
Niemy poemat Jana Brzękowskiego

Joanna Orska

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 5, S. 152–169

DOI: 10.18318/td.2024.5.8 | ORCID: 000-0001-5065-6719

W 1924 roku w czasopiśmie Francisa Picabii „391” opublikowany został „niemy wiersz” Mana Raya, przedstawiciela paryskich dadaistów. Składający się z tytułu i czterech strof, mógł się kojarzyć z sonetem i był oczywiście całkowicie niezrozumiały z prostego powodu: nie dało się go przeczytać. „Wiersz niemy” – w postaci wersów zaczerpniętych niczym po interwencji cenzury, to również jeden z kadrów pierwszego eksperymentalnego filmu Mana Raya *Retour à la raison* (1923), wyświetlonego podczas wieczoru sztuki dadaistycznej zorganizowanego przez Tristana Tzarę pod tytułem „Cœur à barbe” (Brodate serce). Podobno Tzara wymusił tę krótką produkcję na artyście eksperymentującym z prostą kamerą od początku lat dwudziestych, wprowadzając film na afisz bez wiedzy Mana Raya. *Retour* został zmontowany w kilkanaście godzin przed spektaklem z wcześniej już gotowych fragmentów, których jednak wystarczyłoby razem na zaledwie minutę projekcji. Jego ostateczną postać (około 2’ 23”) umożliwiło wykorzystanie rayogramów – fotografii uzyskiwanych techniką bezkamerową,

Joanna Orska – prof. dr hab., pracuje w IFP UW (Zakład Historii Literatury XX i XXI wieku) Zajmuje się nowoczesną i współczesną literaturą, zwłaszcza problemami awangardy jako zjawiska w kulturze oraz krytyką literacką i metodologiami badań literackich. Współpracuje z OBAW UJ; członkini EAM. Kierowniczka Pracowni Współczesnych Form Krytycznych; współredagowała dwutomową publikację *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy* (2018, 2019). Ostatnio opublikowała *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktoryzmu* (2019).

stworzonych specjalnie na tę okazję¹. Man Ray – twórca pojęcia *ciné-poeme*, poematu filmowego, zastosowanego po raz pierwszy w odniesieniu do w pełni już wykończonego i uznawanego za surrealistyczny obrazu *L'Étoile de mer* (*Rozgwiazda*, 1928), stworzonego wspólnie z Robertem Desnosem² – dawał w ten sposób wyraz eksperymentatorskiej dezynwolturze właściwej sztuce paryskiej tego okresu.

Polscy awangardysty, jak wiadomo, byli zwolennikami większej twórczej precyzji. Jan Brzękowski w *Poezji integralnej*, wydanym w formie broszury programie grupy „artystów rewolucyjnych” z 1933 roku, pisał:

Konstrukcja jest więc zazwyczaj taką formą budowy, która ze wszystkich możliwych jest najbardziej zwartą. [...] Błąd nadrealistów propagujących tzw. „écriture mécanique” polega właśnie na tem, że: albo nie oddają oni całości rzeczywistego myślenia fantazyjnego, albo też – w razie istotnego użycia poety jako aparatu automatycznie rejestrującego myśli – dawaliby oni dokumenty psychologiczne, a nie poezję, gdyż wtedy wiersz byłby przeladowany szczegółami bez znaczenia i bez napięcia poetyckiego³.

1 Rayogramy powstawały dzięki ułożeniu różnego rodzaju substancji (jak sól) i przedmiotów (jak gwoździe) na światłoczułej taśmie; zob. R. Kuenzli, *Man Ray's Films. From Dada to Surrealism*, w: *Avant-Garde Film*, red. A. Graf, D. Scheuneman, Rodopi, New York–Amsterdam 2007, s. 94–95. Zob. także L. Lechowicz, *Fotografia i film. Z historycznej problematyki relacji intermedialnych*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Plastyczna. Fotografia” 2016.

2 Man Ray jako poetycką traktował raczej konstrukcję swoich eksperymentalnych obrazów, chociaż wersy poematu Desnosa wyznaczały rytm *Rozgwiazdy*, potęgując wieloznaczność przedstawienia i jednocześnie dzieląc film na akty (zob. I. Hedges, *Constellated Visions. Robert Desnos and Man Ray, „L'Étoile de mer”*, w: *Dada and Surrealist Film*, red. R. de Kuenzli, MIT Press, Cambridge, MA 1996). Również Philippe Soupault określał kino jako poezję nowych czasów i już w 1917 r. tworzył poematy przeznaczone do przeniesienia na ekran. Jeden z nich, *Indifférence*, którego tematem była wieża Eiffla, doczekał się w roku 1922 realizacji autorstwa Waltera Ruttmana (film zaginął w czasie wojny; zob. A. Taborska, *Surrealizm. Spiskowcy wyobraźni, słowo i obraz terytorium*, Gdańsk 2013, s. 422 i n.). Najbardziej konsekwentnie koncepcję poezji filmowej eksplorował jednak programotwórca, poeta, a zarazem reżyser francuskiego kina impresjonistycznego – znany i uważnie czytany w Polsce dwudziestolecia międzywojennego Jean Epstein, autor eseju *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* (Poezja dzisiaj, nowy stan inteligencji), często przywoływanego przez badaczy eksperymentalnego kina niemego.

3 J. Brzękowski, *Poezja integralna*, seria „Biblioteka «a.r.»”, t. 5, Skład Główny: Dom Książki Polskiej, Warszawa 1933, s. 47.

Programy poetyckie polskich konstruktywistów nieczęsto są przywoływane jako kontekst dla ich koncepcji bezpośrednio odnoszących się do technik filmu niemego, choć zarazem powszechnie rozpoznaje się zależność awangardowych wierszy od inspiracji ich autorów wczesnym kinem⁴. Wiąże się to z przekonaniem o ścisłych w konstruktywistycznej awangardzie regułach autonomii sztuki, wskazujących na konieczność pracy w materiale wyłącznie przynależnym do danej jej dziedziny – połączonym w Polsce najmocniej z programem artystycznym Władysława Strzemińskiego. Zwłaszcza strukturalizm nauczył nas myśleć o zasadniczej rozdzielności twórczych rygorów poezji awangardowej wobec innych środków wyrazu artystycznego – nie tylko w związku z wypowiedziami wzbraniającego się od jakkolwiek pomyślnych relacji intermedialnych Tadeusza Peipera. Było to powiązane z kluczową według badaczy wolnego wiersza awangardowego lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych kategorią poezji rozumianej jako „język w języku”, która najbardziej rozbudowany opis zyskała w książce Janusza Sławińskiego *Koncepcja języka Awangardy Krakowskiej* (1965). Przeświadczenie o literaturocentryczności programów konstruktywizmu poetyckiego wspierają wyimki z wypowiedzi samych awangardystów. Na przykład *Opis OR* – autorski komentarz Jalu Kurka do zaginionego ośmiominutowego filmu abstrakcyjnego jego autorstwa, uzasadniający potrzebę usunięcia z filmu rozumianych jako

4 Związkami poezji polskiej awangardy przedwojennej i kina zajmowali się Ewa i Marek Pytaszowie (*Poetycka podróż w świat kinematografu, czyli kino w poezji polskiej lat 1914–1925*, w: *Szkice z teorii filmu*, red. A. Helman, T. Miczka, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1978, s. 18–32), Janusz Kucharczyk (*Pierwiastki filmowe w twórczości literackiej Tadeusza Peipera i Jalu Kurka*, „Kwartalnik Filmowy” 1965, nr 1), Jadwiga Bocheńska (*Polska myśl filmowa do roku 1939*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974), Marcin Giżycki (*Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Małe, Warszawa 1996), Wojciech Otto (*Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2007), Aleksander Wójtowicz (*Wśród „nowych możliwości”. Powieść awangardowa i film*, w: tegoż, *Cogito i „seismograf podświadomości”. Proza pierwszej awangardy*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010; *Charlie w Inkipo. Nowa Sztuka i Chaplin*, w: tegoż, *Nowa Sztuka. Początki (i końca)*, Wydawnictwo UJ Jagiellońskiego, Kraków 2017), Kamila Kuc (*Visions of Avant-Garde Films. Polish Cinematic Experiments from Expressionism to Constructivism*, University of Indiana Press, Indiana–Minneapolis 2016), Janusz Lachowski (*Anatola Sterna związku z kinematografią*, Universitas, Kraków 2021). Marcin Giżycki w końcu lat dziewięćdziesiątych stwierdził, że o wpływie kina na poezję polską „pisano wielokrotnie”. Transmedialne dociekania wyklucza jednak właściwie teza dotycząca poezji Tadeusza Peipera, pozostająca także w sprzeczności z jego programem poetyckim: o intencjonalnej „nieruchomości” przedmiotów przedstawianych w układzie rozkwitania, co według badacza uniemożliwia afiliację tej poezji z filmem; zob. M. Giżycki, *Awangarda wobec kina*, s. 32, 35.

literackie napisów stanowiących w gruncie rzeczy „element pozafilmowy”⁵. Kurek – rzecznik „kina czystego” i autor około pięciuset wypowiedzi o filmie – pisał na łamach „Kina dla Wszystkich”:

Film artystyczny jest typem czystego widowiska optycznego wykluczającym niemal zupełnie tendencję „treściową” obrazu. [...] Eliminuje logikę i realność tzw. „treści”; odrzuca literaturę, psychologię, tendencję, zadowala się tylko logiką konstrukcji, tj. montażu. [...] Film artystyczny walczy o autonomiczne prawo do życia obrazu w ruchu, tj. obrazu jako takiego, bez względu na jego rolę czy znaczenie w tzw. akcji⁶.

Pisząc o „czystym filmie”, Kurek wykluczył użycie znaczeń „literackich”, za punkt odniesienia przyjmując jednak przede wszystkim sztukę popularną i determinując ją fabularne schematy opowiadania oraz płynące stąd łatwe wzruszenia. Był jednak zwolennikiem „poezji optycznej” – konstruktywistycznej „poezji do oglądania”, a zarówno litery, jak i napisy stanowiły w końcu, jak wiadomo, specyficznie rozumiany materiał twórczy jedyne go eksperymentalnego filmu, który udało mu się zrealizować⁷.

Być może odpowiedniejszym ujęciem dla kolektywnych w większości wysiłków przedstawicieli konstruktywistycznej awangardy byłoby podjęcie myślenia w kategoriach transmedialnych – kategorie te same się narzucają, kiedy mamy do czynienia z takimi zjawiskami jak działalność artystyczna grupy „a.r.”⁸. Choć istnieje wiele badań dotyczących ogromnego wpływu,

5 J. Kurek, *Objaśniam OR*, „Linia” 1933, nr 5, s. 118; przedruk w: *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, red. M. Giżycki, PWN, Warszawa 1989, s. 237-238.

6 J. Kurek, *O filmie „artystycznym” i „stosowanym”, „Kino dla Wszystkich”* 1928, nr 56; przedruk w: *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*.

7 Por. kuratorski opis filmu na stronie <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/9530> (16.01.2024). Rekonstrukcję tego zaginionego obrazu autorstwa Ignacego Szczepańskiego i Marcina Giżyckiego można było do niedawna obejrzeć pod adresem <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/gizycki-marcin-szczepanski-ignacy-jalu-kurek-or-obliczenia> (11.01.2021).

8 Uważnego porównania w kategoriach intersemiotycznych w sposobie rozumienia i zastosowania koncepcji unizmu do sztuki plastycznej i poezji u Strzemińskiego i Przybosia dokonuje Beata Śniecikowska, proponując w końcu pojęcie „unizmu literackiego”, ale wskazując jednocześnie na niemożność czy bezzasadność ścisłego przykładania rygorystycznego programu Strzemińskiego do giętkiej i uzależnionej jednak od językowej logiki semantyki wiersza; zob. B. Śniecikowska, *Dwóch artystów – dwa tworzywa – jedna idea? – o sztuce i teorii sztuki Juliana Przybosia i Władysława Strzemińskiego*, w: tejsze, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura a sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918-1939*, Universitas, Kraków 2005. Z tej perspektywy

jaki na eksperymentalną formę wiersza awangardowego wywarła świadomość filmowych technik kina niemego, w większości są to wypowiedzi formułowane w formie przyczynków lub syntez uogólniających wiedzę historyczną, w związku z którymi kataloguje się przypadki przekładu intersemiotycznego samych filmowych tematów i treści, rzadziej zaś zabiegów filmowych na chywyty poetyckie⁹. Próby poetyckiego wyzyskania tego, co twórców inspirujących się filmem najbardziej interesowało – a więc ruchu filmowych klatek zmontowanych według określonej, semantycznie nacechowanej reguły; „obrazu-ruchu”, jak określa go Gilles Deleuze¹⁰ – nie wydają się możliwe do sproblematyzowania w takiej perspektywie. Hybrydy, jak niemy poemat *Mana Raya*, ujęte w formułę „filmu napisanego” Pavlego Leviego¹¹,

niedawny artykuł Anny Kałuży Szczuka, *Strzemiński, Themersonowie i poezja polska XX wieku* („Teksty Drugie” 2022, nr 1) pokazuje, w jaki sposób przyjęcie perspektywy transmedialnej ułatwia dyskusję na temat awangardowych zjawisk o hybrydowym czy wręcz wielorakim charakterze. Próby przekroczenia granic tradycyjnie rozumianych dyscyplin ze strony samych artystów, zwłaszcza wobec takich nowoczesnych zdobyczy, jak kolaż i montaż fotograficzny i filmowy, kreują nową płaszczyznę porównawczą, pozwalającą postawić nowe pytania wobec intencji i mechanizmów eksperymentu poetyckiego dwudziestolecia.

- 9 Zob. np. S. Wysłouch, *Adaptacja filmowa jako przekład intersemiotyczny*, w: tejsze, *Literatura a sztuki wizualne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994. Krok w dobrą stronę stanowią w tej mierze np. wypowiedzi Wojciecha Otto i Aleksandra Wójtowicza. Niedawno ożywiona dyskusja związana z fenomenem *Europy Themersonów*, podejmująca problem przekładu zdań poetyckich na filmowe, toczy się już często w odniesieniu do przestrzeni, którą należałoby nazwać transmedialną (zob. np. „Teksty Drugie” 2022, nr 3).
- 10 Kamera stanowi według Deleuze’a „uogólniony ekwiwalent ruchów przemieszczania”, właściwego dla doświadczania czasu w nowoczesności. „Obraz-ruch”, wynaleziony w *Materii i pamięci* Bergsona, u Deleuze’a pojawia się wraz ze zmianą percepcji, w której ruchu nie odtwarza się dłużej jako „całości”, w odniesieniu do „transcendentalnych elementów formalnych”, ale na podstawie zbioru „immanentnych elementów materialnych”, a więc właśnie jako wielość materialnych odcinków; zob. G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 10-13.
- 11 Levi jako dzieła, wobec których można stosować transmedialne pojęcie „filmu za pomocą innych środków”, wskazuje m.in. *Pannę młodą, rozebraną przez swoich załotników, jednak Duchampa*, oddającą w formie plastycznej koncepcję filmu poklatkowego; konceptualną jedność rozwiązań twórczych w obrębie mediów fotografii, filmu i prac plastycznych *Mana Raya*; przykład rematerializacji medium, np. w inspirowanej filmami *Mana Raya* rzeźbie serbskich surrealistów Dušana Matića i Aleksandara Vučo *Oszalały marmur* (1930); niemożliwe do zrealizowania scenariusze filmów surrealistycznych określone przez Leviego jako „napisane” czy też „papierowe”, jak *Dr Hypnison, czyli technika życia* (1923) Monny’ego de Bouilly’ego; zob. P. Levi, *Cinema by Other Means*, Oxford University Press, New York 2012, s. 26-27, 46 (fragment książki przełożony dla „Forum Poetyki” 2021, nr 3). Jako „napisany film” potraktował *Europę* Sterna w pewnym sensie Stefan Themerson, umożliwiając sobie wykorzystanie poematu jako

w kategoriach tradycyjnie rozumianego intersemiotycznego przekładu również są trudne do pomyślenia. Tymczasem proklamowana jedność metody twórczej – na przykład przyjmowana jako podstawa transmedialnej kooperatywy w środowisku unistów z grupy „a.r.” – stwarza płaszczyznę, na której rozdział na dziedziny artystyczne traci kluczowe znaczenie.

„Kinopoezja” Christophe’a Wall-Romany to koncepcja w podobny sposób oparta na wielomedialnych przesłankach, jeszcze dobitniej uwzględniająca hybrydowe koncepcje twórcze i hybrydowe dzieła zdeterminowane równocześnie przez problemy tekstu literackiego i eksperymentu filmowego. Wall-Romana stwarza przy tym pewne porządkujące ograniczenie:

[Kinopoezja] zakłada wizualizowanie specyficznego komponentu poetyckiego tekstu, tak jakby to był specyficzny komponent filmowy i *vice versa*, pod warunkiem, że zawsze chodzi o pisanie. Ekran staje się kartką, zbliżenie zamienia się w metaforę – lub odwrotnie – nieregularne spacjowanie tekstu na stronie przywołuje ruch na wyimaginowanym ekranie. Poeci wykorzystali kino i kulturę filmową jako rezerwuar nowych gatunków i poetyckich praktyk, ale także poddawali refleksji zarówno aparaturę, jak i przemysł filmowy jako pola potencjalnej poetyckiej ekspansji i aktualizacji. Kiedy takie możliwości się zamknęły, kino okazało się dla nich środkiem fantazjowania o utopijnych eksperymentach w następstwie rzeczywistej społecznej przemiany¹².

Hybrydalna kategoria „kinopoezji” czy „napisanego filmu” świetnie nadaje się jako punkt wyjścia do dyskusji o scenariuszu Jana Brzękowskiego do niezrealizowanego za życia autora filmu abstrakcyjnego *Kobieta i koła*¹³. Brzękowski

scenariusza, z założeniem konieczności transpozycji figur retorycznych poety na zdania filmowe, o czym pisze Paweł Polit; zob. tenże, *Awangarda według Themersonów*, w: *Themersonowie i awangarda*, red. P. Polit, Muzeum Sztuki, Łódź 2013, s. 14.

12 Ch. Wall-Romana, *Cinopoetry. Imaginary Cinemas in French Poetry*, Fordham University Press, New York 2013, s. 3.

13 Scenariusz Brzękowskiego miał dwie publikacje: polską na łamach „Linii” (1931, nr 1) i francuską, zatytułowaną *Pour le film abstrait*, na łamach „Cercle et Carré” (1930, nr 3); zob. M. Giżycki, *Awangarda wobec kina*, s. 18. Film doczekał się realizacji w 2004 r. Jego reżyserem był Bruce Checefsky (tytuł filmu brzmiał *Woman and Circles*); ze względu na przyjmowane przeze mnie przesłanki interpretacyjne można by utrzymywać, że podobnie jak „filmowe prozy” Brzękowskiego, również podejmujące grę z gatunkiem scenariusza, niekoniecznie był on przeznaczony do realizacji. Film Checefsky’ego jest czarno-biały, utrzymany w konwencji filmów

wprost zakładał możliwość twórczej syntezy przekazu kina i poezji, rozumianej literacko – nie jak u Kurka, w kategoriach „poezji optycznej”. Jako wspólną dla nich płaszczyznę wskazywał na sposób doświadczania rzeczywistości przez nowoczesnego człowieka, a o tym, czego kino uczy się od poezji, pisał podobnie jak Karol Irzykowski¹⁴:

Zasadniczo treściowym elementem filmu jest najczęściej fabuła, której zupełnie wyrugować nie można. Chodzi więc o jej twórczą, artystyczną transformację i o nasycenie jej wewnętrzną treścią. Ten element występuje również w prozie. Sam sposób przedstawiania – forma filmu – zbliża się jednak raczej do poezji, z którą łączy ją zarówno zewnętrzne elementy filmu, jak i zdobywcze stanowisko wobec nowych sposobów wyrażania się¹⁵.

Program poetycki powiązany z zasadą „integralności” dzieła w widoczny sposób wypływał u Brzękowskiego z dyskusji o sztuce toczonych z Władysławem Strzebińskim; artysta, co ciekawe, zachęcał poetę do stworzenia własnej książki zawierającej teorię kina¹⁶. Wyjaśnienie pojęcia integralizmu w poezji pozwala uchwycić, w jaki sposób według autora *Na katodzie* usunięcie czy też substytucja jednego z wymiarów konstytuujących tekst musi prowadzić do eksperymentalnej akceleracji pozostałych środków wyrazu. W przypadku wiersza, jak wiemy, redukcji podlegają treści konwencjonalnie przedstawiające świat. W przypadku filmu do podobnych efektów prowadzi wynikająca z technicznych warunków produkcji w latach dwudziestych jego „niemość”, a więc konieczność poszukiwania nowych form opowiadania wobec wyłączenia z przedstawianego świata porządkującego żywiołu *diegesis*; bardziej precyzyjnie: mowy konwencjonalizującej opowiadanie. Kiedy przypomnimy pierwszy komunikat grupy „a.r”, okaże się, że bez trudu odnajdziemy jego ele-

eksperymentalnych dwudziestolecia międzywojennego. Trwa osiem minut, nakręcony został z użyciem ręcznej kamery 35 mm, używanej w latach czterdziestych XX w.; zob. <https://www.youtube.com/watch?v=PyKAICQW-c8> (15.01.2024).

- 14 K. Irzykowski, *Królestwo ruchu*, w: tegoż, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924, s. 13-14.
- 15 J. Brzękowski, *Film a nowa poezja*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 28; przedruk w: *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898-1939*, wyb. i oprac. J. Bocheńska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 208.
- 16 Zob. M. Giżycki *Awangarda wobec kina*, s. 34.

menty w *Poezji integralnej*. Zasadzie integralizmu Brzękowskiego: „Konstrukcja jest [...] taką formą budowy, która ze wszystkich możliwych jest najbardziej zwarta” oraz „Skróć jest najistotniejszym walorem konstrukcji”¹⁷, odpowiadają znane postulaty, by „budować sztukę na zasadach zwięzłości, eliminowania, koncentracji”, tworzyć plastykę, „której każdy mm² i mm³ jest zorganizowany”, oraz „poezję, w której każde słowo jest najważniejsze”¹⁸. Jak wiadomo, sednem unistycznych koncepcji Strzemińskiego było, aby logika dzieła całkowicie wynikała z logiki budulca – między innymi dlatego istotne stawało się według niego wyeliminowanie z malarstwa elementu performatywnego, akcji i czasu. Dla filmu jednak – zarówno jego scenariusza, jak i formy nowej poezji – element rozmieszczenia obrazów jako odcinków następujących po sobie w czasie byłby kluczową sprawą do artystycznego rozwiązania; i takiego właśnie wyzwania podjął się w swoim programie twórczym Brzękowski. Poeta uważał, że wiersz jest systemem obrazów – na podobnej zasadzie jak film jest systemem filmowych klatek; zachęcał do myślenia o metaforze wiersza właśnie obrazami, w których wyrażane treści poddaje się transkrypcji metaforycznej. Nowe obrazowanie – podobnie jak w sztuce unistycznej – musiało być podporządkowane jednej regule artystycznej; nie przeszkadzało to Brzękowskiemu twierdzić, że wiersz powinien mieć „trzon” znaczeniowy „czysto wizualny” lub „czysto dźwiękowy”, więc muzyczny¹⁹. Stąd także koncepcja „dobrze stosowanej” elipsy, której – tak jak metafory – nie traktował poeta jako okazyjnie używanego zabiegu, koniecznego do uzyskania określonego znaczenia, ale jako regułę konstrukcji odnoszącą się do całości artystycznego przekazu:

Dobrze stosowana elipsa powinna być wyrazem wzajemnej grawitacji pewnych form, obrazów i dźwięków, powinna działać katalitycznie w kierunku wydobycia chemicznego powinowactwa słów. Rzecz jasna, że korzeniami tkwi ona w podświadomości, której znaczenie coraz bardziej

17 J. Brzękowski, *Poezja integralna*, s. 46-47.

18 *Komunikat Grupy „a.r.” nr 1*, w: *Władysław Strzemiński – in memoriam*, red. J. Zagrodzki, PP Sztuka Polska Oddział w Łodzi, Łódź 1988, s. 177. Komunikat został opublikowany wraz z pierwszym tomem serii „Biblioteka «a.r.»”, którym był *Sponad Przybosia* w realizacji typograficznej i oprawie Strzemińskiego. Precyzyjne odniesienie programu do pozostałych wypowiedzi artysty o takim charakterze (*Unizmu w malarstwie* z 1928 czy napisanej wspólnie z Katarzyną Kobro *Kompozycji przestrzeni* z 1932) omawia szczegółowo Beata Śniecikowska; zob. też, *Dwóch artystów*.

19 J. Brzękowski, *Poezja integralna*, s. 40.

wzrasta i rozszerza się. Niektórzy poeci wiążą swoje wiersze jedynie na mocy muzykalności (Seuphor, Arp i in.) lub na skłonności jednego wyrazu do przejścia w drugi (dawne wiersze Aragona), czy wreszcie na zasadzie jedności wizji poetyckiej, osiągananej przez selekcję i odrzucanie heterogenicznych elementów (Przyboś). [...] Wszystkie te sposoby budowy opierają się jednak na elipsie, która stanowi ich zasadniczą podstawę. Wydobyć skondensowanego liryzmu, w jego czystej formie, niezmaconej produktami ubocznymi, co zdaje się być artystycznym celem poezji integralnej, możliwe jest jedynie dzięki umiejętnemu łącznieniu elementów przy pomocy elipsy, dzięki stosowaniu „stylu eliptycznego”²⁰.

Kobietę i koła poprzedza krótki wstęp o charakterze programowym, pozostający w wyraźnej łączności z poetyckimi przekonaniem autora *Poezji integralnej* (1931). W wypowiedzi wprowadzającej do scenariusza poeta, usiłując uchwycić istotę tego, co uważa za „konstrukcję” w sztuce filmowej, pisze:

Przy tworzeniu abstrakcyjnego scenariusza filmowego ma się do wyboru tylko dwie metody: albo powodować się fantazją i uznać ją jako jedyną zasadę twórczości, albo też przyjąć istnienie jakiegoś czynnika normatywnego, który wiąże obrazy w artystyczną konstrukcję. Pierwszemu sposobowi hołdują nadrealiści: dlatego scenariusze Desnosa, Artaude’a, Picabii, Bunuela czy Man Raya są tylko czystą grą fantazji i przypadku. „Krystalizacje” (tzn. filmy złożone z ruchu kryształów, figur geometrycznych itp.) [Henriego] Chomette’a, [Alfreda] Sandy’ego czy [Hansa] Richtera można uważać za przejście od jednej metody do drugiej²¹.

Brzękowski uważał, że pierwsze miejsce we francuskich filmach abstrakcyjnych zajmuje zawsze przypadek. Nawet jeśli nazywany jest przez niego „pięknym”, zostaje skontrastowany z jego własnym pomysłem filmowego „wiązania konstrukcyjnego” czy też „zbudowania filmu o mocnej konstrukcji”²². Istota bliskości „wiązania konstrukcyjnego” w poezji i filmie tkwi, jak się wydaje, w swoistym „unizmie” jego wersji programu Nowej Sztuki, przejawiającym się w różnych wariantach wypowiedzi o sztuce: w *Kilometrażach*

20 Tamże, s. 48-49.

21 J. Brzękowski, *Kobieta i koła (scenariusz filmowy)*, „Linia” 1931, nr 1, s. 24-25.

22 Tamże, s. 25.

stanowiących redaktorski wstęp do kolejnych wydań „L'Art contemporain”, w *Poezji integralnej* czy wypowiedziach rozproszonych w różnych polskich czasopismach dwudziestolecia, takich jak cytowany już artykuł *Film a nowa poezja*. Tezy Brzękowskiego dotyczące jego własnej poezji „asocjacyjnej” i „konstrukcyjnej” powtarzają się w tych tekstach niemal na prawach autocytatu, są zaskakująco zbieżne. Artykuł *Nowa budowa poetycka*, ogłoszony w numerze 4 „Linii”, pilotujący wydanie całości *Poezji integralnej*, stanowi, jak się wydaje, kontynuację myśli otwierających *Kobietę i kół*. Oto opinia Brzękowskiego w sprawie różnicy między budową a konstrukcją w sztuce:

Konstrukcja jest czymś więcej niż budowa. Jest budową na podstawie jakiejś zasady, przyczem każdy element jest niezbędny i połączony z innymi za pomocą pewnego, jedyne w tym wypadku, sposobu. Trzonem konstrukcji jest więc sama idea, zasada budowy. Dla ułatwienia zrozumienia tej różnicy przytoczę przykład z krytalografii: krawędzie kryształu mówią nam o budowie, o kącie, pod którym spotykają się płaszczyzny. Konstrukcję, a więc zasadę budowy kryształu, poznajemy dopiero po przyjrzeniu się jego osiom. Wiersz można budować świadomie lub podświadomie. Konstruowanie wiersza może być jednak tylko wynikiem świadomej pracy w myśl pewnej zasady²³.

Żeby wyjaśnić w pełni zasadę „wiązania konstrukcyjnego”, o którym mówi Brzękowski, warto uruchomić kontekst abstrakcyjnych filmów Richtera, Sandy'ego czy Chomette'a. Zwłaszcza obrazy tego ostatniego, które Brzękowski opisuje wprost jako „krytalizacje” – nasuwające skojarzenie z filmem *Cinq minutes de cinéma pur* z 1926 roku – umożliwiają uchwycenie „unistycznej” zasady przyświecającej sztuce literackiej autora *Kobietę i kół*. W poklatkowym trybie, w długim ujęciu montażu kontynuacyjnego nakładają się tam na siebie samoistnie proste formy geometryczne ze szkła na ciemnym tle: kwadraty, koła, romby i niewielkie bloki. Z uporządkowanych zbiorów, obrazujących prostą repetycję, tworzą one stopniowo coraz to nowe układy: stosy figur o przecinających się błyszczących krawędziach przechodzące w gwiazdy, klejnoty, szklane kwiaty i owoce. W końcu stają się chaosem wielu małych, jakby rozbitych kawałków, na ciemnym tle lśniących jak diamenty lub gwiazdy. Kryształowy wir geometrii, centryfugalnie rozpadający się na świetlne kolumny, zaczyna przybierać kształt lepiej znany z tradycyjnych

23 J. Brzękowski, *Nowa budowa poetycka*, „Linia” 1932, nr 4, s. 22.

przedstawień: z przejaśnień wyłaniają się pnie drzew, początkowo jakby w negatywie. W końcu to las rozświetlony mocnym blaskiem, w montażu pełnych planów przedstawiających rozmaite leśne krajobrazy daje wrażenie odrealnienia, chociaż dopiero teraz mamy do czynienia ze zwykłą, mimetycznie rozumianą percepcją. Natura i dzień jakby prześwietlone, w konwencji wczesnego kina pełniące funkcję dekoracji, sfilmowane zostają w kontraście wobec zmechanizowanego, ale jakże żywego szaleństwa geometrycznej brylantowej nocy. Powiedzieć by się chciało, że film abstrakcyjny Chomette'a sugeruje, co w konwencji kina międzywojennego należałoby nazywać „czystym kinem”: odpodobniony zostaje sam domyślnie „naturalny” sposób percypowania rzeczywistości i składającej się na nią materii. Ruch przedmiotów i światła, podpowiadany przez geometryczny porządek form, wydaje się bardziej uzasadniony niż naturalny krajobraz pozbawiony postaci uwikłanych w przejrzystą akcję. Metaforę abstrakcyjnego ruchomego obrazu, opisanego na kanwie scenariusza kontrastującego geometrię z „prześwietlonym” porządkiem natury, można czytać w kategoriach pasujących do ideowego i dość stereotypowo wypadającego u Chomette'a przekazu Nowej Sztuki: naturalna maszyneria kształtów geometrycznych zostaje przeciwstawiona skonwencjonalizowanym, sztucznie naświetlonym fotografiom leśnych przestrzeni.

Koncepcje poezji integralnej Brzękowskiego wywodzą się z bliskiego przedstawionemu wyżej modelu rozumienia Nowej Sztuki, co zyskuje wyraz w jego własnym scenariuszu. Sam poeta był przekonany, że idea „rozluźnionego” rygoru zdecydowanie odbiega od zbyt według niego wyzwolonej wyobraźni dadaistyczno-surrealnego filmu abstrakcyjnego. Jednak zasadnicze przesłanki konstrukcyjne właściwe dla zorganizowanych przygód geometrycznych kształtów w *Pięciu minutach filmu czystego* Chomette'a, *Esejach filmowych* Sandy'ego czy w *Rytmach* Richtera – oceniane przez niego jako bardziej wartościowe – wydają się w *Kobiecie i kołach* zyskiwać swego rodzaju poetyckie przedłużenie. Także w scenariuszu Brzękowskiego odnajdziemy element abstrakcyjnej „fabuły”, opierającej się na logice akcji z udziałem czarodziejskich przedmiotów – jak w *Duchach przed śniadaniem* Richtera. Figury geometryczne uruchamiają się tam bez sprawców, jak w technice poklatkowej, i pozostają w ciągłym metamorficznym ruchu, którego kolejne fazy uzależnione są od ich kształtów. Regułą wyznaczającą miarę i rytm poszczególnych „ujęć” czy scen jest z kolei następstwo skontrastowanych ze sobą obrazów działających według zasady gradacji lub – jak chciałoby się powiedzieć za poetą – metaforycznej akceleracji sensów, jukstapozycyjnie ze sobą spajanych. Właśnie akceleracja sensów i kontrasty stanowią siłę napędową zmechanizowanego

scenariusza, formując w ten sposób poetycki odpowiednik ruchu filmowego. W artykule *Film a nowa poezja* Brzękowski, opisując zdobycze „nowej poezji francuskiej i polskiej” i filmu w porównawczym ujęciu – w odniesieniu do jednej, transmedialnej płaszczyzny – wskazuje, że mają one wyrażać „lepiej skondensowaną współczesność”²⁴. Koncepcja nowego słowa poetyckiego w *Sztuce integralnej* wiąże się z potrzebą zerwania z tradycyjną składnią i logiką, odsyłającą do „słów na wolności” Marinettiego. Brzękowski wskazuje tym samym pożądaną efekt, związany ze zmianą modelu percepcji nowoczesnego człowieka, dokonującą się tak samo w poezji i filmie. Chodzi o dominację „niepowiązanych obrazów”, dążność do „skrótów, syntezy, szybkości” oraz wynikających stąd „zdobyczy asocjacyjnych”, oznaczających „wytwarzanie nowych symbolów poetyckich”²⁵. Zdeformowanie wagi i znaczenia faktów czy przedmiotów – wyrwanych z przynależnych im kontekstów – umożliwia podkreślenie ich siły lirycznej, co może się kojarzyć z montażem atrakcji Eisensteina, do którego się jednak Brzękowski nie odwołuje. Dzięki poetyckim kondensacjom znaczenia możliwe stają się także „inne sposoby wyrażania uczuć”²⁶.

We wprowadzeniu do *Kobiety i kół* poeta o wiele precyzyjniej ujmuje reguły poetyckiego montażu – „wiązań konstrukcyjnego”. Brzękowski zaznacza najpierw, że „istotą filmu jest tożsamość licznych obrazów. Kilkanaście zdjęć minimalnie różniących się od siebie daje przy wyświetlaniu wrażenie ruchu”²⁷. Podobnie jak w poezji integralnej – będącej z kolei nagromadzeniem „obrazów metaforycznych”²⁸ – rezygnując z zależności od fabuły, od treści anegdotycznej, otwieramy film na możliwość konstytuowania innych zasad kluczowych dla jego tożsamości – „niezpełnej”, „kontrastowej”, rozumianej w kategoriach „form filmowych”²⁹. Własności tkwiące w samych tych formach, nadające im pewne napięcie wizualne, sprawiają, że akcja przyjmuje taki, a nie inny kształt.

Bardziej szczegółowo jest we wstępie opisana „krystalografia” form filmowych, odnosząca się do „krystalizacji” w filmie Chomette’a. To ciekawy

24 J. Brzękowski, *Film a nowa poezja*, s. 208-209.

25 Tamże.

26 Tamże.

27 J. Brzękowski, *Kobieta i kół*, s. 25.

28 J. Brzękowski, *Poezja integralna*, s. 10.

29 J. Brzękowski, *Kobieta i kół*, s. 25.

gest, paralelny wobec rodzącej się jednocześnie koncepcji „poezji integralnej”, w której „rytm” następowania po sobie obrazów, form filmowych czy poetyckich nie zostaje jednak określony z „geometryczną” precyzją. Metoda porządkowania szeregu jednostek scenariusza, którą podpowiada w tym miejscu Brzękowski, może się kojarzyć przy tym z regułą następstwa rymów w znornatyzowanych gatunkach wiersza:

Obraz składający się np. z 4 form filmowych A, B, C, D rozwiązujemy w ten sposób, że w następnym obrazie zmieniamy jedną lub kilka form. Przy zmianie jednej formy D mamy więc następujące kombinacje: ABCE, ABED, AECD, EBCD. Forma E zastąpiła tu jedną z 4 form obrazu. Przy zastąpieniu dwóch lub więcej form mamy już olbrzymią ilość kombinacji. Łączenie form tym sposobem można by określić jako łączenie na zasadzie tożsamości częściowej³⁰.

Inna procedura „krystograficznego” scenariusza filmowego polegałaby według Brzękowskiego na zastąpieniu całego obrazu przez inny, którego dobór byłby wynikiem „podobieństwa form”:

Koło możemy więc zastąpić okrągłą tarczą czy kołem o innych rozmiarach albo też w miejsce koła dać formę „życiową” (która jest jednak formą filmową, gdyż nie służy celom anegdotycznym scenariusza), np. księżyc w pełni lub okrągłą ludzką twarz³¹.

Uzupełnieniem tej reguły – podobnie jak w poezji integralnej – pozostaje substytucja, której zasada stylistyczna odpowiada zastąpieniu metafory przez synekdochę: „[Chodzi o] zamienianie form [...], by zawsze dodawać lub ujmować jakąś formę lub też jej element (np. zamiast koła pokazać tylko kawałek łuku)”³².

Należy dodać, że w swoim scenariuszu poeta stosuje wszystkie te metody naraz; scenopis bardzo przypomina przy tym metodę poetycką z wierszy autora *Na katodzie* i *W drugiej osobie*, stanowiących materiał interpretacyjny w programie *Poezji integralnej*, w których również pojawia się zasada

30 Tamże.

31 Tamże.

32 Tamże.

wieloznaczności obrazów i substytucji. Towarzyszący jej efekt rozluźnienia nie ma jednak związku, jak w surrealizmie, z podporządkowaniem regule swobodnych asocjacji twórczych, ale wynika z określonej twórczej procedury. Co ciekawe, poetyckie działanie opisuje Brzękowski, jakby odnosząc się do obrazów filmowych: zachęcając do „myślenia obrazami” w poezji, a twórczy integralizm obrazowy ceniąc wyżej niż integralizm muzyczny. Predylekcja do poetyckich czy filmowych obrazów określanych jako formy metaforyczne, zorganizowane zgodnie z regułą łączenia kontrastowego, a nie zasadą całości fabularnej czy anegdotycznej, wydaje się paralelna do strategii filmowego cięcia i montowania przedstawienia świata z szeregu osobnych ujęć. W filmie niemym montaż, za pomocą którego opowiada się historię z braku możliwości *diegesis* – podobnie jak w lirycznym kondensacie Brzękowskiego – ma przede wszystkim oddziaływać na odbiorcę, nie zaś przekazywać możliwą do zrozumienia treść. Poemat integralny jest „tematycznie nieco przymglony”, ale pełen uczuciowej treści – pisze poeta. Taka strategia – emocjonalnie naładowanego, skondensowanego przez szybkie zestawienie kontrastów przekazu, wręcz atakującego odbiorcę gęstym montażem atrakcji i przesadną mimiką czy gestem aktorów – wydaje się właściwa zarówno dla realizacji kina niemego, jak i dla programu integralizmu artystycznego Brzękowskiego, którego scenariusz na podobnej zasadzie powinien „mówić” obrazowymi metaforami. W odniesieniu do metaforyki obrazu poetyckiego autor *Poezji integralnej* używa transkrypcji, która może się kojarzyć zarówno z opisywanym scenariuszem, jak i ze strategiami artystycznymi wykorzystywanymi przez niego w prozie. Tak samo obraz jako forma filmowa i jego poetycka transkrypcja mają pożądaną wartość akceleracji i skrótu, niezwykle mocno przy tym naładowanego emocjonalnie:

substytucja jednej treści za drugą jest dość częsta w życiu codziennym, np. pan X przegrał w kasynie pewnej miejscowości kąpielowej znaczną sumę. Nazajutrz po tym fakcie zapytany o wrażenia z kasyna, nie wspomina o przegranej, ale opowiada szeroko i długo, że wśród grających nie ma ładnych kobiet. Zamiast mówić o tem, co go najbardziej dotknęło, p. X zajmuje się mało znaczącymi drobnostkami. Podobne substytucje mogą istnieć i w poezji. W wierszu *mym pt. „Dramat w willy Daisy”* nie wspominam wprowadzie o zbrodni, dla dając zamiast tego substytucje treściowe³³.

33 J. Brzękowski, *Poezja integralna*, s. 19.

Przyjrzyjmy się teraz samemu scenariuszowi Brzękowskiego. Scenariusz, jak się wydaje, został stworzony z myślą o realizacji w dwóch rodzajach mediów – poetyckim i filmowym. Łączy on materię poezji i plastyki choćby dlatego, że czytamy go w kategoriach tekstu literackiego, ale także ze względu na różnorakie instrukcje przestrzenne, wskazujące reguły ruchu przedstawianych w nim figur. Sam jego początek to podzielony na wersy wiersz: „Koła, / Koła opisane na kwadratach. / Koła wpisane w kwadraty”³⁴. Inicjalny quasi-wiersz koresponduje z kształtem ekranu filmowego – podobnie jak w unizmie materia przekazu organizowana jest podług wymogu Strzemińskiego jedności dzieła sztuki z miejscem, w jakim powstaje. W prostokąt ekranu wpisują się nie tylko geometryczne obrazy, tnące jego powierzchnię, lecz także „ekran dzieli się na dwie połowy”³⁵. Na dwie połowy, dwie kwadratowe kolumny dzieli się też graficznie tekst, wymuszając na odbiorcach, by uznali jego procesualność. Brzękowskiemu zależy, byśmy poszczególne fragmenty tekstu postrzegali jako montaż przylegających do siebie – na zasadzie metonimicznej – części. Mamy tu więc formy filmowe o „częściowej tożsamości”, poddane zunifikowanej artystycznej intencji twórczej. Po dwóch stronach korespondujących ze sobą kolumn toczą się teraz dwie akcje, niczym na pojedynczej klatce filmowej dzielonej na dwa półpola. Z lewej strony koła przechodzą w kule, z nich tworzą się obręcze, przypominające pierścienie Saturna, mgliste smugi i „drobne koła-księżycy”. Z prawej kwadraty przechodzą w romby i z powrotem w kwadraty, aż w końcu „tworzą się mgliste obręcze dookoła kwadratów”³⁶. Korespondencja pomiędzy obrazami, częściowo tożsamymi, bo powstającymi z jednej całości, dotyczy zarówno wyobrażeń, jak i sensów im towarzyszących. W kolejnym „ujęciu” połowy ekranu nasuwają się „zwolna” jedna na drugą i koła wpisują się z powrotem w kwadraty. Podobieństwo tego pomysłu twórczego do *Pięciu minut czystego filmu* Chomette’a jest uderzająca. Jednak wirujące koła, kwadraty, romby i romboidy, tak samo jak i przedstawiane w negatywie i pozytywie przedmioty: lampy, gwoździe, kryształy czy sprężyny, pojawiają się w najróżniejszych obrazach abstrakcyjnego kina francuskiego – Mana Raya i Marcela Duchampa, Renégo Claire’a czy Ferdinanda Légera – by przypomnieć tylko słynny *Balet mechaniczny*. U Brzękowskiego akcja nie ogranicza się jednak – jak u Mana Raya czy Richtera – do

34 J. Brzękowski, *Kobieta i koła*, s. 26.

35 Tamże.

36 Tamże.

gry kształtów i światła. Zgodnie z zasadą substytucji, już metaforycznej, koła pochodzące z lewej strony przemieniają się w planety, a kwadraty nasunięte z prawej – w napisy: Mars, Wenus, Ziemia, Merkury, Neptun, Jowisz, Saturn, Uran, Słońce. Zostają one następnie – niejako samoistnie – wymazane gąbką, która w tym przypadku zadziała jednocześnie jak filmowe cięcie i poetycka elipsa. Korespondencja pomiędzy znakiem graficznym jako geometrycznym obrazem i jako pisanym linią słowem zostaje wyeksponowana mocniej – na chwilę rzeczywistość filmowa i poetycka pozostają w chwicznej równowadze. W ciągu metamorficznych zmian planety przemieniają się następnie w twarze na kwadratowych „monstrualnych postumentach”.

W ten sposób opisany dynamiczny ciąg substytucji: ciąg obrazów filmowych – abstrakcyjnych, bo niezmiernych ku przewidywalnej całości – może postępować w nieskończoność. Natłok metafor zawierających poetyckie obrazy czy zdania, ich zmienność – w tym przypadku nie tak minimalna – doskonale przekładają się na rozwirowany rytm aparatu projekcyjnego, a według Brzękowskiego także na puls nowoczesności. Obrazy niejako wykwitają z siebie, poddane rytmowi zmieniających się, pozostających w ciągłym ruchu sensów i optyk. Twarze, które były planetami, teraz na postumentach, w wyniku eksplozji-przewrotu – wcześniej zapowiadanej przez gąbkę wymazującą literę – dają początek antropomorficznej figurze anioła. To przekształcenie dokonuje się przez ponowne rozdzielanie tła akcji: dekoracje po lewej stronie utrzymane są w stylu „kubizmu, suprematyzmu”, po prawej – w konwencji ekspresjonistycznej. Od działania konstrukcyjnego w porządku częściowej tożsamości przechodzimy do właściwej substytucji: w tym przypadku metaforycznej zamiany w hierarchii znaczeń składających się na sens metaforyczny, a więc do „przewrotu”. Wcześniej ważniejsze było skojarzenie twarzy z kołami, teraz sens antropomorficzny zaczyna dominować nad geometrycznym. Ekspresjonistyczny anioł to emocjonalnie dowartościowany pozytyw, opisany przez ciąg asocjacji – nieba, bieli i skrzydeł. Wyciągnąwszy z kieszeni okrągłe lustro, w jednej chwili figura ta przekształca się w negatyw swojego poznawczego *ratio* – figurę astronoma, którego szatę zdobią okrągłe twarze. W podsumowaniu całości ujęcia dowiemy się jednak, że mamy tu do czynienia raczej z kolejnym rozdziałem, tym razem w obrębie figury „anioła-astronoma”. Całość „napisanego filmu” Brzękowskiego rozbijają kolejne eksplozje – elipsy i cięcia – zapowiadające rewolucję, nadchodzącą nieuchronnie w końcówce scenariusza. Podobną rolę, wskazującą dobitnie na „papierowość” poetyckich obrazów, odgrywają wtrącone w ciąg akcji napisy, mające z nią samą związek metaforyczny: „Życie jest piękne”, „Owocarnia”,

„O wejdz, piękna królowno Ohelanii”. Tytułowa kobieta to tylko jedna z licznych figur pozostających ze sobą nawzajem w ciągu substytucji. Jest jak żeton w grze: można podstawić ją zamiast anioła, starca (wcześniej astronoma) – jej znaczenia korespondują z wprowadzаныmi do scenariusza wątkami miłości, marzeń, gry, wojny, śmierci, rewolucji – jak banalnie moglibyśmy stwierdzić: krążącymi wkoło. Nie chodzi jednak o zebranie w całość tych rozwibrowanych sensów filmowego poematu czy poetyckiego scenariusza. Poetę interesują raczej konstruktywistyczna argumentacja i przedstawiona na wstępie zasada jej zmechanizowanej, a jednak organicznej i harmonicznej ciągłości – metaforyczny i metamorficzny potencjał nowego języka sztuki integralnej. Logika poetyckich skojarzeń czy też obrazowych substytucji prowadzi w końcu poza ekran, poza plan materii poetycko-filmowej, w taki oto metalepetyczny sposób:

Kombinacja wydyma się jak żagiel i przemienia się w żaglowiec, który odjeżdża powoli ku srebrnemu krążkowi na horyzoncie. Przecina go w miejscu północnym (N-NE). Horyzont rozdziera się jak papier. Z boku wylania się czarna plama, rośnie i rozlewa się na cały ekran³⁷.

Kobieta i koła – jako scenariusz niemego filmu czy raczej „napisany film” – mogłaby być również zatytułowana *Anioł i koła*, *Starzec i koła* albo *Koła i marionetki*. Może nawet została by tak zatytułowana, gdyby nie to, że system gwiazdorski kina nakazywał obstawianie kobiet w roli bohaterek. Finał – odnosząc się do konwencji kultury popularnej – pozostaje zarówno literacki, jak i filmowy. Parodiuje wiele finałów produkcji przygodowych i romantycznych, a jednak w unistycznej manierze wskazuje na materię sztuki, na miejsce, w którym powstawała: to zarówno kwadrat ekranu, jak i kartki zapisanej słowami, a także „poetycki obraz” – jako rzeczywistość transmedialna zespalający ekran i słowo.

³⁷ J. Lachowski, *Anatola Sterna związki z kinematografią*, s. 28.

Abstract

Joanna Orska

UNIVERSITY OF WROCLAW

Jan Brzękowski's Silent Long Poem

The article tests the transmedial formula of "written film" (Pavle Levi) or "cinepoetry" (Christoph Wall-Romana). Regarding the experiment that implements assumptions of constructivism in art, Polish artists and theorists usually assumed a strict separation of disciplines, positing the autonomy of each. Using the example of the script to the silent film *Kobieta i koła* (Woman and Wheels) by Jan Brzękowski, the author shows how such assumptions were implemented in practice. Film techniques inspiring literature is only one of the phenomena that assume the transfer of means of expression from film to literature and vice versa. Unrealized during its author's lifetime, Brzękowski created his screenplay following the rules of "integral poetry," so one may treat it precisely as a special case of "written film." One cannot interpret the screenplay without transmedia assumptions that determining the synthesis of poetic and cinematic means in the overarching creative form of a montage of images.

Keywords

cinepoetry, the avant-garde, abstract film, Brzękowski, poetic experiment