

On the Cinematicity of Literature: Correspondences, Relationships, Parallels (On the Example of the Polish Interwar Period)

Wojciech Otto

ORCID: 0000-0003-1172-0989

In 2019 the publishing house *Wydawnictwo Ec1 Łódź* released *Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych* [Vertigo. Anthology of Polish Film Poetry] edited by author, filmmaker and visual artist Darek Foks. The 400-page volume contains several hundred poems by Polish poets of the 20th and 21st century, in whom the editor identified manifestations of some inclination towards the cinema. Foks's selection was dictated by several factors. First and foremost was the editor's conviction of the cinematic character of those poems, expressed through cinema-related motifs, or plot and narrative structures related to the cinema. This (somewhat intuitive) approach by the editor, who selected and classified individual poems, testifies to a rather loose and relative attitude towards the relationship between literature and film in contemporary culture, and also clearly reflects a popular conviction that the relationship between literature and visual arts is rich and deep.

The vectors of these influences are directed in both directions and take various forms. In literature, they are referred to as borderlands, affinities, relationships, affiliations, and corre-

spondences, as well as: a “community” or “mutual illumination” of the arts¹. Anita Has-Tokarz writes about several comparative perspectives:

- the mutual translatability of works representing different communication systems (film adaptations of narrative literary works);
- mutual structural-formal and linguistic relations, attempts at borrowing and adapting themes, narrative techniques, means of expression used by one medium in another (i.e. the literary character of a film or the cinematic character of literature);
- compositional analogies between texts belonging to different material orders (ways of constructing the represented world in feature arts);
- the status of literature and film as media which occupy a specific place and have specific functions in social communication (specification of literature and film communication);
- the participation of literature and film in culture, and their abilities to influence social awareness (literature and cinema culture)

She also observes that for decades they have been subject to various metamorphoses resulting from the emancipation of film, as well as the stormy and dynamic transformation within literature itself².

Depending on the methodology, the question of the so-called cinematicity of literature can be approached in various aesthetic, cultural and sociological contexts. Apart from the semiological tradition, which has enjoyed a stable position in literature, film and media studies, new, sometimes unobvious approaches are also becoming increasingly popular. They acknowledge transformations literature has undergone due to the development of modern technologies, as well as forms and channels of cultural communication. Not just the internal structures of individual works of literature or film are analyzed, but also their media transpositions, which accords with historical remediation processes³. “Film affordances in literature”⁴, intertextual references, or intermedia translations⁵ are just some examples of this cultural convergence. Various typologies, typically incomplete ones, are created for the purpose of the above-mentioned theories. However, they omit important social and cultural determinants, and hence increase their cliquish and fragmentary character.

¹ See René Wellek, *Literatura wobec innych sztuk* [Literature and other arts], In: R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury* [Theory of literature], translated by M. Żurowski, Warszawa 1970; *Pogranicza i korespondencje sztuk* [Borderlands and correspondences of arts], edited by T. Cieślakowska and J. Sławiński, Wrocław 1980; *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)* [Intersemiotics: Literature and other arts], edited by S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004; Oskar Walzel, *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk* [On the mutual enlightening of arts], translated by E. Feliksiak, “Przegląd Humanistyczny” 1966, No 4; Henryk Kurczab, *Pogranicza sztuk i konteksty literatury pięknej* [Borderlands of arts and contexts for literature], Rzeszów 2001; Janusz Pelc, *Słowo i obraz: na pograniczu literatury i sztuk plastycznych* [Word and picture: on the borderland of literature and visual arts], Kraków 2002; Maryla Hopfinger, *Literatura w kulturze audiowizualnej* [Literature in the audio-visual culture], “Pamiętnik Literacki” 1992, z. 1; Jerzy Ziomek, *Powinowactwa literatury* [Associations of literature], Warszawa 1980; Seweryna Wyślouch, *O “wzajemnym oświeclaniu się sztuk” – raz jeszcze* [On the mutual enlightening of arts – again], “Polonistyka” 2002, No 8 and *Literatura a sztuki wizualne* [Literature and visual arts], Warszawa 1991.

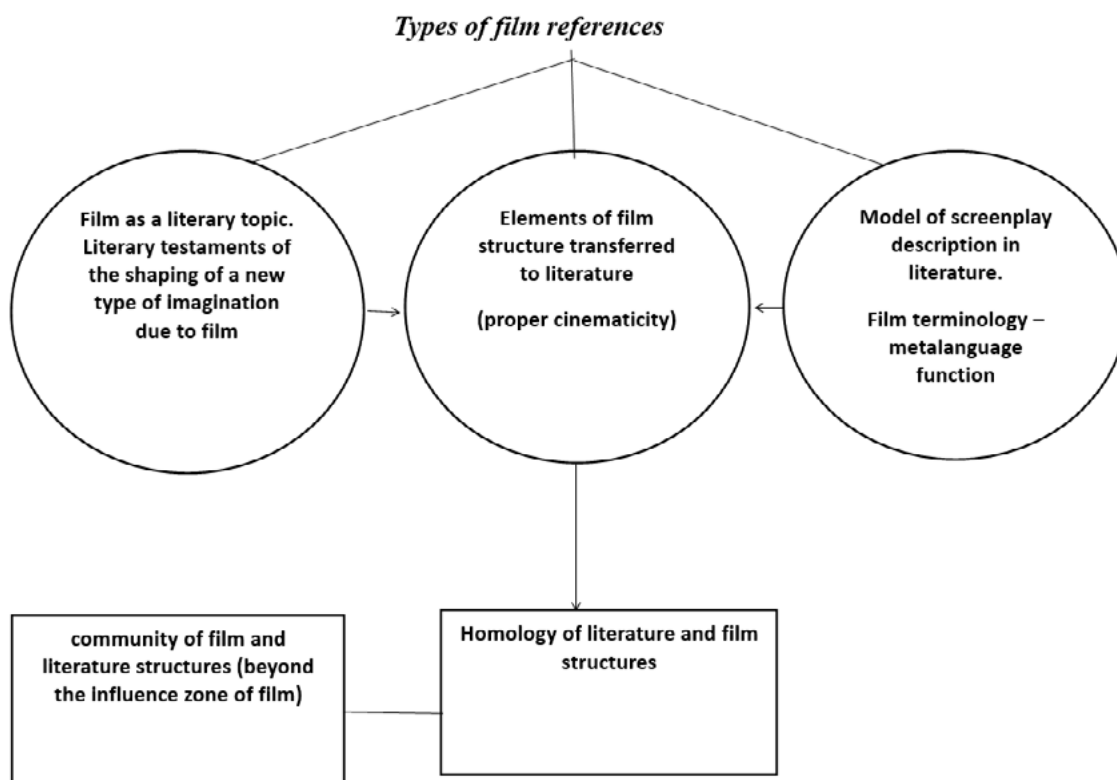
² Anita Has-Tokarz, *Między słowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparatystyczna)* [Between word and picture: affiliations of literature and film (comparative perspective), “Folia Bibliologica” 2006/2007, No XLVIII/XLIX, 99-100.

³ See Jerzy Stachowicz, *Komputery, powieści i kino nieme. Procesy remediacji w perspektywie historycznej* [Computers, novels and silent film. Remediation processes from a historical perspective], Warszawa 2018.

⁴ Anna Ślósarz, *Dwa bieguny filmowych afordancji w literaturze XXI wieku* [The two poles of film affordances in 21st century literature], In: *Ze srebrnego ekranu na papier... Ślady sztuki filmowej w literaturze* [From screen to paper... Traces of film art in literature], edited by D. Kulczycka, Zielona Góra 2019, 21-38.

⁵ Maria Jazownik, Leszek Jazownik, *Formy obecności filmu w literaturze fikcjonalnej* [Forms of film’s presence in fiction], In: *Ze srebrnego ekranu...*, 39-68.

In this context, Maria Zeic-Piskorska's proposal looks convincing. Despite some irrelevant anachronisms, resulting from the fact that the book was published some time ago, the idea remains valid, for it acknowledges both the external (shaping a new type of recipients and the socio-cultural situation), and internal organization of a work of art, by introducing such notions as "proper cinematicity", "community and homology of structures"⁶.



Zeic-Piskorska assumes the existence of points of contact whose essence reveals itself mostly in the convergence of some initial models concerning the composition, narration and character surfaces. One consequence of such references is the modeling of literary structures on film, also known as "proper cinematicity", i.e. copying one or more elements of a film's structure, which becomes a compositional dominant in a given work of literature. The parallelism of certain literary particles in reference to certain ontological or compositional characteristics of film can appear independently, as a result of transformations taking place exclusively within the intra-literary process. Such an assumption allows for the introduction of parallels between the community of arts and a special type of homology resulting from the convergence of the model of literary description with the ontological character of film description⁷.

Such a proposal offers broad opportunities for the description and interpretation of individual works of both literature and film, as well as socio-cultural phenomena surrounding their production, distri-

⁶ Maria Zeic-Piskorska, *Próba typologii przejawów tzw. filmowości w utworach literackich* [A typology of manifestations of so-called cinematicity in literature], "Acta Universitatis Nicolai Copernici", Filologia Polska XIX, z. 119, Toruń 1981, 169-188.

⁷ Ibidem, p. 174, 181 i 186.

bution, and reception. The relationships between the two arts, here with a focus on the transformation of literature under the influence of film, considered from a perspective limited to a given time and place, are now becoming a phenomenon with significant aesthetic and culture-forming value.

Vectors of influence

From a diachronic perspective, the *in statu nascendi* of the direct relations between the two arts in question, phenomena related to the transformation of film under the influence of literature, have been more dominant and widely recognized by contemporary intellectual and artistic elites. At the turn of 19th and 20th centuries, the cinema – as a medium boldly striving towards Parnas – was forming its own language of artistic expression and looking for a suitable place within various cultural registers. Due to obvious similarities, theater was the first ally of the new medium, which resulted in “Film d’art” (e.g. *The Assassination of the Duke of Guise* by Henri Lavedan, 1908). However, recording theater plays on tape did not become popular amongst viewers in the long run. Filmmakers themselves then began to speak, mostly representatives of the Russian avant-garde and the first film theoreticians. In the seminal *Dickens, Griffith and the Film Today* Sergei Einstein convincingly argues that the cinema owes such characteristic narrative-stylistic techniques as parallel editing, “rhythmic harmony” and the mutual permeation of image and sound, to Dickens’s novels and Pushkin’s poems⁸. In Poland, a similar observation was made by Karol Irzykowski, who noticed similarities between the dramaturgy and literary narration in the works by David Wark Griffith (the montage sequence in *Way Down East*)⁹. In his opinion, “the cinema, as the youngest of the muses, has become like a common experimental area or a dumpster for other arts; before it catches up with its friends, it has to go through the phase of trial, imitation, epigonic”¹⁰.

With time, after a period of turbulent assimilation processes, the cinema created its own, autonomous language of artistic expression, finally becoming a well-established and appreciated form of art. As André Bazin observes, by studying literature and imitating its techniques and narrative strategies, film undertook an invaluable “lesson in literary culture”, which inspired its emancipating aspirations and opened its way to a career in culture¹¹. This thought was further developed by Maryla Hopfinger, who claimed that “literature and literary culture have become the major and the most obvious point of reference to film, a source of models and norms”. In her opinion, “patterns of literary culture made it easier for the cinema to take root in tradition and suggested that new communication practice a program of artistic and cultural promotion”¹². Due to the development and expansion of audio-visual culture, pointed out by

⁸ Siergiej Eisenstein, *Wybór pism* [A selection of essays], edited by R. Dreyer, Warszawa 1959.

⁹ Karol Irzykowski, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina* [The tenth muse. Cinema’s aesthetic issues], Warszawa 1977, p. 125.

¹⁰ *Ibidem*, s. 144.

¹¹ André Bazin, *O film nieczysty: obrona adaptacji* [For impure film: in defense of adaptation], in *Film i rzeczywistość* [Film and reality], translated by B. Michałek, Warszawa 1963, p. 85. Quoted after Anita Has-Tokarz, p. 101.

¹² Maryla Hopfinger, *Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności i percepcji* [Between reproduction and simulation of reality. Problems of audio-visibility and perception of reality], in *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej* [From photography to virtual reality], edited by M. Hopfinger, Warszawa 1997, p. 11.

Arnold Hauser, who deemed film to be the most representative form of modern art¹³, clear shifts have taken place in the relations between traditional media and in the conceptualization and role of literature itself. By becoming a more common medium and form of cultural activity than the book, film has partially taken away from literature its primary function: that of being a “mirror of reality” and a “storyteller”. However, it has not become the book’s surrogate, and it has not eradicated literature from the semiotic landscape. Both systems function in culture, complementing one another, and creating modern, complementary entities, characterized by innovative expression-semiotic possibilities¹⁴. Hence, we are dealing with the parallel development of the two arts – however, as explained by Jerzy Ziomek, it is unrelated, only affinal. This affinity points to the shared roots of literature and film, to some existing, natural symbiosis. At the same time, they display a mutual dialogue, a cultural co-existence, “sometimes a relationship out of choice, sometimes out of duty, sometimes out of love, sometimes out of sensibility”¹⁵. Janusz Plisiecki refers to it as “taking mutual advantage of the experiences”¹⁶ of the two arts – maintaining their autonomy, but with the option of establishing a clear connection and affiliation¹⁷.

In general, in a reflection on the relationship between film and literature, the influence of literature on film is typically stressed, especially in the context of questions regarding (screen) adaptations. The opposite influence is rarely discussed, though examples of such relations have been observed since the very beginning of film. For example, Boris Eichenbaum (Russian formal school) saw film as an ally in the fight for a new literature, which he treated as “raw cinema”, looking for the potential for a film-like way of thinking in it¹⁸. Karol Irzykowski also saw a “photogenic” beauty in literature, even before the invention of film (*Maria* by Malczewski, *Ludzie bezdomni* by Żeromski, *Les Misérables* by Hugo, *Nana* by Zola, *Iliad* by Homer, etc.). At the same time, he states that Lessing, by separating poetry from painting, pushed it towards cinema. “Goethe and Schiller followed Lessing’s advice: the famous cinematic scene from *The Diver* by Schiller, in which first an arm emerges from water, then there is the white nape of the diver, and finally the second hand holding the royal cup found in the abyss in a gesture of triumph”¹⁹. Later, despite the clear tendencies to maintain the peculiar and cliquish character of particular works of art, this way of thinking lost popularity. André Bazin appreciated cinematography’s input in the revival of literature²⁰, whereas Jan Białostocki credited it was invigorating the visual arts in general. He observed that “literature operates on different signs than art. It takes place in different dimensions, yet on the surface of motifs, themes,

¹³Arnold Hauser, *Społeczna historia sztuki i literatury* [Social history of art and literature], volume 1-2, translated by J. Ruszczycówna, Warszawa 1974, s. 382.

¹⁴See Anita Has-Tokarz, p. 108-109.

¹⁵Jerzy Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice* [Literature’s affiliations. Studies and sketches], Warszawa 1980, s. 89.

¹⁶Janusz Plisiecki, *Przemiany w kulturze współczesnej* [Transformations in contemporary culture], in *Film i sztuki tradycyjne* [Film and traditional arts], Lublin 1999, p. 21.

¹⁷See also René Wellek, p. 175-176.

¹⁸Boris Eichenbaum, *Literatura i kino* [Literature and cinema], in *Szkice o prozie i poezji* [Sketches on prose and poetry], translated by R. Zimand, Warszawa 1973.

¹⁹Karol Irzykowski, p. 141. Quoted after Joanna Kuźnicka, *Ut pictura poesis*, “Prace Naukowe. Pedagogika” 1999-2000-2001, No 8-9-10, p. 910-911.

²⁰André Bazin, op. cit.

symbols it may and does have relationships with the visual arts”²¹. The fact that the evolution of literature under the influence of film was also observed by artists, theoreticians and publicists of the interwar period, such as Anatol Stern, Stefania Zahorska or Jan Brzękowski²², is also significant for the following considerations. This, together with the change in the status of the addressee and participant in culture, and the increasing circulation of popular literature, created extensive opportunities for the analysis and interpretation of the evolution of contemporary film and literature.

From the sociology of culture

In order to discuss conscious, representative borrowings, or – more broadly – how literature is inspired by film, apart from purely formal aspects, the communicative practice between the creator and the recipient, and a socio-cultural diagnosis of a given time and place should also be taken into consideration. Ernst H. Gombrich observes that no culture can be fully conceptualized, and at the same time, no element of that culture can be conceptualized, in isolation²³. In terms of the sociology of culture and the relationships between literature and film, it can be understood as an engagement of literature and film – complex, peculiar and characteristic – within one audiovisual cultural formation²⁴.

In Poland, the interwar period met those conditions to a great extent. It was the period when Poland’s borders were being formed, uniting not only the land, but also the whole nation – after many years of partition, the Polish people regained the opportunity to construct their own state, with its own politics and culture. At the same time, Poland – as a new European state – participated in massive civilizational, social, and cultural transformations, which affected the entire European continent. Revolutionary movements and technological developments produced mass culture and changes in the perception of people as individuals. In art, this resulted in numerous avant-garde movements, which criticized tradition and conventions, while at the same time looking for new means of expression. Literary cafés, reviews, cabarets developed then, as well as new media, especially film and radio, which emerged thanks to technological developments and new communication technologies.

All these changes put literature in new contexts. Compared to film, it sometimes seemed less attractive, associated with artistic conservatism by the new type of addressee. In answer to this

²¹Jan Białostocki, *Słowo i obraz* [Word and picture], in *Słowo i obraz: materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN* [Word and picture: materials of the Symposium of the Polish Academy of Sciencee, Scientific Committee on Art], edited by A. Morawińska, Warszawa 1982, p. 13.

²²Anatol Stern, *U źródeł nowej estetyki* [At the source of the new aesthetics], in *Poezja zbuntowana* [Rebelled poetry], Warszawa 1964, p. 267-515; Stefania Zahorska, *Co powieść zawdzięcza filmowi?* [What novel owes poetry], “Kurier Literacko-Naukowy” 1934, No 29; Jan Brzękoski, *Film a nowa poezja* [Film and new poetry], “Wiadomości Literackie” 1933, No 28.

²³Ernst H. Gombrich, *W poszukiwani historii kultury* [In the search of history of culture], translated by A. Dębnicki, in *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce* [Notions, problems, methods of modern science of art.], edited by J. Białostocki, Warszawa 1976, p. 336.

²⁴For more on that topic, see Maryla Hopfinger’s *Kultura współczesna – audiowizualność* [Modern culture – audio-visuality], Warszawa 1985; *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku* [Audio-visual culture in late 20th century], Warszawa 1997 and *Doświadczenia audiowizualne: o mediach w kulturze współczesnej* [Audio-visual experiences: on media in contemporary culture], Warszawa 2003.

problem, attempts at reviving it by correspondence with other forms of art and media (mostly film) were made. Initially, this relation was based on rather random relationships between those two forms of art. One example of writers' early interest in film included popularization and criticism, as well as the formal relationships between the two found in many examples. This involved numerous poets and writers. Among others, Konstanty Ildefons Gałczyński and Roman Kołoniecki wrote about actors and film characters; Maria Pawlikowska-Jasnorzewska and Witold Wandurski employed film techniques; however, the futurists and Skamander-related poets (later also the Kraków Avant-garde) displayed the strongest tendencies in these terms. Both older writers (Karol Irzykowski), and younger ones (Antoni Słonimski, Anatol Stern), as well as members of the Kraków Avant-Garde (Peiper, Kurek, Brzękowski) were film critics and theoreticians.

The 1930s brought changes in terms of cooperation between writers and filmmakers. Appreciation of the role of the writer-screenwriter in the filmmaking process and the common ideological foundations of representatives of the two forms of art (the literary group "Przedmieście" [suburb] and the Warsaw "START") facilitated closer cooperation. For example, Zofia Nałkowska, Jarosław Iwaszkiewicz, and Anatol Stern became screenwriters (Stern being the most successful of the three), Waclaw Sieroszewski and Ferdynand Goetel became producers ("Panta-Film" production company), and pre-war songwriters also became involved in film, such as Julian Tuwim (lyrics to songs from *Szpieg w masce* [Spy in a mask] by Mieczysław Krawicz, 1933) and Marian Hemar (songs from *Na Sybir* [to Siberia] by Henryk Szaro, 1930, *Panienka z poste-restante* [A girl from poste-restante] by Jan Nowina-Przybylski and Michał Waszyński, 1935).

Formal inspirations with film techniques are a separate category. The time for an uncritical awe of film was already gone, replaced by conscious borrowings of cinematic means of expression. Various film novels started to appear (Jan Brzękowski: *Bankructwo profesora Muellera* [Professor Mueller's bankruptcy], 1931, *Psychoanalitik w podróży* [Psychoanalyst on the go], 1929), as well as film-inspired poems (Adam Ważyk, Jan Brzękowski). Writers moved from theory to practice: Jalu Kurek – *Obliczenia rytmiczne* [Rhythmic calculations] ("OR"), 1932, and Stefan Themerson (together with Franciszka Themerson) – *Apteka* [Pharmacy], 1930, *Europa*, 1931-1932, *Drobiazg melodyjny* [Melodic little something], 1934, *Przygoda człowieka poczciwego* [A decent man's adventure], 1938.

The presence of cinema in interwar literature is not only an artistic fact, but to a great extent, a phenomenon that can be seen in terms of Polish cultural sociology of that time. According to Stefan Żółkiewski, a literary text is a social document:

A work of art can be studied as a manifestation of author's social awareness or a manifestation of their ideology, and indirectly – as a manifestation of consciousness or ideology, especially those coherently expressed, of specific classes or smaller social groups²⁵.

Canned food will be left in a lead tin.

Slippery nitrate film. "Paramount" journal.

²⁵Stefan Żółkiewski, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia* [Culture. Sociology. Literary semiotics. Studies], Warszawa 1979, p. 445.

Jump from the fifteenth floor. A new tank. Maeuvers.

A genuine Chinese corpse from the Manchu front²⁶.

Ślonimski, "Dokument epoki" [Epoch's document])

Film inspirations in literature are thus a social fact, and the contents of these books – a picture of their times. For they bring new qualities to culture, related to narrative, fictional, and genealogical transformations. A fascination with the new medium oftentimes manifested itself directly:

- as admiration for novelty:

(...) it has become springy – summer is rushing through white-snowy autumnness

CINEMATOGRAPH, CINEMATOGRAPH, CINEMATOGRAPH, CINEMATOGRAPH²⁷.

(S. Młodożeniec, "XX wiek")

- as poetic inspiration:

(...)ineffable, otherworldly beauty of

Cinematographer²⁸.

(J. Jankowski, "Maggi")

- as an element of an ideological manifesto:

The best historian and geographer –

It is them –

Edison and Marconi –

The telephone and the cinematographer!...

Guzzle the Pacific Ocean

And spit on war!...²⁹

(S. Młodożeniec, "Hymn pokoju" [A peace hymn])

Another social fact was that the cinema constituted the only form of entertainment and relaxation and participation in culture for a typical Polish person

²⁶ W puszcze z ołowiu zostaną konserwy.

Śliska błona filmowa. Dziennik "Paramountu".

Skok z piętnastego piętra. Nowy tank. Manewry.

Prawdziwy trup Chińczyka z mandżurskiego frontu.

²⁷ (...) zawiośniało – lato pędzi przez jesienność białośnieżnie

KINEMATOGRAF, KINEMATOGRAF, KINEMATOGRAF.

²⁸ (...) niewysłowione, nadziemskie piękno

Kinematografu.

²⁹ Najlepsi historyk i geograf –

To oni –

Edison i Marconi –

Telefon i kinematograf!...

Chłajcie Ocean Spokojny

I plujcie na wojnę!...

Between a column and a visit to the cinema,
 On your way from a café and then the theater again³⁰.
 (Słonimski, "Lato w mieście" [summer in the city])

Oh kiosks, signboards, merchants, mailmen,
 Squares, cyclists, cinema-shows!³¹
 (K. Wierzyński, "Lewa kieszeń" [Left pocket])

The increasingly critical approach of authors to film and the transformations it provoked in contemporary art was another phenomenon originating from the broadly understood sociology of culture. The trend for the cinema in literature, as a sociocultural phenomenon, underwent an evolution of sorts – from blind fascination to satirical criticism³².

(...) they don't see anything
 Don't hear anything
 Pathèe freres – they are just common cheap advertisers³³
 (S. Młodożeniec, "Kino")

Pause pause they are carrying cakes
 Hey Mister, stop pushing and shoving
 Stop leaning against me
 The lights are still on
 The drama is hiding its secrets
 Is he alive? Is he dead?
 A tart is laughing in the loge seating
 Film dust nerves some mud³⁴.
 (T. Czyżewski, "Sensacja w kinie" [sensation in the cinema])

Oh can oh can it be
 That we are only moved by a cistern of moisture

³⁰ Pomiędzy felietonem a pójściem do kina,
 W drodze między kawiarnią i znowu teatrem.

³¹ Ach kioski, szyldy, kupcy, listonosze,
 Skwery, cykliści, kino-przedstawienia!

³² See Ewa and Marek Pytaszow, *Poetycka podróż w świat kinematografu, czyli kino w poezji polskiej lat 1914-1925* [Poetic journey into the world of cinematographer – cinema in the Polish poetry of 1914-1925], in *Szkice z teorii filmu* [Sketches on film theory], edited by A. Helman and W. Godzic, Katowice 1978, 31-32.

³³ (...) nie widzą nic
 Nie słyszą nic
 Pathèe freres – to zwyczajni tani reklamiarze

³⁴ Pauza pauza niosą ciasta
 Niech pan zbyt nie szasta
 Panie niech pan mnie nie gniewie
 Bo jeszcze światło się świeci
 Dramat tajemnice kryje
 Czy on umrze czy ożyje
 W loży śmieje się ko-ko-ta
 Film kurz nerwy trochę błota.

Mia May

And Liliana Gish³⁵?

(W. Wandurski, "Precz z kanarkami" [away with canaries])

I am quite certain, that you would be a top class film artist. Film is a huge thing. It gives unparalleled popularity. Finally, it is the only universal thetrum of the imagination – a place, where you will find it easiest to hook on humanity. (...) And thus your eternal wish will come true: for – Lucifer became a film artist. We all know him. It is Charlie Chaplin.

("Bezrobotny Lucyfer" [Lucifer unemployed] A. Wat)

Cinema is the disease of our times. Not money, not women, not Masonry, not governments ruling the world – everything is ruled by cinema.

(J. Kurek, "S.O.S.")

Cinema's demoralization is advancing quickly in the human soul. I would have those schools of evil, corruption and crime shut down.

(J. Wiktor, "Zwariowane miasto" [crazy city])

Authors inspired by film in the interwar Poland testify not only to the revolution which was taking place in art, but also (and maybe above all) they were proof of the transformations taking place in the worldview of individual artists, and in their visions of culture and contemporary urban civilization. From a sociocultural perspective this fact showed the important role that the cinema played in that culture, as well as its rank as a form of art, which inspired and fascinated Polish intellectual elites. The film-literature relation also highlighted other social phenomena which were also taking place in the cultural life of the interwar period. Both poetry and prose from that time can be treated as documents of the epoch of sorts, which exemplify certain clear social and artistic processes.

Based on these considerations it seems a good idea to investigate specific formal solutions, which exemplify the so-called cinematicity of literature, and manifest themselves as modeling literary structure on film structure³⁶ in terms of the plot, narrative and genealogical surfaces. It should also be stressed that they concern a concise, coherent and representative cultural formation, limited to the Polish interwar period (1918-1939).

Fictional relations³⁷

Due to the clarity of their occurrence, fictional relations are relatively the least troublesome. Jerzy Ziomek, referring to the category of plot, proposes the concept of a plot community of literature and film, which has an interdisciplinary and extra-systemic character, which means that

³⁵Czyżby już tylko czyż
Wzruszać nas mogły cysterny wilgoci
Mia May
I Liliana Gish?

³⁶The term "modelling of structures" was introduced by Maria Zeic-Piskorska, p. 174.

³⁷Literary exemplifications and theses in this paper are inspired by my monograph – Wojciech Otto, *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego* [Literature and film in the Polish interwar culture], Poznań 2007.

the same plot can be told using the language of literature, film, or theater. It offers broad opportunities for the co-occurrence of specific motifs in works representing different artistic areas³⁸.

In the interwar period writers who showed film inspirations in their works, seldom employed a well-formed and coherent poetic program, taking advantage of the richness of film's forms of expression rather occasionally and randomly. They became interested not only in specific films or selected motifs, but also in certain plot schemes (both in commercial and artistic films), and the broad world of cinema, functioning as film terms in a metalinguistic function.

Shaky shadows stepped down the *screen*,
 Sleepy film tape is sleeping on a circle.
 White canvas is somewhere in the front,
 Hopeless roles finished,
 You can now smile sadly
 Make-up washed off, wiped away,
 Powder removed from the hair, from the head.
 ...Chaplin has a beautiful, young face
 And he is real, *celuloid*³⁹.
 (Słonimski, "Film")

The sources of these inspirations differed from one another, starting with a fascination with the cinema and its criticism, through wishing to make literature more attractive for the masses, and finally discovering new possibilities offered by film. In Polish interwar literature, the world of film found its reflection in the form of contemporary cinema's descriptions, pictures from film sets, descriptions of film crews. Film-specific objects were often introduced to plots. Props, things and objects strictly related to film constitute a separate category. Introducing them to the represented world allowed authors to create new realities. Sometimes it was a land of the impossible, of surreal imagination, and sometimes – the land of a modern civilization or the world of dreams, wonder and magic.

From the fair of hubbub, where parrots are yelling
 From tattooed arms of sailor,
 Faces veiled in darkness
 On pavements, roofs, the already liquid procession.
 Wake up! You have been asleep for too long, push away the wooden lid, -
 (...) let trapezes dance!

³⁸ Jerzy Ziomek, *Powinowactwa przez fabułę* [Relations through plot], in *Powinowactwa literatury...*, p. 10-11.

³⁹ Zeszły z e k r a n u cienie chwiejne,
 Taśma omdlała śpi na kole.
 Na wprost majaczy blade płótno,
 Skończone beznadziejne role,
 Uśmiechnąć się już można smutno
 Zmyty, wytarty maquillage,
 Puder wstrząśnięty z włosów, z głowy.
 ...Chaplin ma piękną, młodą twarz
 I jest prawdziwy, c e l u l o i d o w y.

A sleeping harlequin and a somnambulist⁴⁰.

(A. Słonimski, "Negatyw" [negative])

The land is disappearing, chimneys and towers are disappearing, we are alone. It is so quiet that you can almost hear the cold and slippery stones stuck in the ground. I am walking and I do not know whether it is the wind blowing in my ears, the rhythm of my steps through corridors... Nature. I do not want nature, people are nature. Miętus, let us go back, I prefer the cinematograph's crowd to the ozone of fields.

(W. Gombrowicz, "Ferdydurke")

And in the meantime the doctor (a local Sapocolanca of a sort) amused (God damn it) Perdita. It does not make any sense at all, although the doctor's moustache very much resemble an actor...

(J. Brzękowski, "24 kochanków Perdity Loost" [24 lovers of Perdita Loost])

The engineer had old-fashioned binoculars on a black silk string, as if borrowed from the "Battle-ship Potemkin" "

(B. Jasiński, "Człowiek zmienia skórę" [a man changes his skin])

In literature, contemporary film stars were the most frequently described element of the film world. Their presence in the represented world of a work of literature was subjected to several basic aims. Many authors – and it should be noted that not second-rateclass ones – followed the trend of writing paeans to actors. For example, Julian Tuwim expressed his awe for the American film star, Liliana Gish (*List pt. "Liebesleid"* [A letter entitled Liebesleid]), Konstanty Ildefon Gałczyński compared Greta Garbo to an angel (*Ludowa zabawa* [A folk play]) and Antoni Słonimski wrote about Gloria Swanson (*Głos Glorii Swanson* [Gloria Swanson's voice]).

She felt like a sister of that little American, Liliana Gish, and just like her she could not hold back her tears, running along through the streets of London.

("Torpeda czasu" [a torpedo of time], A. Słonimski)

Introducing film motifs to literature was also an opportunity for commenting on contemporary cultural and civilizational transformations. In this way, writers contributed to the discussion on (among others): the quality of Polish cinematography, the sound breakthrough and its consequences for film, and finally the audience and film-related threats.

Eve was standing naked,
 Eve was standing speechless,
 Her hand was talking, her leg was talking –
 What was absent was present.
 (...) Eve was standing white –
 The eye lens was shining under the diaphragm of eyelids.

⁴⁰ Z jarmarku gwary, gdzie krzyczą papugi
 W tatuowanych rękach marynarzy, Owianych mrokiem twarzy
 Na trotuarach, dachach, już płynny korowód.
 Obudź się! Śpisz za długo, zwal drewniane wieko, -
 (...) Niech się roztańczę trapezy!
 Arlekin śpiący i somnambulik.

Eve ate a fruit,
 Eve ate a word fruit,
 Desired by her sense of pleasure⁴¹.
 Stern, "Pierwszy grzech" [original sin])

For the love of God, sit down, Sir
 Mia May is falling out of a window
 She is going to die
 She is already dead, she is already dead
 She is fine, she is getting up, getting up (...)
 Four servants are carrying her⁴²
 (T. Czyżewski, "Sensacja w kinie" [sensation in the cinema])

Oh, looking at the stars kissing us,
 At a certain moment after the tenth Clicot,
 We will suddenly see the world upside down,
 As if it was a negative of Pathè & CO⁴³.
 (B. Jasiński, "Rzygające posągi" [puking statues])

Pathè freres see everything and hear everything (...)
 So the united troops review (...)
 And Wilson's wife in a national petticoat
 Hooray hooray
 And Paderewski's fingers –
 And a St. Bernard –
 Everything is here⁴⁴
 (S. Młodożeniec, "Kino" [cinema])

⁴¹ Ewa stała naga,
 Ewa stała niema,
 Mówiła ręka, mówiła noga –
 Było to, czego nie ma.
 (...) Ewa stała biała –
 Obiektyw oka skrzył pod powiek diafragmą.
 Ewa zjadła owoc,
 Ewa zjadła owoc słowa,
 Którego jej zmysł rozkoszy pragnął.

⁴² Na miły Bóg niech Pan siada
 Mia May z okna wypada
 Ona pewnie się zabije
 Już nie żyje, już nie żyje
 Nic jej nie jest, wstaje wstaje (...)
 Czterej niosą ja lokaje

⁴³ A, wpatrując się w gwiazdy całujące się z nami,
 W pewnym dzikim momencie po dziesiątym Clicot,
 Zobaczymy raptownie świat do góry nogami,
 Jak na filmie odwrotnym firmy Pathè & CO.

⁴⁴ Pathè freres wszystko widzą i wszystko słyszą (...)
 Więc zjednoczonych przegląd wojsk (...)
 I żona Wilsona w narodowej halce
 Hurra hurra
 I Paderewskiego palce –
 I saint-bernardski pies –
 Wszystko jest.

Narrative relations

Both film and literature from the Polish interwar period show mutual narrative relations, and in some cases – direct inspirations. In literature, film is present as a set of certain narrative forms, visualization techniques, and stage presentation. As an early 20th century cultural phenomenon it had a great impact on the understanding of the categories of time and space, introducing shortcuts and the freedom of imagination, dramatic dynamism and movement⁴⁵. However, a clear explanation of the co-dependencies between particular narrative techniques is difficult. Film – an art form which had been present for only several decades in the interwar period – constructed its language eclectically, taking advantage of achievements of other forms of art, mostly literature. It assimilated certain elements of language, transformed them and showed them in a new light – consequently, some techniques which have been functioning in literature for a long time are often considered to be film’s achievements. The pace, changing movement and rhythm, freedom in operating time and space – a specific way of visualizing the world – all soon became the cinema’s attributes, and if they did appear in other forms of art, they were considered to have been inspired by film. It should be said that in many cases this was true, since film contributed to the development of literature’s self-awareness, making authors realize literature’s broad artistic possibilities⁴⁶. Examples illustrating the fact that both forms of art developed (to some extent) in parallel (works by James Joyce or Dos Passos) should also be mentioned here. Anyhow, those inspirations did exist. Authors related to the Cracow Avant-garde or futurism acknowledged them; certain signals could also be found in individual works containing subtitles referring to the cinema, or using motifs and plot schemes suggesting film inspirations. It should be noted that already in the interwar period, perhaps even more so than today, these relations were noticed by theoreticians and critics of literature, who appreciated the great role its played in the shaping of this new poetic language: a language accommodating mass audiences and modern culture⁴⁷.

The Narrative relations between literature and film can be divided into three groups: temporal, spatial and spatiotemporal, thus pointing to three directions and ways in which literature was transformed under the influence of film.

In many works, freedom in terms of operating time, which was arbitrarily shortened and broken into pieces, came to the fore. Typical examples include works by Jan Brzękowski, Jalu Kurek, Adam Ważyk, Jerzy Andrzejewski, Michał Choromański and Tadeusz Peiper. All of them displayed clear inspirations from film, signaled directly in subtitles (*Bankructwo profesora Muellera. Powieść sensacyjno-filmowa* [Professor Mueller’s bankruptcy. A sensational-film novel]), through plot elements referring to cinema (*Andrzej Panik morderca Amundsena* [Andrzej Panik – Amundsen’s murderer], *Triumwirat* [Triumvirate], *Psychoanalityk w podróży* [Psychoanalyst on the go]), and clear analogies between literary and film structures (*Zazdrość*

⁴⁵See for example Artur Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie dwudziestolecia międzywojennego* [From pure form to non-fiction literature. Major literary theories and programs], Warszawa 1974, p. 51.

⁴⁶Alina Madej arrives at similar conclusions, *Między filmem a literaturą. Szkice o powieści filmowej* [Between film and literature. Sketches on film novel], in *Film polski wobec innych sztuk* [Polish film and other arts], edited by A. Helman i A. Madej, Katowice 1979, p. 106-108.

⁴⁷See for example Karol Irzykowski, *Futuryzm a szachy* [Futurism and chess], “Ponowa” 1921, No 1.

i medycyna [Jealousy and medicine], *Skandal w Wesołych Bagniskach* [Scandal in Wesołe Bagniska]), or authors' biographies and their relationships with film⁴⁸.

Prose is characterized by a peculiar temporal fragmentation of the motifs it describes; they do not stem from each other, but rather are connected via associations or against the background of a film motif which organizes the whole work. An example of this is *Andrzej Panik morderca Amundsena*, in which the story of the titular protagonist stems from a film seen in the cinema and a friendship with a person who is the porte-parole of the author, who sometimes writes film reviews. This motif is transformed into the idea of catastrophism in another novel by Kurek, *S.O.S.*, in which each subplot is connected by characters (but not in every place), and the author introduces separate episodes to the narration, including one with Lina Gorzelska and Charlie Chaplin. The resulting composition has a mosaic-like structure – although the time when the story takes place is stated, the temporal relations between individual events are unclear⁴⁹. Other authors represented time in even more complex ways. Jan Brzękowski arbitrarily organizes particular subplots, sometimes slowing the action down, sometimes speeding it up, as well as using combinations of pictures based on associations. He also refers to the cinematic poetry of the silent cinema in its action version, dominated by dynamic plot twists, a quickened pace of action, the simultaneity of the presentation of events, and frequent ellipses based on series of visual associations. However, it was Michał Choromański who incorporated the most interesting conceptualizations of time in his prose. He played a game with time of sorts, based on ellipsis, turns, transitions and temporal simultaneity in the presentation of events, in his famous novel *Zazdrość i medycyna*. In another work, *Skandal w Wesołych Bagniskach*, he composed the plot on the basis of constantly repeated retrospections of tragic events from five years before, at the same time using simultaneity techniques and a whole range of sudden temporal jumps back and forth.

The daughter was wearing a white flounced dress, typical for little girls, and she had a flower behind her right ear – an aster.

There were bouquets of white asters in Wawicki's room. Rain was banging against the window. Wawicki was having a bath when Mr Apolinary knocked on the door.

(M. Choromański, "Skandal w Wesołych Bagniskach")

On the other hand, spatial and spatiotemporal relations between literature and film mostly concerned loosening narrative rigors regarding the positivist novel model, with its linear plot and chronology of events. Temporal transitions and ellipses corresponded with dynamic plot twists, often ontologically related to film. Film revolutionized the understanding of the concept of space. Notions such as: static, unchangeable, uniform and simultaneous were replaced by "dynamic", "fluid", "limitless"⁵⁰. According to Alina Madej, film set literature free from descriptiveness, and gave it rhythm, dynamics, and movement⁵¹, which manifested itself mostly through the dynamic changeability of pictures and

⁴⁸Especially critical papers by Tadeusz Peiper, Jan Brzękowski and Jalu Kurek, as well as Jerzy Andrzejewski's screenwriting activities.

⁴⁹For the influence of film on the construction of time in works by Jalu Kurek see Janusz Kucharczyk, *Pierwiastki filmowe w twórczości literackiej Tadeusza Peipera i Jalu Kurka* [Film elements in Tadeusz Peiper's and Jalu Kurek's literature], „Kwartalnik Filmowy” 1965, No 1, p. 49-52.

⁵⁰A. Hutnikiewicz, op. cit., p. 51.

⁵¹A. Madej, op. cit., p. 108.

unannounced changes of places of action, according to film montage rules based on a system of loose associations. Moreover, visualization of description was used both in prose and poetry, presented through a camera lens, employed in the description of gradation of film sets and camera moves, and applying simultaneity and film montage techniques. Some significant examples:

- Gradation of film sets:

(...) kisses from Florida
 English names
 Under a starry banner
 A Blackman is playing banjo
 We are dancing, have you just taken me in your *arms*
 We are dancing
 Have I thrown my arms *around your neck*⁵²
 (M. Pawlikowska-Jasnorzewska, "Fokstrot")

- Methods of film-like visualization:

A young woman is sewing something
 In silence, she is sewing something white with lace.
 Subtitle:
 You know, I thought this would be for our little one.
 Two big drops,
 Most sacred,
 Are rolling down her face,
 Hang down from the neck,
 Pipe smoke,
 Scared silence⁵³
 (W. Wandurski, "Kino – Dramat")

⁵² (...) pocałunki z Florydy
 Angielskie imiona
 Pod gwiazdzistą banderą
 Murzyn w banjo bije
 Tańczymy czy pan chwycił mnie nagle w *ramiona*
 Tańczymy
 Czy rzuciłam się panu *na szyję*

⁵³ Młoda kobieta coś szyje.
 W milczeniu szyje coś białego z koronkami.
 Napis:
 Wiesz, myślałam, że to będzie dla naszego maleńkiego.
 Dwie krople duże,
 Najświętsze,
 Płyną rowkami twarzy,
 Wisną na szyi.
 Dym z fajki,
 Cisza trwożna.

- Techniques taken from the poetics of a screenplay

An evening,
A happy pilgrim, clothed in a forest
Is standing in front of a village. He is dug in. He is waiting. (...)

A day,
Beaten up, he is blushing, staggering, he wants to escape. He escapes.
He proclaims red shame, an afterglow of failure, to clouds⁵⁴.

(J. Kurek, "Bitwa dnia z nocą" [a battle between night and day])

Franciscan church. Sunday. 10 a.m.

Panik is standing in his Sunday best, leaning against a confessional on the right side of the nave.

(J. Kurek, "Andrzej Panik morderca Amundsena")

A cold night.

Evil.

Terrific. Blackish. Coldish.

You cannot see even a grass leaf,

It is pouring,

A policeman-extra...⁵⁵

(B. Jasiński, "Miasto" [city])

- Film montage techniques:

Mornings are turning into afternoons, just like people come through gates

Come into the day, squeeze into a suffering church,

Like a hand squeezing into a hand, when we say goodbye⁵⁶.

(J. Kurek, "Oda do słońca" [ode to the sun])

- Simultaneity:

"Meanwhile..." – as they say in films.

Meanwhile a few meters to the south-west, in Wilmersdorf, in a big brick house (second gate, en-

⁵⁴ Wieczór,

Radosny pielgrzym, przyodziały lasem

Stoi przed wsią. Okopał się. Czeka. (...)

Dzień,

Pobity, rumieni się, słania, chce uciec. Ucieka.

Czerwony wstyd, łunę kłęski, obwieszczając chmurom.

⁵⁵ Noc zimna.

Zła.

Przejmująca. Czerniawa. Chłodnista.

Nie widać ani źdźbła,

Deszcz leje jak z cebrą,

Na rogu policjant statysta...

⁵⁶ Ranki wchodzą w południa, jak ludzie wchodzą w bramy

Wejdz w dzień, wciśnij się w kościół cierpiący,

Jak dłoń wciska się w dłoń, kiedy się żegnamy.

trance through the yard), in one of the third-floor appartments, on a palliasse on the floor a man is sitting (the same man whom Relich curses in his thoughts) and is peacefully taking off his shoes.

(B. Jasiński, “Zmowa obojętnych” [a conspiracy of the indifferent])

When describing the narrative relations between literature and film of the Polish interwar period, one will surely notice that they were highly complex and abundant with interesting artistic projects. Temporal narrative techniques concerned freedom in terms of operating time. Conceptualizations of literary space were designed using film means, bearing in mind mostly elements of visualization and the poetics of the cinematic image: camera moves and film sets. The spatiotemporal aspects of narration were enriched with film montage techniques, the poetics of the screenplay, and narrative simultaneity. Such relations with film were supposed to be a way to make literature more attractive for a mass audience, a form of deconstructing old, archaic narrative schemes, as well as the authors’ expression of the innovative poetic program.

Genological relations

Social (viewers’ expectations), civilizational (technological development, new media), and aesthetic (relationships between literature and film) phenomena can be form-making stimuli in terms of genology. The emergence of film and its broad influence, also in terms of literary genology, took place in all the aspects listed above. As a new medium and a symbol of modernity, as well as a form of art characterized by the greatest social impact, film became one of the most important sources of genological inspiration in the Polish interwar literature. According to Grażyna Szymczyk-Kluszczyńska, film became a catalyst for the transformation of literary forms⁵⁷, contributing to the creation of new genres, but also to a revolution in ways of thinking about genealogy in general, postulating heterogeneity and syncretism.

Every epoch is driven by avant-garde movements that determine its characteristics and specificity in terms of themes, narration and genre. Systematic anti-traditionalism and innovativeness forced artists to seek new forms of expression. New media, including film, became one potential possibility; with its peculiar poetics of synchrony of rhythm, film dynamized the transformation process of literary narrative methods. Words started to function in new cultural variants, in the context of increasingly popular journalism, against the background of a developing popular literature – comprehensively and modernly employed by the cinema and radio. This fact made writers realize the possibilities and potential power of its influence, dependent on its relationships with other forms of art, especially film. Seeing common ground with the viewer-reader, and a shared perspective on originality and innovativeness, avant-garde artists used genological formulas borrowed from the cinema in their literary work increasingly often. As a result, the following genres rooted in literary traditions emerged: the film novel, film story, film novella, film romance, film play; literature also assimilated film’s lexicon: screenplay, cinematograph, adventure film, and strange, novel combinations arose: cinema-drama, onscreen shadows, electro-cinema-aero-drama, a novel transformed into a film.

⁵⁷Grażyna Szymczyk-Kluszczyńska, *Opowiadam? Opisuję? (Poeci-surrealiści wobec kina)* [Am I telling a story? Am I describing?] (Surrealist poets and the cinema)], in *Małe formy narracyjne*, edited by E. Loch, Lublin (no date), p. 102.

Artists who ideologically distanced themselves from tradition and searched for new means of expression – futurists, representatives of the Almanach Nowej Sztuki [new art almanac] and the Kraków Avant-garde – played the most significant role in the shaping of the new poetics and genealogy of literature. Postulating the dynamization of art and innovativeness of content and form, they created works which reflected the structure of film, its plot and narrative elements in different ways. As a result, the following interwar literary genres emerged: film novel, film story (*raconté*), screenplay, film poem, poetic cinematographer. The following artists experimented with such forms: Jan Brzękowski, Jalu Kurek, Tadeusz Peiper, Adam Ważyk, Bruno Jasiński, Stanisław Młodożeniec, Tytus Czyżewski, Anatol Stern, and others.

The film novel was the most popular among artists. According to Alina Madej, it situated itself atop a triangle comprised of popular literature and commercial film⁵⁸. This contributed to the depreciation of the film novel as a form of art, and comparisons to subgenres of mass culture. The fact that the film novel had an extensive long prose formula enriched with elements borrowed from film poetics and popular culture was constructive for the genre. It was characterized by use of the conventions of film screenplays, montage techniques, and a film-like presentation of the represented world; it also featured onirism and phantasmagoria, motifs and fictional allusions from the circle of the cinema, and themes associated with low culture, such as eroticism, drug addiction, occultism and Eastern culture. Jan Brzękowski's *Psychoanalitik w podróży* and Jalu Kurek's *Bankructwo profesora Muellera* are representatives of the genre.

Among the many ways that interwar literature assumed a more film-like character, *film raconté* (i.e. film story) had the closest ties with cinematography (apart from the screenplay). The term refers to an epic work based on an already existing film or screenplay. According to Barbara Mruklik, the direct reason behind the development of this genre was the emergence of film propaganda in the late 1920s, when *film raconté* – an extensive summary illustrated with numerous publicity shots – was treated as one form of advertising films⁵⁹. It later developed into a form of popular literature, read in order to better remember an already seen film and relive that experience. Moreover, it contributed to standardizing the narrative possibilities of film, stabilizing its significance in culture, and educating viewers who grew up in the times of literature and print⁶⁰.

There are four kinds of *film raconté*, depending on the function of a given example, as well as its author's ambitions. The first type is a summary dominated by photos, resembling a comic book; the second one is a screenplay turned into a narrative form, whose function is mainly to reinforce the screening room experience; the third one corresponds with a screenplay proper, and has the character of a film story, i.e. it is written on the basis of an already existing film, a documentary material; and finally the fourth one is a form of creative interpretation of what a given film presented. Polish interwar realizations mostly fall

⁵⁸Alina Madej, op. cit., p. 113.

⁵⁹Barbara Mruklik, *Raconté*, "Zagadnienia Rodzajów Literackich" [Dictionary of literary genres], volume IV, z. 2, p. 207-208.

⁶⁰Grażyna Szymczyk-Kluszczyńska, op. cit., p. 103.

into the second and third category. Only Leo Belmont's *Człowiek, z którego świat się śmieje* [Man who the world laughs at] (1928), in which he refers to Chaplin's *Circus* in a creative, literary way, stands out due to its ambitious character. Belmont's originality and influence manifest themselves mostly in the extensive pre-action and epilogue whose aim is to outline the biography of the main protagonist, as well as in an innovative conceptualization of the novel's time, introduction of meta-textual motifs, psychological analysis, and discussion of comic issues.

Other genres, such as the film poem or poetic cinematographs, were on the outskirts of inter-war artistic activity. They did not play an important culture-forming role – they were rather a means of expression reflecting the interests of individual creators who referred to surrealism (Jan Brzękowski, Adam Ważyk), displayed inspirations from Italian futurism (Jalu Kurek), or sought fulfillment in genre experiments (Stefan K. Gacki, Stanisław Grędziński). Similarly to the European tradition, their works had an open, unconventional character, as a creative transposition of genological principles, with a strong influence of the author. Film techniques such as the subjectification of a character's perspective (in an alcohol- or drug-induced trance, or in a dream), the relativity and indeterminacy of time and space, the construction of reality based on association montage, simultaneity, the employment of film visualization techniques) deserve attention. Jalu Kurek's (*Gołębie Winicji Claudel* [Winicja Claudel's pigeons], 1924) and Jan Brzękowski's (*Montparnasse*, 1928) works are the most successful representatives of the genre.

[...] I am drinking my aperitif: dubonnet avec citron
 A sack with eternity
 I am staring at Seuphor's Flemish vigor
 at his scarf, painted by Sonia Delaunay
 we are talking about new tracks
 of poetry
 (a restaurant at the top of Eiffel Tower
 dishes have to be selected)
 and here is Paul Dermeé against Claudel and surrealists
 at the same time
 I am smiling at Céline Arnould's ashen face
 a balloon of smoke⁶¹

⁶¹ (...) piję swój aperitif: dubonnet avec citron
 worek z wiecznością
 wpatruję się w flamandzką tężyznę Seuphora
 w jego szal malowany przez Sonię Delaunay
 mówimy o nowych torach
 poezji
 (restauracja na szczycie Eiffła
 trzeba wybierać potrawy)
 a oto Paul Dermeé występuje przeciw Claudelowi I surrealistom
 równocześnie
 uśmiecham się do popielatej twarzy Céline Arnould
 balon dymu

Poetic cinematographs emerged from a natural need to enrich the dictionary of literary genres, favored especially by futurists. As Edward Balcerzan observes, they proposed such new terms as “poezy”, “namopaniki”, “futurostychy”, “futureski”, “futoryzje”, “syntezyje” and “kinematografy”⁶². A unique type of poetic work resulted from the group’s activity – a recreation of onscreen reality as, literally, “a record of movement”⁶³. An account of a film, its plot (complete, or a part of it), or an attempt at recreating the narrative structure of a film through poetic means, or – as a third possibility – a combination of the two, are some examples of such a record. In a way, they were written *post factum*, after seeing a given film, using a scene or the whole plot, or realizing a given fiction or film genre’s narrative model or type of cinematography. In the case of fiction, there is the so-called visualization of a short story, which – according to Tadeusz Brzozowski – is based on the liveliness and concreteness of representation⁶⁴. Narration is typically conducted in the present tense, or (less frequently) past tense, however, the primacy of the screen version is signaled. Such poems as Julian Tuwim’s *Z kinematografu* [From cinematographer] (1920), *Cinema* (1927) by Tytus Czyżewski, *Koń w kinie* [Horse in the cinema] (1930) by Konstanty Ildefons Gałczyński, and *Film amerykański* [American film] (1924) by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska are examples of this genre in its pure form. The second type of poetic cinematographs are poems reflecting film’s narrative structures. Their story is of secondary importance here; the presented lyrical situation may have taken place onscreen, but it was the poet’s efforts to express film poetics through literary means that are of primary significance. For example, Brunon Jasiński’s *Morga* [Morgen] (1921) refers to the structure of a crime film:

A few curious stopped.
 They looked. They asked.
 You could hear individual words.
 A short, broken conversation,
 Conducted in whispered staccato...
 ...25 years... Streetwalker...
 ...with mercuric bichloride...entered the hallway.
 It was raining... raindrops banging against the roof...⁶⁵

They lifted the stretcher.

⁶²Edward Balcerzan, *Wstęp do Bruno Jasińskiego: Utwory poetyckie, manifesty, szkice* [Introduction to Bruno Jasiński: Poetry, manifests, sketches], Kraków 1972, p. LXI-LXII.

⁶³The name “poetic cinematographers” comes from the subtitle of one of Brunon Jasiński’s poems *Przejechali* (1920) and literally means “a record of movement”.

⁶⁴Tadeusz Brzozowski, *Gra w psychoanalizę, czyli (de)konstrukcja podmiotu w “filmowo-fotograficznym” modelu poezji “Almanachu Nowej Sztuki”* [The psychoanalysis game i.e. (de)construction of subject in the “film-photographic” poetry model of *New Art Almanach*, in *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku* [On issues of subjectivity in the 20th century Polish literature], edited by M. Lalak, Szczecin 1993, p. 207.

⁶⁵Przystanął kilku ciekawych.
 Patrzyli. Pytali.
 Dolatywały pojedyncze słowa.
 Jakaś rozmowa urywana, krótka,
 Prowadzona ścisłym staccatem...
 ... 25 lat ... prostytutka ...
 ... sublimatem ...
 Podnieśli nosze. Weszli do sieni.
 Deszcz padał... krople tłukły o dach...

Poems which have a film-like narration and an assumed, possible or factual, account of the plot (or its part) of a film, are a combination of the two variants described above. For example, *Przejechali* [They have passed] by Brunon Jasiński is a short film scene of an unambiguous conversation between a maid and, most likely, a man, in a busy street, registered by a camera and dynamically put together:

A freckled maid in a white dotted blouse.
 Someone slender, classy.
 Will you come?... – “I can’t...”
 Hooop!!
 Cars. Platforms. Carriages⁶⁶.

* * *

The present paper stems from an awareness of clear correspondences, relations, and parallels between literature and film. The theoretical findings, together with the presented exemplifications, have confirmed suppositions regarding the complementary character of film and literature, and made it possible to precisely identify the so-called points of contact between the types of literary works of interest here, together with the character of those interactions. In conclusion:

- relationships between literature and film are of a parallel character,
- their mutual relations are varied and multi-faceted,
- the cinematicity of literature includes both indirect (community, homology) and direct (proper film-like character) references to film,
- a structural analysis of individual works of literature should also account for socio-cultural perspectives,
- film inspirations in literature can be considered from the perspective of plot, narration, and genealogy.

translated by Paulina Zagórska

⁶⁶Edward Balcerzan observes that the poem has a poem-like character. See Edward Balcerzan, *Systemy i przemiany gatunkowe w liryce lat 1918-1939* [Systems and genre transformations in the poetry of 1918-1939], in *Problemy Literatury Polskiej lat 1890-1939* [Problems of the Polish literature of 1890-1939], Series II, edited by H. Kirchner and Z. Żabicki, Wrocław 1974, p. 180-181.

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

References

- Balbus, Stanisław, Andrzej Hejmej, and Jakub Niedźwiedź, eds. *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Kraków: Universitas, 2004.
- Balcerzan, Edward. 'Systemy i przemiany gatunkowe w liryce lat 1918-1939'. In *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939. Seria II*, edited by Zbigniew Żabicki. Wrocław, 1974.
- . 'Wstęp'. In *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, by Bruno Jasiński. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk: Zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1972.
- Bazin, André. 'O film nieczysty: obrona adaptacji'. In *Film i rzeczywistość*, translated by Bolesław Michałek. Warszawa, 1963.
- Białostocki, Jan. 'Słowo i obraz'. In *Słowo i obraz: materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 29 września-1 października 1977 r.*, edited by Agnieszka Morawińska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982.
- Brzękowski, Jan. 'Film a Nowa Poezka'. *Wiadomości Literackie*, no. 28 (1933).
- Brzozowski, Tadeusz. 'Gra w psychoanalizę'. In *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, edited by Mirosław Lalak. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe US, 1993.
- Cieślakowska, Teresa, and Janusz Sławiński, eds. *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawn. Polskiej Akademii Nauk, 1980.
- Eichenbaum, Borys. 'Literatura i Kino'. In *Szkice o Prozie i Poezji*, translated by Lucylla Pszczołowska and Roman Zimand. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.
- Eisenstein, Sergei. *Wybór pism*. Translated by Leo Hochberg. Warszawa: Wydawn. Artystyczne i Filmowe, 1959.
- Gombrich, Ernst H. 'W poszukiwaniu historii kultury'. In *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, edited by Jan Białostocki, translated by Antoni Dębicki. Warszawa: Państw. Wydaw. Naukowe, 1976.
- Has-Tokarz, Anita. 'Między Słowem a Obrazem: Afiliacje Literatury i Filmu (Perspektywa Komparatystyczna)'. *Folia Bibliologica*, no. XLVIII/XLIX (2007 2006).
- Hauser, Arnold. *Społeczna historia sztuki i literatury*. Translated by Janina Ruszczyćówna. Vol. 1-2. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.
- Hopfinger, Maryla. *Doświadczenia audiowizualne: o mediach w kulturze współczesnej*. Warszawa: Sic!, 2003.
- . *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1997.
- . *Kultura współczesna - audiowizualność*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985.
- . 'Literatura w Kulturze Audiowizualnej'. *Pamiętnik Literacki*, no. 1 (1992).
- , ed. 'Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności i percepcji'. In *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1997.
- Hutnikiewicz, Artur. *Od czystej formy do literatury faktu: główne teorie i programy literackie XX stulecia*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1974.
- Irzykowski, Karol. 'Futuryzm a Szachy'. *Ponowa*, no. 1 (1921).
- . *X muza: zagadnienia estetyczne kina*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1977.
- Jazownik, Maria, and Leszek Jazownik. 'Formy obecności filmu w literaturze fikcjonalnej'. In *Ze srebrnego ekranu na papier...: ślady sztuki filmowej w literaturze*, edited by Dorota Kulczycka. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2019.
- Kucharczyk, Janusz. 'Pierwiastki Filmowe w Twórczości Literackiej Tadeusza Peipera i Jalu Kurka'. *Kwartalnik Filmowy*, no. 1 (1965).
- Kurczab, Henryk. *Pogranicza sztuk i konteksty literatury pięknej*. Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 2001.
- Kuźnicka, Joanna. 'Ut Pictura Poesis'. *Prace Naukowe. Pedagogika*, no. 8-9-10 (2000-2001 1999).
- Madej, Alina. 'Między filmem a literaturą. Szkice o powieści filmowej'. In *Film polski wobec*

- innych sztuk*, edited by Alicja Helman and Alina Madej. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1979.
- Mruklik, Barbara. 'Hasło "Racontè"'. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* IV, no. 2 (n.d.).
- Otto, Wojciech. *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Tow. Przyjaciół Nauk, 2007.
- Pelc, Janusz. *Słowo i obraz: na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*. Kraków: Universitas, 2002.
- Plisiecki, Janusz. 'Przemiany w kulturze współczesnej'. In *Film i sztuki tradycyjne*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2012.
- Pytasz, Ewa, and Marek Pytasz. 'Poetycka podróż w świat kinematografu, czyli kino w poezji polskiej lat 1914-1925'. In *Szkice z teorii filmu*, edited by Alicja Helman, Tadeusz Miczka, and Wiesław Godzic. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1978.
- Ślósarz, Anna. 'Dwa bieguny filmowych afordancji w literaturze XXI wieku'. In *Ze srebrnego ekranu na papier...: ślady sztuki filmowej w literaturze*, edited by Dorota Kulczycka. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2019.
- Stachowicz, Jerzy. *Komputery, powieści i kino nieme: procesy remediacji w perspektywie historycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2018.
- Stern, Anatol. 'U źródeł nowej estetyki'. In *Poezja zbuntowana*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawni, 1970.
- Szymczyk-Kluszczyńska, Grażyna. 'Opowiadam? Opisuję? (Poeci-surrealiści wobec kina)'. In *Małe formy narracyjne*, edited by Eugenia Łoch. Lublin: Wydawn. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1996.
- Walzel, Oskar. 'O Wzajemnym Oświetlaniu Się Sztuk'. Translated by Elżbieta Feliksiak. *Przegląd Humanistyczny*, no. 4 (1966).
- Wellek, René. 'Literatura wobec innych sztuk'. In *Teoria literatury*, by René Wellek and Austin Warren, translated by Maciej Żurowski. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970.
- Wysłouch, Seweryna. *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1991.
- . 'O "Wzajemnym Oświetlaniu Się Sztuk" – Raz Jeszcze'. *Polonistyka*, no. 8 (2002).
- Zahorska, Stefania. 'Co Powieść Zawdzięcza Filmowi?' *Kurier Literacko-Naukowy*, no. 29 (1934).
- Zeic-Piskorska, Maria. 'Próba Typologii Przejawów Tzw. Filmowości w Utworach Literackich'. *Acta Universitatis Nicolai Copernici* 119, no. Filologia Polska XIX (1981).
- Ziomek, Jerzy. *Powinowactwa Literatury: Studia i Szkice*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980.
- Żółkiewski, Stefan. *Kultura, socjologia, semiotyka literacka. Studia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979.

KEYWORDS

literature

film

INTERWAR PERIOD

ABSTRACT:

The present paper stems from an awareness of clear correspondences, relations, and parallels between literature and film. The theoretical findings and exemplifications presented in it allow one to precisely identify the so-called points of contact between film and literature, as well as the character of these interactions. Relationships between literature and film are of a parallel character, and their mutual relations are varied and multi-faceted. The cinematicity of literature can include both indirect (community, homology) and direct (proper film-like character) references to film. A structural analysis of individual works of literature should also account for socio-cultural perspectives, limited here to the period between 1918 and 1939. Film inspirations in literature can be considered from the perspective of plot, narration, and genology.

HOMOLOG Y OF STRUCTURES

c i n e m a t i c i t y o f l i t e r a t u r e

NOTE ON THE AUTHOR:

Wojciech Otto – professor at Adam Mickiewicz University in Poznaniu. Author of: *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego* [Literature and film in the Polish interwar culture], *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie* [Pictures of disability in Polish film] and the monograph *Zdzisław Maklakiewicz*, as well as academic journal papers and edited volume entries on film history, screenwriting, correspondences between arts and media culture. Co-author of the nationwide Polish program “Filmoteka Szkolna” [School cinema-theque], jury member in numerous film and script festivals, curator of the youth jury of the Festival of Film Debutes “The Youth and Film” in Koszalin, and the European Film Festival “Integration You and Me” in Koszalin. |

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

Wojciech Otto

ORCID: 0000-0003-1172-0989

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

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

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

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

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

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

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

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

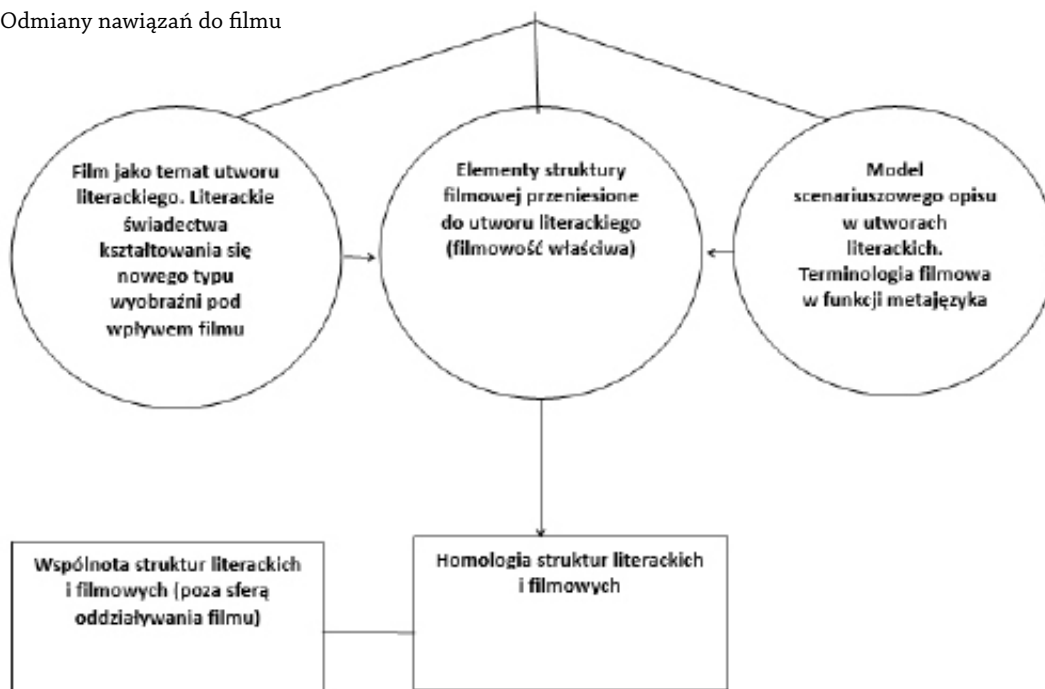
³ Zob. Jerzy Stachowicz, *Komputery, powieści i kino nieme. Procesy remediacji w perspektywie historycznej* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2018).

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

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

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

Odmiany nawiązań do filmu



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

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

Wektory oddziaływań

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

⁷ Zeic-Piskorska, 174, 181 i 186.

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

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

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

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

¹⁰ Irzykowski, 144.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Z socjologii kultury

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- jako zachwyty nowością:

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

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

- jako natchnienie poezji:

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

- jako element manifestu światopoglądowego:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Relacje fabularne²⁸

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

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

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

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

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

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

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

[...] Niech się roztańczą trapezy!
 Arlekin śpiący i somnambulik.
 (A. Słonimski, *Negatyw*)

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

A tymczasem doktor (taki miejscowy Sapocolanca) amablował (do stu ciężkich choler) Perditę. To wszystko nie ma najmniejszego sensu, choć te wąsiki doktorskie, zupełnie jak u aktora filmowego...
 (J. Brzękowski, *24 kochanków Perdity Loost*)

Inżynier miał staromodne binokle na czarnym jedwabnym sznurku, jak by wypożyczone z filmu „Pancernik Potiomkin”
 (B. Jasiński, *Człowiek zmienia skórę*)

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

Czuła się teraz siostrą małej Amerykanki Liliany Gish i jak ona z trudnością powstrzymywała łzy, biegnąc samotna po placach i ulicach Londynu.
 (A. Słonimski, *Torpeda czasu*)

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

Ewa stała naga,
 Ewa stała niema,
 Mówiła ręka, mówiła noga –
 Było to, czego nie ma.
 [...] Ewa stała biała –
 Obiektyw oka skrzył pod powiek diafragmą.
 Ewa zjadła owoc,
 Ewa zjadła owoc słowa,
 Którego jej zmysł rozkoszy pragnął.
 (A. Stern, *Pierwszy grzech*)

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

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

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

Relacje narracyjne

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- gradacja planów filmowych:

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

- sposoby filmowego obrazowania:

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

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

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

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

- techniki zaczerpnięte z poetyki scenariusza filmowego:

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

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

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

- techniki montażu filmowego:

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

- symultanizm:

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

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

Relacje genologiczne

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

Bibliografia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SŁOWA KLUCZOWE:

literatura

film

DWUDZIESTOLECIE MIĘDZYWOJENNE

ABSTRAKT:

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

HOMOLOGIA STRUKTUR*filmowość literatury***NOTA O AUTORZE:**

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