



UMCS

UNIwersYTET MARIi CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE
Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej

dr hab. Aleksander Wójtowicz, prof. UMCS

Lublin, 22.08.2022

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Recenzja pracy doktorskiej Beaty Gawęł-Kapusty

Awangardowe projekty literatury filmopodobnej 1918-1939:

Jan Brzękowski i Józef Czechowicz

Promotorka rozprawy: prof. dr hab. Joanna Zach

Uniwersytet Jagielloński, 2022

Rozprawa Pani magister Beaty Gawęł-Kapusty została poświęcona związkom międzywojennej prozy awangardowej z filmem. Jest to niewątpliwie jeden z najciekawszych – i wciąż do końca nie opisanych – aspektów działalności Wielkiej Awangardy, której reprezentanci od samego początku swojej działalności poszukiwali sposobów na odnowienie literatury poza nią samą, tj. w malarstwie, poezji bądź filmie. Ten ostatni krąg inspiracji wydaje się z dzisiejszej perspektywy szczególnie interesujący, ponieważ dotyka wiązki (charakterystycznych również dla dzisiejszej twórczości eksperymentalnej) złożonych relacji pomiędzy literaturą, kulturą popularną a przemianami technologicznymi w sferze komunikacji. Dla uwikłanych w mniej lub bardziej utopijne prognozy awangardzistów kino (zwłaszcza w wersji niemej) miało stać się nowym, uniwersalnym językiem wrażli-



wości, wpływającym na rozwój bądź uwiad innych sztuk. Przedłożona do recenzji dysertacja stawia sobie za cel opisanie tego aspektu działalności rodzimych awangardzistów i już na wstępie trzeba powiedzieć, że robi to ze sporym powodzeniem, w czym znaczna zasługa warsztatu oraz erudycji Autorki. Sformułowała ona interesującą propozycję badawczą, z którą zapoznałem się z wielkim zainteresowaniem (choć nie bez zastrzeżeń – o czym dalej).

Cel rozprawy zarysowany został w sposób klarowny. Jak wskazuje tytuł, Autorkę interesują dwa wybrane projekty prozy „filmopodobnej”, których twórcami byli Jan Brzękowski oraz Józef Czechowicz. Sprzęgnięcie tych dwóch rzadko zestawianych ze sobą dorobków pisarskich stworzyło punkt wyjścia do rozważań na temat wpływu filmu na ewolucję międzywojennej literatury (ze szczególnym uwzględnieniem prozy). Szczególnie istotna w tym kontekście wydaje się typowa dla nowoczesnego dyskursu kategoria „projektu”, która pozwoliła na podkreślenie charakterystycznego dla literatury awangardowej statusu formułowanych przez pisarzy propozycji, sytuujących się po części w sferze postulatów teoretycznych, po części zaś w obrębie praktyki artystycznej.

Założenie takie przełożyło się na dobór materiału badawczego. Złożyły się na niego przede wszystkim prozatorskie teksty Brzękowskiego oraz Czechowicza, uzupełnione przez ich wypowiedzi teoretyczne oraz publicystyczne, listy, kontekstowo przywołana została także ich twórczość poetycka oraz dramaturgiczna. Za sprawą uwzględnienia szerszego kontekstu twórczości obu pisarzy udało się zbudować ambitną, a zarazem inspirującą propozycję interpretacyjną, która zakorzeniona została w tradycjach rodzimego filmoznawstwa.

Duża w tym zasługa wysokiej świadomości metodologicznej Autorki. Ma ona jasną świadomość, że cel, jaki postawiła przed sobą, wymaga prowadzenia badań interdyscyplinarnych, nawiązujących do dorobku badawczego z zakresu różnych dziedzin. W swoich rozważaniach powołuje się na ustalenia badaczy, którzy zajmowali się problematyką przenikania inspiracji filmowych na grunt literatury. W początkowej części pracy



przedstawiony został przegląd dotychczasowych stanowisk na ten temat, sporządzony w sposób erudycyjny oraz bardzo kompetentny. Stanowi on teoretyczną podstawę dla rozważań snutych w kolejnych, poprawnie skonstruowanych analitycznych częściach pracy, gdzie Autorka podejmuje próbę dokładniejszego wskazania, na czym polega badane przez nią „filmopodobieństwo”, co bynajmniej nie jest zadaniem łatwym, zwłaszcza w odniesieniu do prozy, która zaprzęta Jej uwagę w największym stopniu.

Według Autorki to właśnie na tym gruncie najwyraźniej zarysowały się cechy literackiego „filmopodobieństwa”, będącego jednym z najbardziej wyrazistych symptomów wykształcania się nowego języka wrażliwości w literaturze międzywojennej. Dla opisanego specyfiki sięga po mocno zakorzenioną w historycznoliterackim dyskursie kategorię „wyobraźni”, co – zwłaszcza w świetle tematyki pracy – wydaje się być pomysłem fortunnym, bo przenosząc punkt ciężkości ze szczegółowych spraw technicznych na kwestie natury ogólniejszej, a związane z głębinowymi przekształceniami w obrębie postrzegania i opisywania świata, jakie przyniosła ze sobą epoka nowoczesna. Mowa o tym zwłaszcza w początkowych partiach pracy, gdzie wprowadzona została kategoria „wyobraźni awangardowej”, w oparciu o którą Autorka kreśli różnicę między awangardą a modernizmem (sięgając po koncepcję Astradura Eysteinsona). Poczynione tutaj obserwacje stanowią interesujący punkt wyjścia do dalszej części rozważań, choć trudno oprzeć się wrażeniu, że należałoby je bardziej rozwinąć, bo przecież to właśnie tutaj tkwi klucz do wskazania specyfiki tych projektów, powstających w ramach dyskursu awangardowego.

Rzecz wydaje się o tyle interesująca, że twórczość Brzękowskiego i Czechowicza zestawiano do tej pory przede wszystkim pod kątem związków z surrealizmem (M. Baranowska, D. Walczak-Delanois, M. Cywińska-Dziekońska), który w rodzimej liryce awangardowej nie odegrał roli równie doniosłej co inne nowatorskie „izmy”. W interesujący sposób pisała na ten temat również Maria Delaperrière w książce *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej* (2004). Wydaje się, że charakterystyczne dla tej pracy skupienie się na poetyce immanentnej mogłoby stać się tutaj inspi-



cją do opisania głębinowych przemian w obrębie ówczesnej awangardowej wyobraźni poetyckiej. Jej integralnym aspektem był przecież obrazowy charakter, łączony najczęściej z poetyką marzenia sennego bądź właśnie filmu – co wyraźnie widać w liryce obu wspomnianych autorów. Wiąże się z tym kolejna, trudna do jednoznacznego rozstrzygnięcia sprawa, związana z tym czy (i ewentualnie: na ile) tego rodzaju struktury obrazowe można w jednoznaczny sposób zapisać na rachunek inspiracji filmowych, na ile zaś wynikają one z przemian o szerszym zakresie; film jest tutaj z pewnością jednym z istotnych komponentów, ale bynajmniej nie jedynym.

Kwestia wydaje się istotna tym bardziej, że w okresie międzywojennym rodzimi awangardiści zaproponowali kilka różnych sposobów na odnowienie powieści, którą uważali za gatunek ewoluujący powoli i nie potrafiący nadażyć za dynamicznie rozwijającą się współczesnością. Choć trudno mówić w tym kontekście o spójnej koncepcji prozy awangardowej, to zarówno teoretyczne wypowiedzi, jak i praktyka artystyczna podporządkowane były kilku kluczowym założeniom, które wyznaczyły kierunek podejmowanych w tym zakresie prób. Inspiracje filmowe szły tutaj w parze z tendencją do ujęć groteskowych, posługiwaniem się rozbudowaną metaforyką oraz heterogeniczną konstrukcją. Pierwsze z wymienionych wydają się z dzisiejszej perspektywy niewątpliwie najciekawsze, lecz towarzyszyła im zazwyczaj wiązka pokrewnych eksperymentów estetycznych, które warto rozpatrywać w szerszym kontekście. Podajmy konkretny przykład: na str. 81/82 Autorka analizuje jedno z najciekawszych rozwiązań wizualnych, zastosowanych przez Brzękowskiego w *Bankructwie profesora Muellera* – wizualny kolaż zaprezentowany na jednej z początkowych stron powieści, gdzie pojawia się kilka zapisanych w różnych, ignorujących tradycyjne linie bazowe kierunkach. W rozprawie rozwiązanie takie zostało skojarzone z poetyką „reklamy, afisza filmowego”, lecz tego rodzaju rozpoznanie należałoby skorygować z kilku względów; (1) przede wszystkim dlatego, że zaprezentowany w takiej formie graficznej tekst pozbawiony został kluczowych elementów informacyjnych, charakterystycznych dla tego rodzaju publikacji użytkowych i (2) cięży



raczej w stronę charakterystycznej dla wizualnych poszukiwań awangardzistów kompozycji kolażowej, (3) wzbogaconej o charakterystyczną dla twórczości Brzękowskiego tendencję do eksperymentów typograficznych oraz łączenia tekstu z obrazem, czy też szerzej – (4) uwrażliwienie na materialny charakter tekstu. Wspominam o tym wszystkim z tego względu, że tak intrygujący i niesłusznie zapomniany przez historię literatury utwór, jakim jest *Bankructwo...*, warto interpretować w sposób wielowymiarowy, wskazując na całe bogactwo zastosowanych w nim nowatorskich rozwiązań estetycznych. Brzękowski nie pisze przecież scenariusza bądź scenopisu (za taki prędkiej można by było uznać powieści Sterna bądź Kurka), lecz proponuje unikatową w skali rodzimej (a ponieważ także europejskiej) formę powieści eksperymentalnej.

Uwagi te naprowadzają na trop kwestii ogólniejszej. Snute w pracy rozważania wpisują się w długą tradycję badawczą dotyczącą związków literatury i filmu. Pierwsze próby odpowiedzi na pytanie o ich zakres podejmowane były jeszcze w międzywojniu – o tym, że są one rozległe przekonani byli ówcześni twórcy awangardowi (m.in. Brzękowski), którzy poświęcili sporo miejsca na określenie swojego stanowiska w tej sprawie. W rozprawie mowa o tym w krótkim podrozdziale zatytułowanym *Świadomość filmowa awangardy i jej głęboki wymiar estetyczny*, gdzie pokrótce zreferowane zostały wybrane wątki dotyczące tej problematyki. Tymczasem dla prowadzonych tutaj rozważań jest to wątek o pierwszorzędym znaczeniu; na temat filmu bądź jego związku z literaturą pisali między innymi Jan Brzękowski, Anatol Stern, Jalu Kurek oraz Tadeusz Peiper, zaś z ich rozważań wyłania się interesujący wariant ówczesnej (co nie oznacza, że spójnej) „świadomości filmowej”. Wydaje się, że uwzględnienie tych wszystkich głosów pozwoliłoby na bardziej precyzyjne dookreślenie, na czym w okresie międzywojennym mogłoby polegać „filmopodobieństwo” prozy oraz jakie są jego warunki brzegowe. Zwłaszcza, że kategoria, jaką operuje Autorka (i jaka znalazła się w tytule pracy) narzuca intuicyjne, a więc siłą rzeczy nie do końca precyzyjne rozumienie tego, na czym polega szeroko pojęta „filmowość” w poezji bądź w prozie.



Tymczasem w literaturze międzywojennej przybierała ona różne formy, uzależnione nie tylko od założeń twórców, lecz także od naśladowanych gatunków oraz konwencji. W czasach, kiedy powstawały interesujące Autorkę teksty, kino przechodziło dynamiczną zmianę związaną z wprowadzeniem dźwięku; pod jego wpływem struktura narracyjna filmu uległa daleko idącym przekształceniom, w rezultacie których coraz mniejszą rolę zaczął odgrywać ruch (o głębokich konsekwencjach tej przemiany pisze Gilles Deleuze w książce *Kino*). Ślady tych przełomów można odnaleźć w analizowanych w rozprawie tekstach, a zwłaszcza w powieściach Brzękowskiego, dla których punktem odniesienia są elementy zaczerpnięte z konwencji kina niemego – przede wszystkim struktura narracyjna oraz napisy wewnątrz- i międzyujęciowe. Tymczasem u progu lat trzydziestych, a więc wówczas, kiedy powstawało najbardziej eksperymentalne *Bankructwo*, wszystkie te rozwiązania stawały się w przyspieszonym tempie archaiczne, ponieważ za sprawą dźwięku struktura wizualna i narracyjna filmu podlegała w latach trzydziestych intensywnym przekształceniom. Estetyczny eksperyment został zatem zdezaktualizowany za sprawą postępu technologicznego, który – swoją drogą – był jedną z centralnych kategorii dyskursu awangardowego.

Jeśli piszę o trudnościach ze zdefiniowaniem „filmopodobieństwa”, to wynika to przede wszystkim z uznania dla podjętych w rozprawie prób opisanego zjawiska w odniesieniu do utworów Brzękowskiego oraz Czechowicza. Autorce przyświeca wyraźne przekonanie, że kluczowa dominanta ich wyobraźni artystycznej łączyła się z filmowym postrzeganiem świata, narzucającym techniki reprezentacji rzeczywistości oraz determinującym wybór gatunków artystycznych. Choć prowadzone przez nią analizy wypadają przekonująco, to wynika to poniekąd z odpowiednio dobranego materiału badawczego. Powojenną twórczość Brzękowskiego (zwłaszcza prozę) trudno byłoby rozpatrywać wyłącznie przez pryzmat „filmopodobieństwa”, bowiem ciąży ona w stronę zupełnie innych wzorców gatunkowych. Natomiast w przypadku Czechowicza, który miał wyjątkowe na tle rodzimej awangardy wyczucie nowoczesnych form komunikacji (kina oraz radia), pole



obserwacji zostało ograniczone do kilku krótkich i raczej marginalnych z punktu widzenia całego dorobku tekstów. Teza o filmowym charakterze wyobraźni tego autora wybrzmiałaby o wiele mocniej, gdyby ta część pracy została poszerzona chociażby o partie analityczne poświęcone opowiadaniom; wydaje się, że wówczas teza o „filmopodobnym” projekcie Czechowiczowskiej prozy mogłaby wybrzmieć w bardziej wyrazisty sposób. Pozwoliłoby to także na rozbudowanie materiału analitycznego, bo choć Autorka pisze o „awangardowych powieściach filmowych”, to w gruncie rzeczy w sferze jej zainteresowań pozostają jedynie trzy międzywojenne teksty Brzękowskiego. Wspomniane utwory Czechowicza powieściami nie są, ich eksperymentalny charakter polega tyleż na „filmopodobieństwie”, co na sięgnięciu po użytkowy gatunek streszczenia (scenopisu).

Wspominam o tym dlatego, że wypracowana na potrzeby rozprawy koncepcja jest na tyle nośna, że warto byłoby zweryfikować ją poprzez odniesienie do innych awangardowych tekstów o „filmowym” charakterze, na przykład powieści Jalu Kurka, Brunona Jasińskiego oraz Anatola Sterna. Szczególnie interesujący wydaje się w tej perspektywie dorobek ostatniego spośród wymienionych pisarzy, który – jako autor scenariuszy – miał spośród naszych międzywojennych awangardzistów największe doświadczenie we współpracy z przemysłem filmowym. Tymczasem jego proza nie ciąży w stronę rozwiązań inspirowanych poetyką filmu, co w świetle głównych założeń pracy wydaje się ważne o tyle, że pozwoliłoby na bardziej precyzyjne dookreślenie, na czym polega specyfika analizowanej w pracy „wyobraźni filmowej” w kontekście tekstów powstających na potrzeby ówczesnego przemysłu filmowego.

Reasumując: mimo sformułowanych powyżej w trybie polemicznym uwag mogę z pełnym przekonaniem stwierdzić, że rozprawa Pani Beaty Gawęł-Kapusty jest w pełni samodzielnym opracowaniem zagadnienia naukowego, dokonany przy zastosowaniu narzędzi metodologicznych. Autorka podjęła problem, który ma duże znaczenie z perspektywy związków literatury międzywojennej z filmem, a jednocześnie zaproponowała oryginalne ujęcie badawcze tego problemu. Wykazała się przy tym dużą wiedzą z zakresu



nauk o literaturze, historii filmu, a także samodzielnością badawczą, umiejętnością analizy tekstów literackich. Mając wszystko to na uwadze, pozostaje na koniec stwierdzić, że praca Pani Beaty Gawęł-Kapusty spełnia wymogi stawiane rozprawom doktorskim, w związku z czym wnioskuję o dopuszczenie Doktorantki do kolejnego etapu procedury przewodu doktorskiego.

Aleksander Wójcik

