jasna, oceniony jako wyraz „naiwnego stosunku do filmu” („sentymentalny wierszyk”), jak pisał Anatol Stern²⁹, jednakże na początku XXI wieku ma on też inną wartość. Z jednej strony bowiem, już prawie nie ma małych kin, z drugiej zaś, co chyba ciekawsze w kontekście badań nad kulturą, zanika zwyczaj „chodzenia do kina” (przypomina się diagnoza Susan Sontag o zmierzchu kinofilii). W poezji zatem (także w poezji) zapisany został stosunek człowieka (uczestnika kultury) do filmu – jako odmieniającego rzeczywistość. Przytaczam fragment z wiersza *Miasto nagie* Zbigniewa Herberta: „jest jeszcze trochę miejsc poświęconych marzeniom Kino / z białą ścianą na którą chłustają cienie nieobecnych”³⁰, oraz Stanisława Barańczaka *Łzy w kinie*:

Łzy w kinie płyną łatwiej.
Łatwiej niż w życiu (pomoc:
zgaszenie na sali świateł)
ale i łatwiej niż w domu,
przed własnym telewizorem:
za wydatek na bilet
pragnie się mieć wieczorem
coś uchwytnego: chwilę
śmiechu lub – zwłaszcza – łez
(od śmiechu widz czuje się lepiej,
od płaczu – lepszym niż jest).
[...]³¹

Czytanie poezji przez pryzmat obecności w niej filmu czy – szerzej – wszelkiego rodzaju mediów, stanowić może również punkt wyjścia do badań nad „pokoleniowością” owej poezji³². Nie kończy się ta refleksja na pytaniach w stylu „powiedz mi, co oglądasz, a powiem ci, kim jesteś”, ale sięga dalej: wpływu mediów na codzienną egzystencję, percepcji czy nawet kształtowania tej egzystencji poprzez media, a także – wyobraźni twórczej. Nie ma wątpliwości, że poetycki głos w sprawie kina jest jednak trochę innym głosem niż ten, który prezentują badanie stricte historyczno-filmowe (oraz te z pogranicza filmu oraz antropologii, psychologii czy socjologii).

²⁹ A. Stern, op. cit., s. 224-225.

³⁰ Z. Herbert, *Studium przedmiotu*, Wrocław 1995, s. 45.

³¹ S. Barańczak, *Chirurgiczna precyzja*, Kraków 1998, s. 23.

³² Por. K. Jaworski, *Zabawy medialne w poezji polskiej po roku 1989 (kilka uwag z perspektywy uczestnika i obserwatora)*, [w:] *Literatura w mediach. Media w literaturze. Doświadczenie odbioru*, red. K. Taborska, W. Kuska, Gorzów Wielkopolski 2010.

W tym właśnie miejscu widziałbym rolę interdyscyplinarnej refleksji, wspartej dodatkowo – dzięki udzieleniu głosu poetom – elementami zapisu świadomości potocznej. Widnieje tu kilka interesujących obszarów, niewykluczających się, ale raczej komplementarnych względem siebie.

1. Z biegiem czasu i wraz z upowszechnieniem kina zmienia się także świadomość filmowa, rozumiana – by przywołać wyjaśnienie Alicji Helman – jako „ogół przekonań, sądów i opinii związanych ze zjawiskiem kina, które w danym okresie są powszechnie przyswojone, stanowią podstawę do formułowania sądów indywidualnych i decydują o przyjmowanych wówczas kryteriach wartości”³³. Gdyby na wzór literaturoznawczej estetyki recepcji mówić w ten sposób o mechanizmach odbioru filmu, pomocnym materiałem okazałyby się wszelkiego rodzaju świadectwa pisane, w tym poetyckie. Już tu pojawia się hipoteza, że we współczesnej poezji widać coraz mocniejsze sfunkcjonalizowanie estetyki kina, a śladów tego procesu szukać można na różnych poziomach: od metafor i porównań poetyckich (w których punktem odniesienia jest kino i „filmowość” w całej rozpiętości skojarzeń) do poetycko-publicystycznej refleksji na temat roli filmu i mediów we współczesnej kulturze.

2. Maryla Hopfinger, analizując wpływ kultury audiowizualnej na codzienne doświadczanie rzeczywistości, pisze z kolei o kinowej percepcji: „Techniczna rejestracja obrazu i dźwięku pozwoliła w nowy sposób zobaczyć zachowania ludzi i otaczający nas świat, nakierowała uwagę uczestników kultury na pomijane dotąd wymiary ludzkiej egzystencji, relacje ze światem zewnętrznym. [...] Ponadto [...] ukazała materiałową niejednorodność składników naszych zachowań, uświadomiła udział tych różnorodnych elementów w budowaniu znaczeń, wzbogaciła nasze widzenie i rozumienie”³⁴.

Jak wiadomo, stan ten jest konsekwencją procesów rozpoczętych na przełomie XIX i XX wieku, zresztą dość wcześnie zdawano już sobie sprawę, jak bardzo sposób postrzegania rzeczywistości zmienił się pod wpływem filmu. Jalu Kurek pisał na przykład, że nowa, „innego rodzaju” wizualność „realizuje się niejako na zasadzie filmu, który od lat narzuca nam technikę oglądania”³⁵. Przez kolejne manifesty awangardzistów oraz teorie filmu rozumianego jako praktyka kulturowa, odciskająca piętno na sposo-

³³ A. Helman, *Kategorie świadomości filmowej i jej znaczenie dla badania dziejów refleksji nad filmem*, [w:] *Próby nowej interpretacji historii myśli filmowej*, red. A. Helman i W. Godzic, Katowice 1978, s. 26.

³⁴ M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003, s. 15-16.

³⁵ J. Kurek, *Metaforyzacja i zbrodnie przymiotnika*, [w:] *Zmierzch natchnienia? Szkice o poezji*, Kraków 1976, s. 42.

bie postrzegania rzeczywistości, przewijają się propozycje, by proces tu zasygnalizowany nazywać także filmowym myśleniem lub widzeniem. „Podobnie jak pod wpływem muzyki – twierdził Béla Balázs – rozwija się słuch muzyczny (innymi słowy – kultura muzyczna), tak też z rozwojem sztuki filmowej powstaje filmowy sposób widzenia, czyli kultura filmowa. [...] Na naszych oczach powstała i rozwijała się nie tylko nowa sztuka, lecz także i człowiek posiadający nową wrażliwość, nową zdolność i nową kulturę”³⁶.

3. Kategorią wobec dwóch poprzednich nadrzędną jest wyobraźnia, która konsekwentnie powinna być tu nazywana wyobraźnią filmową³⁷. Nie trzeba dodawać, iż – w związku z siłą oddziaływania kina – ma ona zbiorowy, społeczny, demokratyczny charakter (kino jako najpełniejszy „sojusz ludzkości”³⁸). Dość wcześnie zapisywano przekonania zbieżne z wypowiedzią Tytusa Czyżewskiego: „Dzisiejszy człowiek, jako widz i słuchacz współczesnego kina, ma sposób myślenia i wyobraźnię inaczej skonstruowaną niż człowiek przedkinowy”³⁹. Im bliżej jednak czasów współczesnych, tym częściej dochodzi do przeniesienia, które – w kontekście fikcji literackiej – wielokrotnie opisywał Umberto Eco. Otóż dziś patrzymy na rzeczywistość tak, jakby była ona filmem, więcej nawet: interpretujemy przebieg losu, cudzego i swojego, na wzór filmowych schematów czy wyobrażeń. Także „filmowa” poezja wielokrotnie pokazuje, iż zarówno sny, jak i intencjonalnie podejmowane „scenariusze wyobraźni” rozgrywają się na sposób „filmowy”, to znaczy – zgodnie z powszechnym wyobrażeniem owej „filmowości”.

IV

Naszkirowany w ten sposób intersemiotyczny obszar badawczy z pewnością może być odzwierciedleniem dawnej konstatacji Mieczysława Porębskiego: „Trzeba jednak powiedzieć, że w tej chwili pewne sprawy naszej

³⁶ B. Balázs, *Kultura wizualna*, przeł. R. Porges, [w:] tegoż, *Wybór pism*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1957, s. 49.

³⁷ Na temat związku wyobraźni filmowej i literatury por. m.in.: E. Murray, *The Cinematic Imagination: Writers and the Motion Pictures*, Frederick Ungar Publishing, New York 1972; A. Marquez, *The Cinematic Imagination in Thomas Pynchon's "Gravity's Rainbow"*, „Rocky Mountain Review of Language and Literature” 1979, Vol. 33, No. 4.

³⁸ Sformułowanie Arnolda Hausera (*Pod znakiem filmu*, [w:] tegoż, *Společna historia sztuki i literatury*, przeł. J. Ruszczyćówna, Warszawa 1974, t. II, s. 381).

³⁹ Cyt. za: M. Giżycki, *Walka o film artystyczny (X). Teksty z lat dwudziestych i trzydziestych. Tytus Czyżewski (1880-1945)*, „Iluzjon” 1986 nr 3, s. 37.

kultury decydują się poprzez film⁴⁰. Już ponadstuletnie oddziaływanie filmu na kulturę zmieniło tej kultury obraz i charakter, a także, co już nie jest aż tak oczywiste, zmieniło samego człowieka, jego widzenie, myślenie, wyobraźnię i – w konsekwencji – twórczość. Internet dokłada się, oczywiście, do kolejnych zmian, nie burząc jednak – mimo tylu już przepowiadanych kryzysów – zasadniczej pozycji kina, a zwłaszcza samej formy filmu, jego istoty i sposobów oddziaływania na widzów.

Na zakończenie powtórzyć można, nieco modyfikując poprzednią myśl, że filmoznawstwo usytuowane jest ciągle na pograniczu dyscyplin. Jeśli wcześniej było to koniecznością, ze względu na heterogeniczną naturę samego medium, dzisiaj – po okresie emancypacji kina i jego teorii – jest nią *p o n o w n i e*, ze względu na permanentne poszerzanie czy rozciąganie granic filmu. Ważne byłoby tu zaznaczenie pewnej trudności, której nie udaje się jednoznacznie rozstrzygnąć – gdzie mianowicie umieścić punkt, z którego poezja „filmowa” miałaby być badana. „Pograniczne” przedmioty badań są bowiem często elementem przetargu: kto chciałby czy kto musiałby się nimi zajmować? Albo jeszcze inaczej: kto miałby do tego prawo? Pytanie zadane jakiś czas temu przez Alicję Helman – kto uprawia filmoznawstwo interdyscyplinarne? – pozostaje więc w mocy⁴¹.

BIBLIOGRAFIA

- Balázs B. (1957), *Kultura wizualna*, przeł. R. Porges, [w:] tegoż, *Wybór pism*, red. A. Jakiewicz, Warszawa
- Giżycki M. (1986), *Walka o film artystyczny (X). Teksty z lat dwudziestych i trzydziestych. Tytus Czyżewski (1880-1945), „Iluzjon”, nr 3*
- Hauser A. (1974), *Pod znakiem filmu*, [w:] tegoż, *Społeczna historia sztuki i literatury*, t. II, przeł. J. Ruszczycówna, Warszawa
- Helman A. (1978), *Kategorie świadomości filmowej i jej znaczenie dla badania dziejów refleksji nad filmem*, [w:] *Próby nowej interpretacji historii myśli filmowej*, red. A. Helman i W. Godzic, Katowice
- Helman A. (1979), *Komparatystyka i integracja w filmoznawstwie współczesnym*, [w:] *Analizy i syntezy. Z badań porównawczych nad filmem*, red. A. Helman, A. Gwóźdź, Warszawa – Kraków
- Helman A. (1998), *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań
- Hopfinger M. (2003), *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa
- Jaworski K. (2010), *Zabawy medialne w poezji polskiej po roku 1989 (kilka uwag z perspektywy uczestnika i obserwatora)*, [w:] *Literatura w mediach. Media w literaturze. Doświadczenie odbioru*, red. K. Taborska, W. Kuska, Gorzów Wielkopolski

⁴⁰ M. Porębski, *Szacowna metryka kina*, rozmowę przepr. W. Wertenstein, „Film” 1976, nr 22, [w:] tegoż, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków 1983, s. 195.

⁴¹ Por. A. Helman, *Komparatystyka i integracja...*, op. cit., s. 22-23.

- Koschany R. (2002), *Chaplin jako Charlie. Od figury kina do figury poetyckiej*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 37-38
- Kurek J. (1976), *Metaforyzacja i zbrodnie przymiotnika*, [w:] *Zmierzch natchnienia? Szkice o poezji*, Kraków
- Lewicki B.W. (1965), *U podstaw porównawczych badań nad sztuką. (Filmoznawcza propozycja badawcza)*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 1
- Madej A. (1979), *Między filmem a literaturą. Szkic o powieści filmowej*, [w:] *Film polski wobec innych sztuk*, red. A. Helman i A. Madej, Katowice
- Marquez A. (1979), *The Cinematic Imagination in Thomas Pynchon's "Gravity's Rainbow"*, „Rocky Mountain Review of Language and Literature”, Vol. 33, No. 4
- Między słowem a obrazem* (2005), red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Kraków
- Murray E. (1972), *The Cinematic Imagination: Writers and the Motion Pictures*, New York
- Od Cervantesa do Pereza-Reverte'a. Adaptacje literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej* (2011), red. A. Helman, K. Żyto, Warszawa
- Otto W. (2007), *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań
- Porębski M. (1983), *Szacowna metryka kina, rozmowę przepr. W. Wertenstein*, „Film” 1976, nr 22, [w:] tegoż, *Pożegnanie z krytyką*, Kraków
- Pytaszowie E. i M. (1978), *Poetycka podróż w świat kinematografu, czyli kino w poezji polskiej lat 1914-1925*, [w:] *Szkice z teorii filmu*, red. A. Helman i T. Miczka, Katowice
- Stern A. (1959), *Film w poezji*, [w:] tegoż, *Wspomnienia z Atlantydy*, Warszawa
- Werner A. (1992), *Literatura a film*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodza et al., Wrocław