

Cinemoetry?

Movement and *Photogénie* as Aesthetic Categories of the Poetic Avant-garde

Joanna Orska

ORCID: 0000-0001-5065-6719

It would have been strange if in an epoch when the popular art *par excellence*, the cinema, is a book of pictures, the poets had not tried to compose pictures for meditative and refined minds which are not content with the crude imaginings of the makers of films. (...) [O]ne can predict the day when, the photograph and the cinema having become the only form of publication in use, the poet will have the freedom heretofore unknown.

G. Apollinaire, *The New Spirit and the Poets*¹

The relations between avant-garde poetry and silent film, on which I shall focus, have been to a certain extent analyzed by Polish scholars. However, mainly film and culture studies scholars have examined this fascinating and complex issue, often from a historical or documentary

¹ Guillaume Apollinaire, *Selected Writings of Guillaume Apollinaire* (New York: New Directions, 1971), 228.

perspective, drawing on structuralism and semiotics.² Two complementary anthologies of film of the interwar period, by Jadwiga Bocheńska and Marcin Giżycki, respectively, which include numerous texts written by poets who were inspired by artistic cinema (and I will mostly refer to artistic cinema in my article), have played an invaluable role in this regard.³ The Polish avant-garde had an acute “film awareness.”⁴ Although Polish cinema of the interwar period mostly specialized in popular productions, especially melodramas and patriotic dramas, Polish audiences also watched experimental and avant-garde silent films from all around the world. Film as a theme was also very popular in the poetry of the interwar period; indeed, some poets had a very close relation with film.⁵ Anatol Stern agreed to an experimental adaptation of *Europa* [Europe] by Stefan and Franciszka Themerson (1931-1932); Jalu Kurek, a spokesman for “pure cinema,” made one of the few Polish experimental films of the era, entitled *OR* (*Obliczenia rytmiczne* [Rhythmic calculations], 1932); Jerzy Brzękowski wrote the script for *Kobieta i koła* [Woman and circles] (1931) – though the movie was unfortunately never made.⁶ Since Brzękowski was a member of the “a.r.” group, and author of many cinematic essays and reviews, Władysław Strzemiński encouraged him to write his own theoretical book on early

² Apart from the books that I refer to in my essay, the following authors have examined the relationships between Polish avant-garde poetry and cinema in more detail: Ewa and Marek Pytasz, *Poetycka podróż w świat kinematografu, czyli kino w poezji polskiej lat 1914-1925* [A poetic journey into the world of cinematography: Cinema in Polish poetry in the years 1914-1925], in: *Szkice z teorii filmu* [Essays on film theory], Alicja Helman and Tadeusz Miczka (eds.) (Katowice: Prace Naukowe UŚ, 1978), 18-32; J. Kucharczyk, *Pierwiastki filmowe w twórczości literackiej Tadeusza Peipera i Jalu Kurka* [Film elements in the literary works of Tadeusz Peiper and Jalu Kurek], *Kwartalnik Filmowy* 57,1 (1965). Recently, a brilliant book by Kamila Kuc has been published in English: *Visions of Avant-Garde Films: Polish Cinematic Experiments From Expressionism to Constructivism* (Indiana and Minneapolis: University of Indiana Press 2016). Rafał Koshany wrote about cinema in poetry after 1945. Marcin Giżycki, pointing to similar references, writes that “the influence of cinema on Polish poetry has been discussed extensively;” however, I think that there is still more to discover in this regard, the more so as this topic has been usually addressed by film studies scholars. For example, Giżycki argues that in Tadeusz Peiper’s poetry objects are intentionally presented as “immobile,” which supposedly means that there are no links between his poetry and film. Cf. Marcin Giżycki, *Awangarda wobec kina: film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego* [The avant-garde and cinema: Cinema in the circle of the Polish artistic avant-garde of the interwar period] (Warsaw: Małe, 1996), pp. 32,35.

³ *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1989-1939* [Polish film studies: Anthology of texts from 1989-1939], edited and selected by J. Bocheńska (Wrocław: ZNiO, 1975); *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce* [The fight for artistic cinema in interwar Poland], edited by Marcin Giżycki, (Warsaw: PWN, 1989). On avant-garde poets and writers’ views on film cf.: Jadwiga Bocheńska, *Polska myśl filmowa do roku 1939* [Polish film studies until 1939] (Wrocław: ZNiO, 1974); Marcin Giżycki, *Awangarda wobec kina* [The avant-garde and cinema]; Wojciech Otto, *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego* [Literature and film in the Polish culture of the interwar period] (Poznań: PTPN, 2007); Aleksander Wójtowicz, *Wśród “nowych możliwości”. Powieść awangardowa i film* [Among ‘new opportunities.’ The avant-garde novel and film] [in:] *idem, Cogito i “sejsmograf podświadomości”. Proza pierwszej awangardy* [Cogito and the “subconscious seismograph.” The prose of the first avant-garde] (Lublin: UMCS, 2010); Aleksander Wójtowicz, *Charlie w Inkipo. Nowa Sztuka i Chaplin* [Charlie in Inkipo: New Art and Chaplin] [in:] *Nowa Sztuka. Początki (i końce)* [New Art: Beginnings (and endings)] (Kraków: WUJ, 2017).

⁴ Otto, *Literatura i film* [Literature and film], pp. 21-22. This phrase was coined by Alicja Helman.

⁵ In his introduction to *Walka o film artystyczny* [The fight for artistic cinema], Giżycki comments on the hopes associated with the new medium, combining the beliefs of Polish futurists, “Blok” constructivists and representatives of the Krakow Avant-garde. Jalu Kurek’s movie *OR* was to prove that “watching poetry” is possible. The reconstruction of this lost movie by Ignacy Szczepański and Marcin Giżycki can be viewed at: <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/gizycki-marcin-szczepanski-ignacy-jalu-kurek-or-obliczenia> (date of access: January 11, 2021). There are explicit and implicit film inspirations in the poems of the interwar period by both Scamandrites, such as Tuwim or Wierzyński, and avant-garde poets, such as Bruno Jasiński or Kurek (M. Giżycki, *Walka o film*, pp. 17-18; W. Otto, *Literatura i film*, pp. 14-20). Many such poems have recently been collected by Darek Foks in his *Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych* [Vertigo: Anthology of Polish film poems] (Łódź: NCKF, 2019). The influence of film on avant-garde prose was thoroughly discussed in the interwar period; it was summarized by, for example, Stefania Zahorska in *Co powieść zawdzięcza filmowi* [What does the novel owe to film] (*Kwartalnik Literacko-Naukowy* 29 [1934]). A. Wójtowicz has compiled an excellent reference list of sources on filmic aspects of avant-garde literature in *Wśród “nowych możliwości”*.

⁶ According to Giżycki, the script was first reprinted in French under the title *Pour le film abstrait (Cercle et Carré 3* [1930]), and then in *Linia* (1, [1931]). Giżycki, *Awangarda wobec kina*, p. 18.

cinema.⁷ When it comes to avant-garde poets, apart from Stern (the author of over thirty movie scripts), Kurek (the author of about five hundred short essays on film) Brzękowski, Bruno Jasiński, Tytus Czyżewski and, of course, Tadeusz Peiper (who commented on film in his post-war notes and in the draft of his unfinished book on “screen aesthetics”) featured prominently in *Wśród ludzi na scenach i na ekranie* [Among the people on stage and on screen]⁸.

Wojciech Otto’s monograph *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego* [Literature and film in the Polish culture of the interwar period] (Poznań 2007) focuses specifically on avant-garde “film” poetics – I shall address the same question in my article. While one can easily agree with Otto’s insightful observations, considering the wide range of topics involved, his book is rather succinct, thus leaving room for further explorations. Otto’s argument, namely the use of film concepts in poetry, classified in terms of the “narrative relations” in poems (including quasi-cinematic editing, intertitles, simultaneous narration, time gaps, omissions, and even a poetic play with “scene backgrounds” and “camera movements”), is well-founded and inspiring. However, more often than not, Otto does not analyze poems in detail, nor does he address a problem that many researchers of the early avant-garde consider crucial: the relationship between experimental literature and film, in regards to the crossing of artistic boundaries and the use of various tools to create a complex performative work of art. Scholars who study early Polish and Western cinema observe that many leading artists of the interwar period repeatedly argued in favor of the autonomy of their medium. This claim defined the era. “Reflections on the seventh art” (1911) by Ricciotto Canudo, a French impressionist, marks the beginning of the battle for cinema’s artistic independence. It was motivated by a desire to change its status, so that it would no longer be associated with popular entertainment.⁹ Scholars who first addressed this trend in Soviet Russia, Germany, or France (Dziga Vertov, Hans Richter or René Clair and Man Ray), most often members of the avant-garde, insisted on the specificity or even revelatory role of “the cinematic” as an autonomous feature of film. In my article, I address this broad subject in a succinct manner, examining the relationship between French and Polish avant-garde poetics of film and poetry. They both seem to be rooted in early European modernity: at that time it was believed that the cognitive apparatus of modern man, and thus his perceptual sensitivity as well, had changed significantly under the influence of new media, technological inventions, and scientific discoveries.

Christophe Wall-Romana, an American film scholar and Romanist, argues that the relations between film and poetry were very close. In his most recent book, he refers to the majority of French avant-garde poems as “cinemoetry.” Wall-Romana observes in the introduction to his book that, in

⁷ Giżycki, *Awangarda wobec kina*, p. 34. Active on the French avant-garde and film scene, which acknowledged the importance of the relations between literature and film, Brzękowski was perhaps best qualified to write such a book. Interestingly, this question is not addressed in the critical book *W Krakowie i w Paryżu* [In Kraków and in Paris] (PiW, Warszawa 1968); Cendrars’s love for film is only briefly mentioned.

⁸ Tadeusz Peiper, *Gdy dziesiąta muza otrzymała dźwięk i słowo* [When the tenth muse received the sound and the word], in: *Wśród ludzi na scenach i na ekranie* [Among the people on stage and on screen], vol.2. (Kraków: WL, 2000).

⁹ R. Canudo, “Reflections on the Seventh Art,” in: *French Film Theory & Criticism: A History/Anthology, 1907-1939*, ed. Richard Abel (Princeton: Princeton University Press, 1993), 291-303. David Bordwell adds: “But in 1910 hardly anyone was prepared to argue that a recording technology constituted an artistic medium. There was no art to the telegraph or the telephone” (David Bordwell, *On the history of film style* [Harvard: Harvard University Press, 1997], 27-28). Cinema was widely regarded as enhanced photography, a tool for reproducing reality or documentation. In Poland, many argued in favor of the unique properties of cinema as an artistic medium, starting with Karol Irzykowski and his tenth muse (1913), as well as texts by Stefania Zahorska, who was especially fond of Dadaist cinema and Soviet experiments, or Jalu Kurek, who was passionate about “pure cinema.” Cf. *Walka o film artystyczny*, 28-31.

fact, little has been written about the affinities between experimental poetry and film. He further points out that Jean Epstein's 1921 book *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* [Today's poetry: A new state of mind] was a crucial text for him.¹⁰ Written by a queer modernist poet, director, and film scholar, the book was devoted to poetry. However, it also included an artistic manifesto, praising the analogies between literature and film. It was published in the same year as *Bonjour Cinéma*, a collection of Epstein's manifestos and essays, closely related to his work as a film director.¹¹ Wall-Romana focuses not so much on writers and scriptwriters, such as Antonin Artaud, Jean Cocteau, and Blaise Cendrars, but rather on the attitudes expressed in, for example, the opening quote by Guillaume Apollinaire, praising cinema as the principal vehicle for modern poetics. Together with Picasso, Jacob and Raynald, Apollinaire founded the Society of the Friends of Fantômas in 1913. Apollinaire's love for Louis Feuillade's popular series, produced by the famous Gaumont studio, allows us to see the cubist poet as an early surrealist, even though Breton liked Feuillade's *Vampires* more and watched it together with the famous Jacques Vaché. The discovery of Chaplin's and Griffith's films in 1916 had a colossal impact on French impressionist cinema as well as on Soviet revolutionary cinema, especially Eisenstein's and Kuleshov's films. They also influenced Apollinaire's *The New Spirit and the Poets* (1917).¹² Perhaps surprisingly, Wall-Romana also argues that symbolist and synesthetic concepts of the leading advocate of pure poetry, Stéphane Mallarmé, were also rooted in film poetics. Mallarmé is thus seen in a new light. He lived near Le Pirou-Normandin cinema, which opened in 1896, and was enthusiastic about the new medium.

According to Wall-Romana, "cinepoetry" refers to the poetics of both literary texts and film

at its most general, cinepoetry (...) consists of envisioning a specific component or aspect of poetry as if it were a specific component of cinema, or vice versa, but always in writing. The screen becomes the page, a close-up turns into a metaphor, or conversely, the irregular spacing of words is meant to evoke the movement of images on screen. Poets took cinema and film culture to be reservoirs of new textual genres and practices, but they also mediated on the apparatus and the industry as potential fields of poetic expansion and actualization.¹³

¹⁰Zbigniew Gawrak wrote one of the first ever and the first Polish monographs devoted to Jean Epstein's films (*Jan Epstein. Studium natury w sztuce filmowej* [Jan Epstein: A study of nature in film] [Warsaw: Wyd. Artystyczne i Filmowe, 1962]). Gawrak commented on the Polish roots of one of the main representatives of French impressionism. Jan Stanisław Alfred Epstein was born on March 25, 1897 in Warsaw in a wealthy Jewish family. Gawrak introduces the Polish audience to a very important filmmaker; in Polish criticism in the 1920s and the 1930s, mainly due to Irzykowski's *Dziesiąta Muza* [The tenth muse], Epstein was associated with pure formalism, and wrongly so.

¹¹I refer to both texts after: Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921-1953, volume 1, 1921-1947*, foreword by Henri Langlois, introduction by Pierre Leprohon (Paris: Édition Seghers, 1974). I have translated the quotes myself. A selection of (other) excerpts from Epstein's four theoretical books are reprinted in Gawrak's monograph.

¹²Christophe Wall-Romana, *Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry* (New York: Fordham University Press), 3-4. Wall-Romana draws on Edgar Morin, who argued that cinema allows us to understand contemporary theatre, music and poetry (*The cinema, or the imaginary man* [1956], after Wall-Romana, *Cinepoetry*, 29).

¹³Wall-Romana, *Cinepoetry*, 3. Wall-Romana emphasizes that "cinepoetry," especially considering the groundbreaking importance of the cinematic experience for modernity as such, disturbs the adopted historical order of literary movements, according to which avant-garde movements opposed 19th-century symbolism in art (it applies to Polish art as well). The role played by the cinema blurs the boundary between avant-garde art and mass culture, which is said to be crucial for early modernism, traditionally understood in terms of canonical and elitist art. Thus, Wall-Romana draws on Deleuze and Guattari's concept of "minority" poetics. In this approach, modern poetry entered the 20th century thanks to the pulp art of cinematography (Wall-Romana, *Cinepoetry*, 4). Many avant-garde artists opposed other social and cultural norms: they were rarely French natives, and many of them were Jews and representatives of non-Francophone nations. Their art could be read in terms of gender and queer studies. Wall-Romana points to Jean Epstein, a homosexual Jew and an avant-garde movie maker, as a representative of minority poetics.

There are many examples of combining poetry and film in the European and American avant-garde art: they obviously challenge theories that proclaimed the autonomy of cinema, often emphasized by both committed theoreticians of cinema and its critics.¹⁴ Surrealists were fascinated by melodramas and crime stories. Rudolf de Kuenzli argues that this had to do with the “literary” aspects of film, i.e. the narrative or the plot of the movie, and not experiments with lighting, framing, or editing, as was the case with dada art.¹⁵ André Breton adored Musidora (Jeanne Rocque), who played the main role in Feuillade’s *Vampires*. The Parisian star became famous, among other things, for her scandalous relationship with the writer Colette. Irma Vep, a stage artist in a tight-fitting black costume, was one of the inspirations behind the surrealist concept of a woman. Her name is an anagram of the title *Vampire*.¹⁶ Revealed in the movie through time-lapse photography, the detective discovers her true identity as the leader of the Vampire gang which has been terrorizing Paris when she re-arranges the letters of the name in his mind. According to Wall-Romana, this scene may be read in terms of silent film poetry, with which both impressionists and dada filmmakers experimented later. Wall-Romana further argues that this scene and the time-lapse photography influenced “flowing” lines in poems by Apollinaire, Cendrars, and Jacob.¹⁷ In turn, Man Ray, perhaps the best known representative of Dada and Surrealism in film, is credited with coining the concept “cinema-poem” (*ciné-poème*).¹⁸ The inventor of “rayographs,” which he also used in his movies, considered the very structure of his most famous experimental movies to be poetic. Although, at times, he inserted written text into his movies, for example, in *Le retour à la raison* (1923), as well as in the more mature version

¹⁴The leading role in this respect was played by the media-mixing representatives of French, German and Balkan Dadaism/Surrealism, primarily sculptors and collage-artists, but also moviemakers. Pavle Levi discusses this issue in *Cinema by Other Means*. Levi writes, for example, about the “cinematic aspect” of Duchamp, whose *Bride Stripped Bare by Her Bachelors* can be interpreted in terms of a time-lapse movie and shared creative solutions found in Man Ray’s photography, films and art (a particularly interesting example of intermediality would be “silent poems” whose blurred black lines may be seen in *Le retour à la raison*). Examples of the “re-materialization” of the medium are particularly interesting, e.g. in the sculptures by Serbian surrealists Dušan Matić and Alexander Vučo (*Mad Marble* [1930]), inspired by Man Ray’s films, but also in impossible scripts, defined by Levi as “written” or “paper” films, such as *Doctor Hypnison, or the Technique of Living* (1923) by the Serbian writer Mony de Bouilly. Pavle Levi, *Cinema by Other Means* (New York: Oxford University Press, 2012), 26-27 and 46.

¹⁵Rudolph de Kuenzli, *Introduction*, in: *Dada and Surrealist Film*, ed. Rudolph de Kuenzli (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996), 9. Such a thesis would be confirmed by surrealist movie scripts. Surrealists often wrote movie scripts. As Agnieszka Taborska observes, surrealist scripts were similar to popular *films racontés*, i.e. press reviews. Philippe Soupault’s *Paris Nights* was to convey the cinematic experience in terms of style and composition. Soupault also created “cinematographic poems,” and one of them, *Indifférence*, about the Eiffel Tower, was made into a movie by Walter Ruttmann in 1922. A. Taborska, *Surrealism: Spiskowcy wyobraźni* [Surrealism: Conspirators of imagination] (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2013, 2013), 422 ff. Robert Desnos’s, Benjamin Péret’s and Arthur Artaud’s scripts, banned from Breton’s circle, who considered only Buñuel’s and Dalí’s films to be surreal, could not be made into a movie. Wojciech Otto also wrote about *films racontés* as a new literary genre inspired by experimental films (Otto, *Literatura i film*, 175 ff).

¹⁶Wall-Romana, *Cinepoetry*, 138-139.

¹⁷Wall-Romana, *Cinepoetry*, 18.

¹⁸The term “poetic” is often used to describe different aspects of American avant-garde films in American film studies (referring to the works of Maya Deren or Stan Brakhage). P. Adams Sitney, who writes about this concept in *Cinema of Poetry*, first discusses the “poetic” in Passolini’s movies, arguing that “the poetic” in Antonioni’s, Bertolucci’s or Godard’s movies stands in opposition to the notion of *cine-poem*, which implies a creative fusion of poetical and cinematic methods. In Passolini’s movies, “the poetic” referred to examining social and political reality, and Sitney writes in a similar way, among others, about Bergman’s and Tarkovsky’s movies (P. Adams Sitney, *Cinema of Poetry* [New York: Oxford University Press, 2015], 2-3).

of his early Dadaist work *Emak Bakia. Ciné-poème* (1926).¹⁹ Man Ray's next film was closer to the very concept of film poetry as a fusion of arts that was also practiced by French Impressionists. *L'Étoile de mer* (1928) is an impressionist film. Fragments of Robert Desnos's poem, which was also the script, are inserted into the movie. Although they were incorporated into the movie as intertitles, in classic silent film fashion, the lines of the poem in no way function as "captions" that help the reader understand the plot. Rather, the poem constitutes an additional dimension of the impressionist movie, rendering interpretative traces surreal.

These and other phenomena related to the fascination of the French avant-garde poets with cinema may be read in a different light, especially if we take into account the writings of early theoreticians of cinema, especially French impressionist moviemakers, such as Canudo, Louis Delluc, Germaine Dulac and, above all, Epstein. They often discussed "the poetic" as a feature of artistic films. Indeed, while this concept was often used as a metaphor, it was as prominent in movie theory as the view that film is an autonomous and independent form of art. Wall-Romana, who considers Epstein a truly significant film theorist and moviemaker, even refers to him as the founder of the concept of "cinemoetry." Texts by Canudo, who in his manifesto of "the seventh art" described cinema as an art form which essentially brings together different art forms, might have also influenced French impressionist moviemakers and theoreticians. The "rhythms" of the cinema, combining image with other temporal arts, such as music and dance, were considered poetic.²⁰ Germaine Dulac, one of few female directors in the 1920s, argued: "If, at his moment, I think of interior movement, I think of literature (poetry, drama, novel) and also music."²¹ Similarly to Epstein, she also compared photography, an essential cinematic means of expression, to the writer's pen or ink. Ultimately, however, she found film to be much different from literature and theater, concluding that cinema was similar to an abstract art form, such as music. Dulac poetically wrote about "the visualization of thoughts" in her manifesto. She also wrote about a "visual symphony" which is "made of rhythmic images, coordinated and thrown upon the screen exclusively by the perception of an artist."²² Louis Delluc also referred to film as "visual poetry," ultimately drawing

¹⁹For example, Inez Hedges writes about Man Ray's films in: *Constellated Visions: Robert Desnos and Man Ray L'Étoile de mer*, in *Dada and Surrealist Film*. The script for the film that was previously considered lost is also reprinted in this book. According to Hedges, the female body is "narrated" in the film, in accordance with the aesthetic principles of surrealism. Although Hedges focuses on the links between Ray's photographs and his previous films, she also examines the hidden meaning of the film, which is similar to Breton's *Nadja* – also a poet and a woman, *soror mystica*, who helps man achieve alchemical unity (Hedges, *Constellated Visions*, 102). In the introduction to his book, de Kuenzli focuses on Dadaist experiments as an extension of attempts aimed at overcoming the immobility of a visual – still respecting the abstract concept of visual arts, also related to kinetic constructivist sculptures, and possibly also avant-garde music. De Kuenzli draws attention to the anti-narrative logic and the metaphorical and metonymic potential of Picabia and Clair's *Entre'act*. He also describes Hans Richter's movies as "cinematic poetry" (de Kuenzli, *Introduction*, 4-6).

²⁰Canudo initially wrote about the "birth of the sixth art" (*La naissance d'un sixième art*, 1911), claiming that film was "a plastic art in motion" (Bordwell, *On the history of film style*, 62), and only then about "the seventh art" ("Reflections on the Seventh Art," 1911, first edition: 1923; *French Film Theory & Criticism*, pp. 291-303). He added dance to the spatial arts (such as architecture, painting and sculpture) and the temporal arts (such as music and poetry), claiming the cinema was their perfect synthesis: "The seventh art combines all the arts. These are moving pictures, i.e. Plastic Art that develops according to the principles of Rhythmic Art. (...) The forms and rhythms that we call life appear thanks to the rotation of the camera" (Canudo, "Reflections on the Seventh Art," in *French Film Theory & Criticism*, 293). See also Iwona Kolaszińska-Pasterczyk, *Francuska szkoła impresjonistyczna* [French Impressionist School], in *Kino nieme* [Silent film], ed. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska (Krakow: Univesitas, 2012), 690.

²¹Germaine Dulac, "The essence of the cinema: The visual idea" (first edition: "Les Cahiers du mois" no. 16-17 (1925)), *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, ed. Philip Simpson, Andrew Utterson, Karen J. Shepherdson (London: Taylor & Francis 2004), 59.

²²Dulac, "The essence of the cinema", 61.

on painting.²³ Jean Epstein, discussed thoroughly in *Cinepoetry*, wrote about the “poetical aspects” of film explicitly and extensively. In *La Poésie d’aujourd’hui, un nouvel état d’intelligence*, in the fragment that functions as Epstein’s manifesto, we read: “Cinema permeates new literature. This mysterious art also borrows a lot from literature.”²⁴ Epstein believed that both means of artistic expression stood in opposition to theater, considered to be the traditional carrier of the bourgeois narrative. Drawing on Canudo, he also argued that both film and literature are autonomous art forms.²⁵ The director of *The Fall of the House of Usher* (1928), an unusual, rhythmic, and highly metaphorical movie based on Edgar Allan Poe’s short story, claimed that there was a connection between the tendency to fictionalize and simplify the plot – which Dulac associated with undesirable literariness – and the existing means of presenting stories, be it on stage or in prose. Epstein argued that there were movies which opposed this tradition, and that their narrative structures were based on dreams or memories, including Proust’s *In Search of Lost Time*, which the post-structuralist theorist of cinema Gilles Deleuze also considered a cinematic novel.

Epstein claimed that cinema embodied the experience of modernity: an era of mass labor, mechanical (re)production, popular culture, and the Freudian “management of collective psychosexual fatigue,” which manifested itself as excess and anxiety, and not, as was also believed, dullness.²⁶ We should also remember about the fascination with movement and time, on which Epstein successfully commented, drawing, albeit somewhat generally, on Henri Bergson’s *Creative Evolution*.²⁷ Gilles Deleuze, who also drew on Bergson in his book on cinema, argued that cinema gave rise to the popular modern understanding of time.²⁸ Cinema was the youngest invention of modern times: “What counts is that the mobile camera is like a general equivalent of all the means of locomotion (...) – aeroplane, car, boat – (...) and many means of communication-expression (printing, photography and cinema).”²⁹ At the same time, according to the philosopher, it remained a system which reproduced “any-instant-whatever that is” “as a function of equidistant instants, selected so as to create an impression of continuity.”³⁰ Indeed, we can think about the emergence of the significant, the unique, at any time.³¹ According to Deleuze, a “mobile section,” the cinematic “im-

²³Delluc wrote about film as an “animated image” and “visual poetry,” seeing it primarily as the art of moving, stylized detail. Eugene C. McCreary, “Louis Delluc. Film Theorist, Critic, and Prophet”, *Cinema Journal* 16,1 (Autumn 1976), 20-21.

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

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

²⁶Wall-Romana, *Cinepoetry*, 119 .

²⁷In 1903, Bergson delivered a lecture entitled *The Creative Mind*, which was later developed in the book *La Pensee et le mouvant* (1934). Translated into many languages, the book influenced Cubists and contributed to the creation and popularization of the term “Bergsonism.” In *Creative Evolution* (1907), Bergson compared the human mind to a cinematograph, which, in the philosopher’s view, was a negative thing, pointing to a tendency to perceive the world in a symbolic way, in a series of still memorized images. Deleuze in *Cinema* engages in a dialogue with this concept, borrowing the crucial concept of “the movement-image” from Bergson and maintaining that the latter did not appreciate the sensational possibilities of cinema, although he created concepts that perfectly capture their essence. Gilles Deleuze, *Cinema 1: The movement-image, Cinema 2: The Time-Image* (London: Bloomsbury Publishing, 2013), 10-11 and 17.

²⁸Deleuze, *Cinema*, 10–11. Wall-Romana calls Epstein’s concept “techno-romantic;” it blurs the boundary between the intellectual and the material. Because of his holistic approach, Abel Gance referred to Epstein as “a young Spinoza” and Epstein employed the concept of “a unique intellectual plane,” uniting bodies, minds and objects with a “clear Spinozist intent” (Wall-Romana, *Cinepoetry*, 122). Wall-Romana argues that the Deleuzian concept of the “plane of immanence” is rooted in *Poésie d’aujourd’hui*; Deleuze also refers directly to Epstein’s writings in *Cinema*.

²⁹Deleuze, *Cinema*, 12-13.

³⁰Deleuze, *Cinema*, 13.

³¹Deleuze, *Cinema*, 15.

age-movement,” is connected with the first chapter of *Matter and Memory* (1896): the discovery of “an image that is movement beyond the conditions of natural perception.”³² The ancient concept of time, Deleuze argues, is focused on eternity, the whole, in which movement refers to “forms” or “ideas” which are immovable, and it itself expresses their dialectics. Modern science, in turn, looks at time in Bergsonian terms as an “independent variable;” movement is no longer recreated in physics, geometry, and astronomy on the basis of transcendental formal elements but rather using “immanent material elements,” i.e. mobile sections.³³

Because of film, mimesis should no longer be associated with a still image of an eternal, unified moment. Deleuze seems to repeat what Epstein, Delluc, and Canudo said earlier about movement in film, although the Impressionists associated many other qualities with film, rendering it a meta-physical or even a mystical process. The possibility of capturing the “fourth dimension of reality,” i.e. movement or growth in space-time, was electrifying for them. “*Photogénie*” was associated with this phenomenon.³⁴ Epstein argued that all phenomena whose “moral dimension” (and only movable aspects of reality had a moral dimension: “both things and consciousness”) can be enhanced thanks to film are photogenic.³⁵ Spinoza’s pantheism, also present in Bergson’s philosophical concepts, becomes cinematic in nature, which gives Epstein’s, Clair’s, and Delluc’s films, as well as impressionistic concepts themselves, a sublime character, characteristic of the early avant-garde, which competed with scientific inventions. Epstein argues that one should not look for traditional “movement” in film, because movement in a movie is the result of us perceiving all spiritual dimensions – not three, as was previously thought, but four: “[the fourth dimension] obviously exists: it is time. Spirit moves in time as it moves in space. (...) Photogenic mobility is mobility in space-time. We can say that the photogenic aspect of a given object is the result of its space-time variations.”³⁶ The belief in the unique possibilities of the film camera was widespread among the enthusiasts of the new medium. Similarly to Epstein, Germaine Dulac observes: “[a]mong others, there is a slow-motion study of the blooming of flowers, whose stages of life appear to us brutal and defined, birth, blooming, death, (...) and whose movements equivalent to suffering and joy (...) appear before us in cinema in the fullness of their existence.”³⁷ Interestingly, likewise in French and Polish avant-garde poetry, especially in artistic manifestos, we find not only a fascination with change and movement typical of twentieth-century aesthetics, which indicate a Bergsonian relationship between poetry and cinema, but also a “paper” approach to the movable, i.e. a paper representation of space-time. I shall comment on the views of Polish avant-garde poets, who encouraged the reader to read their poems in connection with cinematic, essentially photogenic, conventions. A “stop-motion” reading – with its focus on quasi-editorial “cuts,” settings, and “close-ups” as essential elements of the poem,

³²Deleuze, *Cinema*, 10-11.

³³Deleuze, *Cinema*, 12.

³⁴Malcom Turvey wrote an entire book on revelatory early concepts of cinema, focusing on Epstein, Vertov, Balázs, and Kracauer (Malcolm Turvey, *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition* [New York: Oxford University Press, 2008]. Epstein was convinced that film was actually a new human cognitive apparatus, in a scientific sense, similar to the microscope. It allows one to see the dimensions of reality that are invisible to the naked eye. The very concept of *photogénie* was coined by Louis Delluc (*Photogénie*, Paris 1920) in an attempt to ensure the autonomy of the cinema. Delluc tries to justify its unique nature, but the text remains vague. Delluc writes, for example, that *photogénie* should not be associated with beautiful sets or actors. Louis Delluc, *Photogénie (Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, 49-51).

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

³⁶Epstein, *De quelque conditions de la photogénie*, in *Écrits*, 139.

³⁷Dulac, “The essence of the cinema,” 60.

which “unravels” before the reader’s eyes – makes us think about pure or autonomous poetry which stands in opposition to nineteenth-century Kantian aesthetics’ view of a work of art as static and immobile, enjoyed during a private, silent session.

The features that were to determine the character of new film and new literature, whose basic form, according to Epstein, were outlined by Rimbaud in *Illuminations* and Cendrars in *Nineteen Elastic Poems*, are defined by a new “aesthetics of proximity.”³⁸ For Wall-Romana, the popularity of the Griffithian close-up in literature and film is associated with the tired masses, something that Epstein also comments on, and the fact that it is an important experience of modernity. According to Epstein, fatigue is “a new state of mind.”³⁹ The exhaustion of the modern city dweller, often associated with socialism and the fight for the rights of the working class, was discussed in the press in connection with silent movies. Chaplin and Griffith, American masters of the silent movie, commented on class differences in their works. A similar remark, in a similar context, may also be found, for example, in *Metafora Teraźniejszości* [The Metaphor of the Present], one of Tadeusz Peiper’s most popular manifestos. It was published in 1922, i.e. around the same time as Epstein’s text: “Contemporary poetry is full of metaphors. Never before have metaphors been as favored as they are today. Some argue that this interesting literary phenomenon has to do with the fact that people today are exhausted and fatigued; new, unexpected verbal connections are meant to tease and invigorate them.”⁴⁰ Looking with a tired eye is for Epstein both close and non-interpretive: it is vague and blurry, like a slow-motion impressionist film. The poetry of proximity is the poetry of everyday life, which also means that all “holistic” forms of cognition, for example, dadaism as abstract art, must be abandoned.⁴¹ In Man Ray’s experimental works, we look at the material so closely that it acquires materiality in the actual touch of the object-artist, whose reflection is captured on film. Rationalizing explanations or symbolist puzzles disappear and a “rayogram” appears.⁴² When we are watching a movie, the eye develops and adds to the perception of scenes-as-events and at the same time penetrates the supposedly unmediated material, which here is real. Similarly to Man Ray’s works or Fernand Léger’s *Ballet Mécanique* (1924), Epstein’s man, both in cinematic and literary reality, as in life, comes face to face with the material. However, Epstein’s popular movies have been artistically transposed. The French poet-director calls close-ups “the theater of the skin:” “[s]uch penetration creates intimacy. The face flashes under the magnifying glass, it shows its fiery geography. (...) It is the miracle of real presence, life manifests itself, open like a beautiful pomegranate, peeled from its shell, assimilable, barbaric.”⁴³

³⁸J. Epstein, *La Poésie d’aujourd’hui, un nouvel état d’intelligence*, in *Écrits*, 66.

³⁹Gawrak, *Jan Epstein*, 81. According to Epstein, both excitement and constant tension are to blame for how tired the masses are, which he describes as a new state of mental health. In *La Poésie d’aujourd’hui*, he writes: “Do you think that the train driver (...) who faces catastrophe at almost every station does not arrive at his destination intellectually tired? At this point, if he were a poet, he would be writing poems. Poets simply said first what we could not see” (Gawrak, *Jan Epstein*, 82).

⁴⁰Peiper’s understanding of fatigue is different from Epstein’s. In Freudian terms, fatigue leads to hyper-excitement, sexual frustration, or anxiety which manifests itself in restlessness and excess. Psychologists such as Théodor Ribot and Albert Deschamps wrote about fatigue as anaesthesia. Wall-Romana, *Cinepoetry*, 119; Tadeusz Peiper, “Metafora terażniejszości” [The metaphor of the present], *Zwrotnica* (November 1922), in *Tędy. Nowe usta* [This way: New mouth](Krakow: WL, 1972), 54.

⁴¹The Dadaistic negation of meaning, the impossibility of grasping it completely, may be seen in the representations of “the irreducible materiality of a self-referential object.” Such was the nature of Duchamp’s ready-mades. Duchamp commented on their “visual indifference.” Levi, *Cinema*, 3.

⁴²Levi, *Cinema*, 7.

⁴³Epstein, *La Poésie d’aujourd’hui, un nouvel état d’intelligence*, in *Écrits*, 66. Epstein’s manifesto at this point is divided into lines. The final positions are marked with commas, which suggests an attempt to write an artistic program in verse. Such a strategy was also employed by Polish avant-garde artists, such as Peiper or Brzękowski.

The “aesthetics of succession,” another key cinematic and poetic feature, also invites comparisons with life, this time in its “swarming” mobility: “[a] ton of details makes up a poem, and cinematic editing, drop by drop, creates a spectacle. It is then enough to centrifuge this process and we will obtain the final impression from what is left. Cinema and literature are motion. A sudden but also angular⁴⁴ succession leads to the circular perfection of impossible simultaneism.”⁴⁵ Epstein further mentions: the aesthetics of mental quickness, the aesthetics of sensuality, the aesthetics of metaphors, and the aesthetics of the ephemeral. Epstein talks about both visual and literary metaphors and refers to Abel Gance and Apollinaire. According to Epstein, a poem is a “cavalcade of metaphors in a short circuit,”⁴⁶ and the main difference between literary and visual metaphors is that on the screen the metaphorical principle “imposes itself directly.” For example, when Apollinaire compares a cheering crowd who is waving white handkerchiefs to white birds or leaves falling or spinning in the wind, in both cases, these metaphors are not to be read symbolically. “[S]uch birds are not pigeons or ravens, but simply birds.” For Epstein, they rise and fall – they move – “[w]ithin five years, cinematographic poems will be created: 150 meters and 100 images, like beads in the rosary of a complex plot.”⁴⁷

Let me compare this poetic and cinematic manifesto with Peiper’s *Ku specyficzności kina* [Towards the uniqueness of cinema]. It was published in *Zwrotnica* in 1923 as part of a series in which the poet commented on cinema. Peiper lists the most interesting cinematic narratives, including, similarly to Epstein in *Bonjour Cinéma*, the films of D.W. Griffith, i.e. movies, which, André Bazin associates with the beginnings of realism in cinema, the premises of which he considers to be crucial for the entire development of the new art.⁴⁸ However, at the turn of the 1910s and the 1920s, many critics and artists referred to Griffith, whose movies were immensely popular; some claimed that the director created mass spectacles and not experimental movies, even though he employed “intellectual editing” characteristic of Soviet cinema (especially Sergei Eisenstein’s movies). Peiper shows his interest in this director in his unique avant-garde way by concentrating on the face of Lillian Gish, Griffith’s leading heroine, in *Way Down East* (1920). According to Peiper, the close-up of a face is one of the elements of new cinematic language. Interestingly, Peiper writes about Gish’s face in detail: “sometimes, different parts of her face express different things: the eyes express one thing and the mouth expresses something else; and sometimes the eyes express one thing, and the eyebrows express something else. When the ‘husband’ reveals to her that she is not his wife, she does not believe him at first, and then she pretends that she does not believe him and that it is all a joke. She shows it brilliantly: her mouth is laughing, and her eyes are crying. And then one eye shows one thing, and the other eye, shows something else; one eye expresses pain, while the other eye expresses amazement.”⁴⁹ It is not surprising that Peiper focuses so much on the moving landscape of Gish’s face. After all, in his poetic manifesto, he argued that we get to know a given object “*primo*, as a whole. *Secundo*, as a sequence of wholes that are ever more

⁴⁴Epstein’s text is quite poetic; the word “angulaire” is probably an allusion to “angular velocity,” a vector measure of rotation rate, which refers to how fast an object, e.g. the earth, rotates. It may also refer to the angles of a film frame.

⁴⁵Epstein, *La Poésie d’aujourd’hui, un nouvel état d’intelligence*, in *Écrits*, 67.

⁴⁶Epstein, *La Poésie d’aujourd’hui, un nouvel état d’intelligence*, in *Écrits*, 68.

⁴⁷Epstein, *La Poésie d’aujourd’hui, un nouvel état d’intelligence*, in *Écrits*. It seems that the author refers to ravens and pigeons because of their symbolic meanings; otherwise, favoring the genus over the species would be a manifestation of symbolic universalization.

⁴⁸Bordwell, *On the history of film style*, 75.

⁴⁹Peiper, “Ku specyficzności kina” [Towards the uniqueness of cinema] (*Zwrotnica* February 1923), in *Tędy*, 225-226.

detailed.”⁵⁰ Epstein writes about the close-up as the essential artistic means of expression of film in a very similar way:

I can never express how I love wide American shots. Suddenly, a face appears on the screen, and the drama is right in front of me, talking directly to me (...) Here, the tragedy is anatomical (...). It can last for a short time, because *photogénie* lasts for a quarter of a second (...) A face that is about to smile is more beautiful than the actual smile (...). I love lips that want to speak but are still silent.⁵¹

Epstein presented the perceptual apparatus of the modern man in the “fourth dimension:” vision is fragmented like a film that needs to be edited; it is focused on detail; it breaks down still and static objects in Bergson’s space-time duration, in which the boundary between representation and decoration or the emotion which affects the observer’s tired eye becomes blurred: “Animism is the key feature of cinema,” Epstein writes:

(...) Decorations are fragmented and each element is expressive on its own. (...) A plant on the prairie is a female smiling spirit. Full of rhythm and personality, anemones transform majestically, in a manner similar to all pants. The hand is separated from the human being; it takes on a life of its own; it suffers by itself and delights by itself. The finger is separated from the hand. Life suddenly focuses on and finds its most powerful expression in the nail, which mechanically tortures the stylograph that is charged with storm.⁵²

Pointing to autonomous and unique cinematic features in *Ku specyficzności kina* [Towards the uniqueness of cinema], Peiper also drew attention to the importance of a whole and the artistic use of intertitles. In a typically impressionistic fashion, he argued that beautiful stereoscopic or painterly backgrounds should be avoided: *photogénie* would not be achieved otherwise.⁵³ The background was to constitute a compositional whole with the actors and enhance the impressions conveyed by the objects which move on the screen. Peiper writes about masses, about crowds, as *the* actor of the new cinema, as seen, for example, in Griffith’s *Intolerance* or *Orphans of the Storm*. Drawing on the French category of *photogénie*, Peiper argues: “[Griffith] arranges [background] into long perspectives. Thus, he can show the crowd far away as a tiny blur that moves steadily to the foreground, growing bigger and bigger, taking on a form, taking on new shapes, becoming more and more distinct, and finally, in the foreground, breaking into exaggerated and distinct individuals.”⁵⁴ Peiper associates playing with shots and the role of background with movement in general. The director is a visual composer: they incorporate time and (ever-changing) space into their works of art.

In both *Ku specyficzności kina* and *Autonomia ekranu* [The autonomy of the screen] (1923), Peiper discusses one of the most fundamental avant-garde assumptions, trying to convince the reader that the new medium is unique and autonomous. Peiper comments on the metaphor in his poetical manifestos as well, emphasizing that modern poetry should “work” like an electric spark, insofar as it should trigger instantaneous associations. When Peiper writes “contemporary poetry trembles

⁵⁰Peiper, *Komizm, dowcip, metafora* [Comedy, wit, metaphor] (first published in *Tędy* [1930]), in *Tędy*, 304.

⁵¹Epstein, *Bonjour Cinéma*; quote after: Gawrak, *Jan Epstein*, 85-86.

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

⁵³Bocheńska, *Polska myśl filmowa* [Polish film studies], 82-83.

⁵⁴Peiper, *Ku specyficzności kina*, in *Tędy*, 224.

with a blizzard of metaphors,⁵⁵ he expresses his fascination with movement, which he shares with filmmakers and film lovers. Indeed, Peiper's "arrangement of beautiful sentences" strongly corresponds to Epstein's "cavalcade of interconnected metaphors." We have already seen that the processes of blooming and filming correspond to one another. Following in the footsteps of the author of *Cinema in Other Means*, perhaps we should look at this comparison/juxtaposition as a paper form of *photogénie*, in which "the poem would develop like a living organism; like a bud blooming in front of us."⁵⁶ The cinematic features of poems such as *Kwiat ulicy* [Street flower] or *Chwila ze złota* [Golden moment] were described in a similar manner.⁵⁷ When we read them in accordance with Epstein's theory, we notice that blooming captured in time-lapse photography – as a series of separate yet overlapping and ordered images in a specific "intellectual sequence" which develops in the spacetime of the reader's eye – also captures the Bergsonian, moving, aspect of a poem. Peiper's "moment" would develop in terms of zooming in or out, in keeping with the principles of French impressionist cinema. *Zemsta* [Revenge], and especially the poem *Na plaży* [On the beach], are great examples of how film "works" in poetry. When extremely detailed and "materialistic" images are repeated, we do not read them as a narrative. When we look at a female swimmer and a male swimmer in more and more detailed shots, repeatedly diving into and out of the sea, and then making love in the forest, we are forced to correct, and at the same time deepen, our perception. Images multiply, as the intimate encounter progresses. Still newer interpretations present themselves when we read this text in the context of Cubism. Such a reading is discussed in the 1924 article *Kamedułom sztuki* [The Camaldolese of art]: "I am inclined to think that Picasso's so-called '*perspective circonspicte*' was inspired by cinematographic perspective."⁵⁸ The bodies of the male swimmer and the female swimmer, the cityscapes of Gdynia and Gdańsk, connected by the beach, swimsuits, sea, forest, fluids and emotions are "fragmented" in the poem, and then (re)arranged on a single poetic plane; waves of lines lead to the final, climactic, line that can be re-played – recreated in (re)reading like a movie. The poetic director re-plays *Na plaży* repeatedly, as if it were a movie composed of obsessive memories, as if he tried to show the viewer, in slow motion and in detail, just how vast the spacetime is. Deleuze argues that such repetition is justified in Bergsonian "technical" and philosophical terms: "Thus in a sense movement has two aspects. On the one hand, that which happens between objects or parts; on the other hand, that which expresses the duration or the whole. The result is that duration, by changing qualitatively, is divided up into objects within a closed system to open duration, and duration to the objects of the system which it forces to open up. Movement relates the objects between which it is established to a changing whole which it expresses, and vice versa."⁵⁹

Indeed, the "cinematic nature" of Peiper's artistic philosophy stands in opposition to assumptions about the strict autonomy of art as *the* fundamental feature of Krakow avant-garde poetry, understood in terms of "language in language," which even affective approaches could not disprove. Such an assumption is deeply rooted in Polish literary studies. Thus, we must rethink the very question of artistic autonomy in Polish literary studies. When Peiper writes in *Kamedułom sztuki* that "contemporary art cannot be fully explained, justified or created without taking into consideration

⁵⁵Peiper, *Metafora terażniejszości*, in *Tędy*, 54

⁵⁶Peiper, *Poezja jako budowa* [Poetry as construction] (first published in *Nowe usta* [1925]), in *Tędy*, 349.

⁵⁷Kucharczyk, *Pierwiastki filmowe* [Cinematic features], 46; Otto, *Literatura i film*, p. 35. Kucharczyk makes cubist comparisons, referring to Janusz Sławiński.

⁵⁸T. Peiper, "Kamedułom sztuki" [The Camaldolese of art], *Gazeta Lwowska* (June 1924), in *Tędy*, 113.

⁵⁹Deleuze, *Cinema*, 11.

non-artistic factors” or that “wanting to justify all our aspirations only with artistic needs is like struggling in a bottle that is firmly closed,”⁶⁰ he is referring to the cinematograph, which is, in keeping with Canudo’s theory, a “synthesis” of arts but also a truly revelatory machine, allowing us to see what was previously not visible to the naked eye. Peiper does not refer directly to Epstein. Indeed, we can trace all references to cinematic movement and time as the hidden “fourth dimension” of representation back to Bergson – his philosophy, especially the book *Creative Evolution*, was immensely popular at the time. Stefan Kordian Gacki’s artistic philosophy of *Nowa Sztuka* [New art], analyzed by Aleksander Wójtowicz in his book *Nowa Sztuka. Początki (i końce)* [New art: The beginnings (and the ends)], reads like a *collage* of French aesthetic theories, including film theories. In *Na drodze do nowego klasycyzmu* [Towards new classicism], Gacki draws on Surrealism and argues that dreams and automatic reflexes should be employed in poetry, thus arguing for a radical change in poetic technique and emphasizing the role of cinematic techniques. They were to endow poetry with instantaneous associations, shortcuts, and lyrical and pictorial explosiveness, which Gacki associated with broadly understood “Bergsonism.” According to Gacki (and Epstein claimed the same), such an artistic approach was best exemplified by the works of Blaise Cendrars.⁶¹ Avant-garde filmmakers and avant-garde poets were equally fascinated by cinematic movement and speed as new means of artistic expression. In *Dziesiąta muza* [The tenth muse], the leading Polish theoretician of that time, Karol Irzykowski, refers to cinema as the “lyric of movement.” He writes about its “aesthetic qualities,” arguing that they may be “contemplated” artistically: “(...) hunters are walking in the snow, a traveler is drinking from a waterfall, people are swimming in boats as waves touch the oars, and two people are fighting. Every episode is distinctly beautiful, just like Żeromski’s metaphors and landscapes.”⁶² The theories of the French Impressionists were also quite popular in Poland, as evidenced by various, often indirect, allusions in Polish sources. While French manifestos were never translated into Polish, Polish film theoreticians seem to show a familiarity with them.⁶³

The theories of Germain Dulac, Louis Delluc, and Epstein, for example, were discussed in Polish literary journals as early as in 1922. The concept of *photogénie* was first studied and propagated in Poland by Leon Trystan, a filmmaker, director, and film journalist. Irzykowski engaged in a theoretical dispute with Trystan. While Trystan does not refer directly to Dulac, he also writes about “cinema

⁶⁰Peiper, *Kamedułom sztuki*, in *Tędy*, 110 and 114.

⁶¹Stefan Kordian Gacki, “Na drodze do nowego klasycyzmu” [Towards new classicism], *Nowa Sztuka* 1 (1925): 6.

⁶²K. Irzykowski, “Śmierć kinematografu” [The death of the cinematograph] (article from 1913, published in *Świat*; *Polska myśl filmowa*, 74-75). It was included in the longer text *Królestwo ruchu* [Kingdom of movement] at the beginning of *Dziesiąta muza* [The tenth Muse] (K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina* [Tenth Muse: Cinematic aesthetics] [Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924] 13-14). Irzykowski writes there about the “aesthetic qualities of movement” and refers to the scenes which show movement as “contemplative.” Thus, he tries to save the cinematograph, responding to Bergson’s criticism, who considered film a medium composed of static pictures. Cinema is as fast as thinking, even if it remains schematic: “(...) because it is schematic, film is able to adapt to the leaps of imagination;” “it is the equivalent of thought, as changeable and mobile as music and poetry” (*Polska myśl filmowa*, p. 75).

⁶³M. Giżycki, *Walka o film awangardowy*, p. 26. Kamila Kuc in *Visions of Avant-Garde Film* states that the Polish audience in the interwar period had access to many ambitious French productions (films by Abel Gance, Germaine Dulac or Jean Renoir) associated with the aesthetics of film impressionism (Kuc, *Visions of Avant-Garde Film*, 113-114). As Bocheńska points out, one chapter from Epstein’s book *La Poésie d’aujourd’hui* was published in Polish in September 1921 in *Kurier Polski*, and it was later reviewed in *Nowa Sztuka*. Władysław Tatariewicz commented on Epstein’s views in the series of articles *La Phénomène littéraire* in *Przegląd Warszawski* in the essay “Z estetyki francuskiej” [From French aesthetics] (vol. 1, no. 5 [1922]); *Kinema* published Canudo’s article “Piękno w sztuce filmowej” [Beauty in cinema] (no. 10 [1921]) and an article on Delluc (no. 39 [1924]). *Kino dla wszystkich* published an interview with Epstein (no. 12 [1926]). Leon Trystan reviewed Epstein’s and Delluc’s texts in *Film Polski*. Bocheńska, *Polska myśl filmowa*, pp. 79-80.

as visual music.”⁶⁴ Marcin Giżycki points out that Jalu Kurek also based his cinematic concepts on the writings of French impressionists, “whose texts he read in newspapers and journals”: “From Delluc, he undoubtedly borrowed the concept of ‘objects and people in proportion.’ Epstein taught him to believe in the interpretative properties of the tool: the camera, the lenses.”⁶⁵ Kurek explained his notion of the experimental image – OR – in a manner similar to Epstein’s concept of the “fourth dimension,” namely as the representation of “the accidental visual convergence of images and the expressive qualities of directional tensions,”⁶⁶ though he also argued that movement should be recorded at a specific (pre-calculated) speed. Meanwhile, for French cinema aesthetes like Kurek, poetry was a key point of comparison, allowing him to demonstrate the “photogenic” potential of cinema. In one of his most important theoretical essays *Kino – zwycięstwo naszych oczu* [Cinema: The victory of our eyes], Kurek argued that cinema embodies the mechanical rhythm of life and movement. He further observed: “The lens is everywhere and sees everything. We demand that it gives us an instantaneous and concrete image. Only ‘photogenic poetry’ can give us a contraction that is pure, unspeakable, and unwritten poetry.” He then added: “Film is optical poetry” that could give crowds “15 minutes of pure poetry.”⁶⁷ Cinema is in a much closer synthetic relationship with poetry for Jan Brzękowski, who wrote an experimental and very poetic film script for *Kobieta i koła* [The Woman and circles], making, among other things, visual analogies between the geometric shapes of various objects. In his essay *Film a nowa poezja* [Film and new poetry], Brzękowski draws a direct connection between cinema and poetry, pointing to the relationship between the “external forms” of cinema and its experimental means of expression. Drawing on French film theorists, especially Epstein, Brzękowski argues that, apart from speed and rhythm, the image conveys “the simultaneity of many realities,” “blurs the boundaries between thought and its realization” and “divides the impression into individual elements” in order to “achieve a stronger impact of the whole.”⁶⁸ This leads to a unique time-lapse analysis of film movement in a text that is both theoretical and literary:

Let’s take a car which is in a car chase. How will the poet express this? He will emphasize a certain lack of logical continuity of impressions, their instantaneous mutual succession, simultaneity, and

⁶⁴Leon Trystan, “Kino jako muzyka wzrokowa” [Cinem as visual music], *Film Polski* no. 2-3 (1925), in *Polska myśl filmowa*, 112-115. Trystan based his discussion of the impressionist concept of *photogénie* on Louis Delluc and, above all, on Epstein, and, as Bocheńska argues, his argument was clear and logical (Leon Trystan, “Fantazja widza w kinie” [The phantasy of the viewer at the movies], *Kinema* no. 15-16 [1922]; “Jean Epstein »Cinéma«, *Film Polski* no. 2-3 [1923]; after Bocheńska, *Polska myśl filmowa*, 83. Cf. also L. Trystan, “Fotogeniczność (próba analizy psychologicznej)” [*Photogénie*: An attempt at psychological analysis]), in *Polska myśl filmowa*, 109ff.). Karol Irzykowski argued that that the concept of *photogénie* had not been clearly defined even by French theorists (Bocheńska, *Polska myśl filmowa*, 82). In many Polish essays on film, *photogénie* takes on various meanings and roles and writers often do not refer to original sources. It is presented as an abstract, vague term that is related to the cinematic, which could indicate that the term was misunderstood and used as a metaphor.

⁶⁵Giżycki, *Awangarda wobec kina*, 102. Giżycki discusses Kurek’s concepts in strictly cinematic terms in the wider context of the film he reconstructed, *OR (Obliczenia rytmiczne)* [Rhythmic Calculations], one of few Polish avant-garde films (*ibid.*, 125-127). I do not refer to theories which are closely related to film productions; instead, I refer to avant-garde poetical theories and manifestos. Therefore, I do not discuss the ‘Themersons’ famous productions, which are, after all, deeply rooted in Polish literary tradition.

⁶⁶In Kurek’s film, film itself was to be expressive. For example, the human face was not shown so that the viewer could focus on converging shapes, direction, pace, and semantic metaphors in editing. Kurek, “Objaśniam OR” [I explain OR] *Linia* no. 5 (1933), in *Walka o film artystyczny*, 237-238.

⁶⁷Jalu Kurek, “Kino – zwycięstwo naszych oczu” [Cinema: The victory of our eyes], *Głos Narodu* (March 22, 1926), in *Walka o film artystyczny*, 134-135. Bocheńska argues that Kurek’s views on cinema are similar to his poetic concepts, typical of the Krakow avant-garde and its constructivist program. She also points out that Kurek drew on Epstein’s theories. Bocheńska, *Polska myśl filmowa*, 166-167.

⁶⁸J. Brzękowski, “Film a nowa poezja” [Film and new poetry], *Wiadomości Literackie* no. 28 (1933), in *Polska myśl filmowa*, 208.

the role of secondary details. The film director will do the same by showing scenes from the realm of facts and actual impressions. He will show the arrow on the tachometer, the chauffeur's hand on the steering wheel, the tachometer again, the blurred landscape, the chauffeur's face, the tachometer again, etc. These (seemingly) unrelated images are more expressive than an organized and well-structured story. (...) It would be extremely interesting to show the relationship between the poetic metaphor and the film metaphor, to point to emotional situations in poetry and film, to the meaning of 'foreground' and 'close-ups' in film and poetry. In many cases, new poetry has inspired film to look for its unique means of expression. Film has had a similar effect on poetry.⁶⁹

Epstein, similarly to Bergson, argues that reality is constantly changing. It is constantly becoming. It is never static. Both French and Polish avant-garde artists recognized the revolutionary aspects of cinema – movement was recorded on film – and it must have influenced the old ways of representing the world, defined as a space of shared experiences. Indeed, avant-garde artists often perceived it as an intermedial artistic reality. Boško Tokin (*Filmus*), who, together with Micić, was one of the cosigners of the Serbian *Manifesto of Zenithism* (1921), greatly influenced by French Surrealism, wrote: "The cinematograph is capable of uniting the elements of all other arts, it presents the STYLE of its epoch. As Canudo put it (...) the cinematograph has already given the world a new artist: the painter-sculptor-architect of light-musician-poet-choreographer of black and white, it has given it the *metteur en scene*."⁷⁰ Anatol Stern also saw in artistic cinema, especially in French cinema, an art that "organizes, constructs ordinary reality by means of the camera as if with the chisel."⁷¹ In *Cinema*, Gilles Deleuze refers to Epstein, who writes about cubist and simultaneist, futuristic, painting. Instead of submitting to the perspective of "the whole" of history, the painter enters it, splits it, recreating the movement of the artistic process, i.e. the changes which take place in time, coded in a form that is unfinished, in a tunnel vision fashion: "[f]or the perspective of the outside he thus substitutes the perspective of the inside, a multiple perspective, shimmering, sinuous, variable and contractile, like the hair of a hygrometer."⁷² Drawing on Epstein, Deleuze further observes: "[t]he cinema, even more directly than painting, conveys a relief in time, a perspective in time: it expresses time itself as perspective or relief."⁷³ Film as a "mobile section" and a "relief in time" was essential for abstract painting. It also inspired kinetic art and experimental avant-garde poetry, including (as Witold Sadowski argues) its layout. Indeed, film as a "mobile section" and a "relief in time" is able to visualize the complexities of the autonomous artistic process, and thus may also open up new interpretative and critical opportunities for "art on paper."

translated by Małgorzata Olsza

⁶⁹Brzękowski, "Film a nowa poezja", in *Polska myśl filmowa*, 208-209. Bocheńska argues that also in *Poezja integralna* [Integral poetry] (1923) Brzękowski writes about the associative potential of poetry and also addresses the affinities between poetry and cinema. Bocheńska, *Polska myśl filmowa*, 164.

⁷⁰*Manifesto of Zenithism* (1921). After Levi, *Cinema*, 13.

⁷¹Anatol Stern, "»Faust« i »Carmen« na ekranie" [Faust and Carmen on screen], *Wiadomości Literackie* no. 7 (1927): 4; quote after: Bocheńska, *Polska myśl filmowa*, 87.

⁷²Deleuze, *Cinema*, 23.

⁷³Deleuze, *Cinema*, 23-24.

References

- Bocheńska, Jadwiga. *Polska myśl filmowa do roku 1939*. Wrocław: ZNiO, 1974.
- Bordwell, Dawid. *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- McCreary, Eugene C. "Louis Delluc. Film Theorist, Critic, and Prophet." *Cinema Journal* 16,1 (Autumn 1976).
- Europejskie manifesty kina. Antologia*, edited by Andrzej Gwóźdź. Warsaw: Wiedza Powszechna, 2002.
- Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, edited by Philip Simpson, Andrew Utterson, Karen J. Shepherdson. London: Taylor & Francis, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-image, Cinema 2: The Time-Image*. London: Bloomsbury Publishing, 2013.
- Epstein, Jean. *Écrits sur le cinéma 1921-1953, volume 1, 1921-1947*, foreword by Henri Langlois, introduction by Pierre Leprohon. Paris: Édition Seghers, 1974.
- Gacki, Stefan Kordian. "Na drodze do nowego klasycyzmu". *Nowa Sztuka* no. 1 (1925): 6-7.
- Gawrak, Zbigniew. *Jan Epstein. Studium natury w sztuce filmowej*. Warsaw: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1962.
- Giżycki, Marcin. *Awangarda wobec kina: film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*. Warsaw: Małe, 1996.
- Hedges, Inez. "Constellated Visions: Robert Desnos and Man Ray L'Étoile de mer", 99-109. In *Dada and Surrealist Film*, edited by Rudolph de Kuenzli. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.
- Irzykowski Karol. *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*. Krakow: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924.
- Kolasińska-Pasterczyk, Iwona. "Francuska szkoła impresjonistyczna", 685-736. In *Kino nieme*, edited by Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska. Krakow: Univesitas, 2012.
- Kuenzli de, Rudolf. "Introduction", 1-12. In *Dada and Surrealist Film*, edited by Rudolph de Kuenzli. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.
- Levi, Pavle. *Cinema by Other Means*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Otto, Wojciech. *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Wydawnictwo PTPN, 2007.
- Peiper, Tadeusz. *Tędy. Nowe usta*, foreword and commentary by Stanisław Jaworski, edited by Teresa Podoska. Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1972.
- . *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*, foreword by Stanisław Jaworski, edited by Katarzyna and Jarosław Fazanowie, vol. 2. Krakow: Wydawnictwo Literackie, 2000.
- Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1989-1939*, selected and edited by Jadwiga Bocheńska. Wrocław: Wydawnictwo ZNiO, 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.
- Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, foreword and selection by Marcin Giżycki. Warszawa: PWN, 1989.
- Wójtowicz, Aleksander. "Wśród 'nowych możliwości'. Powieść awangardowa i film", 191-222. In *Cogito i "sejsmograf podświadomości". Proza pierwszej awangardy*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010.
- Wójtowicz, Aleksander. "Charlie w Inkipo. Nowa Sztuka i Chaplin", 187-201. In *Nowa Sztuka. Początki (i końce)*. Krakow: WUJ, 2017.
- Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych*, foreword and selection by Darek Foks. Łódź: Wydawnictwo NCKE, 2019.

KEYWORDS

Avant-garde poetry

silent movies

FRENCH FILM

IMPRESSIONNISM

ABSTRACT:

The article tells the story of the early relations between avant-garde silent film and poetry, with a particular focus on critical texts and artistic manifestos from French Impressionist cinema. The poetry or poetic features of art were often evoked metaphorically in the manifestos and other writings produced by Ricciotto Canudo, Germaine Dulac and Louis Delluc. Poetry was treated as a general notion, affiliated with film, often called the “seventh art” and regarded to be the perfect synthesis of all the other arts. Jean Epstein, whose texts and manifestos were very popular in Poland in the 1920s, explicitly linked his theory of film to avant-garde poetry. I argue that many elements of Epstein’s theory, especially in regard to camera movement and *photogénie*, influenced critical texts and manifestos of the poetic avant-garde in Poland.

,AVANT-GARDE
POETRY AND
FILM CONSTRUCTION
AFFINITIES

JEAN EPSTEIN

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

AVANT-GARDE POETRY
AND FILM PROGRAMMATIC
STATEMENTS

NOTE ON THE AUTHORS:

Joanna Orska – dr hab., professor at the University of Wrocław, literary scholar. Her research interests include modern and contemporary literature, especially the avant-garde and the neo-avant-garde. She is also a specialist in literary criticism and new methodologies in literary studies. She works at the Department of the History of Polish Literature after 1918. She is head of the Laboratory of Contemporary Critical Forms. She is also the author of *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce* [The avant-garde breakthrough in 20th-century modernism in Poland] (2004), *Liryczne narracje: Nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006* [Lyrical narratives: New tendencies in Polish poetry 1989-2006] (2006), and *Republika poetów: Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce* [The republic of poets: Poetry and politics in critical practice] (2013). She recently published *Performatywy: Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstrukttywizmu* [Performatives: Syntax / rhetoric, genres and manifestos of poetic constructivism] (2019).

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, Raynardem 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 przelomowym 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 przelomu 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 Poeo, 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 wzmoczyć 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 fotogonią. Propozycja lektury „poklatkowej” – eksponującej *quasi*-montażowe cięcia, grę planów i zbliżeń w tekście literackim jako istotne elementy jego „rozwijającego” się przed oczami czytającego znaczenia – podpowiada strategię 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 papier 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 *Kamedułam 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, *Kamedułam sztuki*, w *Tędy. Nowe usta*, 110 i 114.

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

⁶²Karol Irzykowski, „Śmierć kinematografu” (artykuł z 1913 roku, opublikowany w „Świecie”; *Polska myśl filmowa*, 74–75). Został on włączony w dłuższą wypowiedź *Królestwo ruchu*, otwierającą *Dziesiątą 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 znaczeniową w montażu. Kurek, „Objaśniam *OR*”, w Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, 237–238.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷³Deleuze.

Bibliografia

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

- . *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*.
Przedmowa Stanisław Jaworski. Opracowanie
Katarzyna i Jarosław Fazanowie, t. 2. Kraków:
Wydawnictwo Literackie, 2000.
- Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat
1898–1939*. Wybór i opracowanie Jadwiga
Bocheńska. Wrocław: Wydawnictwo
Ossolineum, 1975.
- Sitney, P. Adams. *Cinema of Poetry*. New York:
Oxford University Press, 2015.
- Taborska, Agnieszka. *Spiskowcy wyobraźni*.
Surrealizm. Gdańsk: słowo/obraz terytoria,
2013.
- Turvey Malcolm. *Doubting Vision. Film and the
Revelationist Tradition*. New York: Oxford
University Press, 2008.
- Wall-Romana, Christophe. *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 niemy 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). |