

Wojciech Otto

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

INSPIRACJE FILMOWE W LITERATURZE POLSKIEJ DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

Okres międzywojnia, ograniczony dwiema cezurami czasowymi – roku 1918 i 1939, to czas formowania się granic Polski, scalania nie tylko jej ziem, ale także całego narodu, który po stu dwudziestu trzech latach egzystencji pod rządami zaborców staje przed nową szansą zbudowania 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 dużą 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 konserwatyzmu 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 związki formalne obu sztuk. Uległo im 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 (Tadeusz Peiper, Jalu Kurek, Jan Brzękowski).

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, *Panienska z poste-restante* Jana Nowiny-Przybylskiego i Michała Waszyńskiego, 1935).

Osobną kartę stanowiły inspiracje formalne technikami filmowymi. Czas bezkrytycznego zachwytu 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. Ciekawie zapowiadającą się dalszą współpracę przedstawicieli obu sztuk przerwała, niestety, druga wojna światowa.

Relacje fabularne¹

Relacje filmu i literatury można rozpatrywać przynajmniej na trzech płaszczyznach: fabularnej, narracyjnej i genologicznej. Relacje fabularne, ze względu na ich różnorodność, wymagają osobnego zezemplifikowania. Literaci rzadko bowiem w swych filmowych inspiracjach kierowali się wykształconym i konsekwentnym programem, korzystając z nowej sztuki 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 filmu.

Zeszły z ekranu cienie chwiejne,
Taśma omdlała śpi na kole.

¹ Przywołując egzemplifikację literacką oraz stawiając tezy w tym artykule, posiłkuję się własną monografią – W. Otto, *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2007.

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. 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 umożliwiło 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, -
 [...] 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, wołę 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 polskiej 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 –
Obiektów 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 ja 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 odwrotnym firmy Pathè & CO.

(B. Jasiński, *Rzygające posągi*)

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.

(S. Młodożeniec, *Kino*)

Relacje narracyjne

Zarówno film, jak i literatura okresu międzywojennego w Polsce świadczą o wzajemnych pokrewieństwach narracyjnych, a w wielu przypadkach o bezpośrednich inspiracjach. Film w literaturze objawił się jako zespół określonych form narracyjnych, technik filmowego obrazowania i prezentacji scenicznej². Jako zjawisko kulturowe początków XX wieku wywarł duży wpływ na rozumienie kategorii czasu i przestrzeni, wprowadzając skrót i swobodę wyobraźni, dramaturgiczny dynamizm oraz ruch³. 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 bowiem przyczynił się do rozwoju samoświadomości literatury, uzmysławiając jej twórcom szerokie możliwości artystyczne, jakie w niej tkwią⁴. Nie można też pominąć 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,

2 M. Zeic-Piskorska wyznaczyła kilka rodzajów przejawów filmowości w literaturze. Zob. eadem, *Próba typologii przejawów tzw. filmowości w utworach literackich*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Filologia Polska XIX, z. 119, Toruń 1981.

3 Zwraca na to uwagę np. Artur Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1974, s. 51.

4 Do podobnych wniosków dochodzi Alina Madej, *Między filmem a literaturą. Szkice o powieści filmowej*, [w:] *Film polski wobec innych sztuk*, red. A. Helman, A. Madej, Katowice 1979, s. 106-108.

przyznając im dużą rolę w kształtowaniu nowego języka poetyckiego, języka na miarę masowej publiczności i nowoczesnej kultury⁵.

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 Wesołych Bagniskach*) lub biografię twórcy i jego związki ze sztuką ruchomych obrazów⁶.

Utwory prozatorskie charakteryzują się swoistym rozbiciem czasowym opisywanych wątków, nie wynikają one z drugich, ale są łączone 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 są połączone jedynie osobami bohaterów i to nie we wszystkich miejscach, a w tok narracji autor wprowadza osobne epizody, na przykład aktorki Liny Gorzelskiej i Charlie Chaplina. Budowana w ten sposób kompozycja dzieła ma mozaikową konstrukcję z podanym co prawda czasem akcji, ale niejasną temporalnie relacją między zdarzeniami⁷. 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 rów-

5 S. Zahorska, *Co powieść zawdzięcza filmowi?*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 29 czy K. Irzykowski, *Futuryzm a szachy*, „Ponowa” 1921, nr 1.

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

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

noczesności temporalnej w prezentacji zdarzeń, przeprowadził w swojej najbardziej znanej powieści *Zazdrość i medycyna*. Podobnie rzecz miała się z jego utworem *Skandal w Wesołych 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 Wesołych 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, bezgraniczna⁸. Film – zdaniem Aliny Madej – uwolnił literaturę od opisowości, nadał jej rytm, dynamikę i ruch⁹. 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

- 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*)

⁸ A. Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 51.

⁹ A. Madej, *op. cit.*, s. 108.

- Sposoby filmowego obrazowania:

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.

(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, ślania, 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 zegnamy.

(J. Kurek, *Oda do słońca*)

- Symultanimizm:

„A tymczasem...” – jak to się mówi w filmach.

A tymczasem i kilka metrów na południowy zachód, w dzielnicy Wilmersdorf, w dużym murowanym 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. Jasieński, *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 wspomnianych aspektach. Jako nowe medium i symbol nowoczesności oraz dziedzina sztuki o największym wydzwiku 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 literackich¹⁰, przyczyniając się do powstania nowych gatunków, ale również do zrewolucjonizowania myślenia o genologii w ogóle.

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. Alternatywą okazały się nowe media, w tym film, który ze swoją dla siebie poetyką rytmizowanych 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 obiegów popularnych – wszechstronnie i nowocześnie wykorzystywane przez kino i radio.

¹⁰ G. Szymczyk-Kluszczyńska, *Opowiadam? Opisuję? (Poeci-surrealiści wobec kina)*, [w:] *Małe formy narracyjne*, red. E. Łoch, Lublin (bez daty wydania), s. 102.

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 dziełami 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 awanturniczy czy najdziwniejsze kontaminacje i propozycje autorskie: kino-dramat, cienie na ekranie, elektro-kino-aero-drama, przeróbka powieści na film.

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 komercyjny¹¹. Przyczyniło się to do deprecjacji powieści filmowej jako dzieła sztuki i porównywania jej do podgatunków kultury masowej. Konstytutywnym dla tego gatunku był fakt, że posiadał 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 możemy zaliczyć: 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 przemyśleniem kinematograficznym jest raccontè, czyli opowieść filmowa. To utwór epicki powstały na podstawie gotowego dzieła filmowego

11 A. Madej, *op. cit.*, s. 113.

lub jego literackiego opracowania w formie scenariusza. Jak podaje Barbara Mruklik, bezpośrednią przyczyną ukształtowania się tego gatunku był rozwój w latach 20. propagandy filmowej, kiedy to *raconte* traktowano jako jedną z form reklamy premierowych produkcji, stanowiącą właściwie obszernie streszczenie opatrzone licznymi fotosami¹². Z formy reklamy opowieść filmowa przekształciła się w rodzaj literatury z kręgu obiegu 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 druku¹³.

Raconte 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, posiada on przede wszystkim wartość materiału dokumentalnego; wreszcie typ czwarty to forma twórczej interpretacji tego, co prezentowało dzieło filmowe. Polskie międzywojenne realizacje gatunku wpisywały się zazwyczaj 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* Charlie 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, na przykład poemat filmowy czy poetyckie kinematografy. Z jednej strony nie odegrały one jednak znaczącej roli kulturotwórczej, były raczej wyrazem ekspresji i zainteresowań indywidualnych osobowości twórczych, na przykład Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka, Stefana K. Gackiego czy Adama Ważyka i Stanisława Grędzińskiego. Z drugiej jednak strony stanowiły wyraźny znak przemian rodzimej kultury, roli i statusu artysty-literata oraz kształtu samej poezji, którą tworzyli.

12 B. Mruklik, *hasło „Raconte”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, (brak roku wydania) t. 4, z. 2, s. 207-208.

13 G. Szymczyk-Kluszczyńska, *op. cit.*, s. 103.

Z socjologii kultury

W okresie międzywojennym kino kojarzono z procesem szeroko rozumianej demokracji sztuki, otwartej na masowego odbiorcę i operującej atrakcyjnym językiem wypowiedzi artystycznej. Jednym ze skutków tak rozumianej kultury było, interesujące ze względów społecznych i kulturowych, zjawisko swoistej mody na kino. Owa moda dotyczyła zarówno artystycznego establishmentu, jak i całego społeczeństwa i w związku z tym przejawiała się na wiele sposobów. Sztuką filmową interesowali się wszyscy. Dla jednych stanowiła formę rozrywki i wypoczynku, dla drugich bodziec twórczy, dla innych jeszcze skarbnicę motywów i środków wyrazowych, które można inkorporować na tereny swojej sztuki. W Polsce moda ta była obecna w zasadzie przez cały okres międzywojnia, jednak w miarę upływu czasu przybierała odmienne formy wyrazu.

W początkowej fazie, zaraz po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, artyści, zwłaszcza młodzi literaci, przejawiali różne rodzaje fascynacji kinem, które zajmowało ważne miejsce w ich światopoglądzie i wizji przyszłej sztuki literackiej oraz sztuki w ogóle. W filmie widzieli uosobienie szczytu techniki (futoryści) oraz duże możliwości wyrazu i potencjał tematów (skamandryci, Awangarda Krakowska).

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 społecznych¹⁴.

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, genologicznymi i fabularnymi literatury. Fascynacja nowym medium przejawiała się nierzadko wprost:

– jako zachwyty nowością:

[...] zawiośniało – lato pędzi przez jesienność białośnieźnie
KINEMATOGRAF, KINEMATOGRAF, KINEMATOGRAF.

(S. Młodożeniec, *XX wiek*)

14 S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979, s. 445.

- jako natchnienie poezji:

[...] niewysłowione, nadziejskie 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, szyldy, 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 krytykę¹⁵.

[...] nie widzą nic
Nie słyszą nic
Pathè freres – to zwyczajni tani reklamiarze

(S. Młodożeniec, *Kino*)

Pauza pauza niosą ciasta
Niech pan zbyttnio się nie szasta
Panie niech pan mnie nie gniece
Bo jeszcze światło się świeci
Dramat tajemnice kryje
Czy on umrze czy ożyje

¹⁵ Szerzej piszą o tym Ewa i Marek Pytaszowie, *Poetycka podróż w świat kinematografu, czyli kino w poezji polskiej lat 1914-1925*, [w:] *Szkice z teorii filmu*, red. A. Helman, W. Godzic, Katowice 1978, s. 31-32.

W łoży 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*)

Zatem inspiracje filmowe literatów w międzywojennej Polsce świadczyły nie tylko o rewolucji, jaka dokonana się na terenie sztuki, ale również, a nawet przede wszystkim, były dowodem na przemiany światopoglądowe poszczególnych twórców oraz ich wizje kultury ówczesnej cywilizacji wielkomięjskiej. W ujęciu socjokulturowym świadczy to o ważnej roli kina w owej kulturze, a także o jego randze jako sztuki, która inspirowała i fascynowała polską elitę intelektualną. Relacja film–literatura uwidacznia ponadto inne zjawiska o wydzźwięku społecznym, 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 zjawiskach społecznych. Jednym z nich była wysoka pozycja filmu w polskiej kulturze, w której X Muza stała się symbolem całej epoki.

Bibliografia

- Hutnikiewicz Artur, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1974.
Irzykowski Karol, *Futuryzm a szachy*, „Ponowa” 1921, nr 1.

- Kucharczyk Janusz, *Pierwiastki filmowe w twórczości literackiej Tadeusza Peipera i Jalu Kurka*, „Kwartalnik Filmowy” 1965, nr 1.
- Madej Alina, *Między filmem a literaturą. Szkice o powieści filmowej*, [w:] *Film polski wobec innych sztuk*, red. A. Helman, A. Madej, Katowice 1979.
- Mruklik Barbara, *hasło „Racontè”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 4, z. 2.
- Otto Wojciech, *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2007.
- Szymczyk-Kluszczyńska Grażyna, *Opowiadam? Opisuję? (Poeci-surrealiści wobec kina)*, [w:] *Małe formy narracyjne*, red. E. Loch, Lublin (bez daty wydania).
- Zahorska Stefania, *Co powieść zawdzięcza filmowi?*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 29.
- Zeic-Piskorska Maria, *Próba typologii przejawów tzw. filmowości w utworach literackich*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Filologia Polska XIX, z. 119, Toruń 1981.
- Żółkiewski Stefan, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979.

FILM INSPIRATIONS IN POLISH LITERATURE OF THE INTERWAR PERIOD

Summary: The relationships between film and literature in Polish culture of the interwar period constitute an important element of socio-cultural transformations that occurred at that time in Poland and previously in Europe. For literature, film served as a catalyst of aesthetic changes on various levels: fictional, narrative and genealogic. Literary plots were enriched with the elements from the world of film, such as movie stars, elements of the world created on the screens, tearing off blinds or, in general, the magic and appeal of the cinema. Authors adopted new perceptions of time and space and as a result, revolutionized their narrative methods; now they made use of such film strategies as temporal leaps, ellipses, visualizations in the creation of the presented world or diversified techniques of film editing. Literary genealogy owes the 10th Muse the creation of new literary as well as hybrid genres which make use of either film plots or the manner of film storytelling (cinematic poems, film novels, etc.).

Keywords: Film Inspirations, Polish Literature, Interwar Period