

MACIEJ WOŹNIAK

KINO TWORZĄCE POEZJĘ.
PRZENIKANIE SIĘ LITERATURY I FILMU
NA PRZYKŁADZIE *TRUPOSA* JIMA JARMUSCHA
I CYKLU POETYCKIEGO KRZYSZTOFA KUCZKOWSKIEGO

Wszyscy zdajemy sobie sprawę z wpływu literatury, w tym prozy i dramatu, na sztukę filmową i jej rozwój. Wiele arcydzieł sztuki filmowej brało swój początek w arcydziełach literatury. Joseph Conrad inspirował Francisca Forda Coppolę, Jarosław Iwaszkiewicz — Andrzeja Wajdę, Bruno Schulz — Wojciecha Jerzego Hasa... Ale czy możliwy jest przypadek odwrotny? Czy możliwe jest, aby to filmowiec językiem obrazu zainspirował język artysty tworzącego dzieło literackie? Czy w ogóle możemy mówić o możliwości współistnienia tych dwóch, niby w pewnych punktach podobnych, a jednak tak odmiennych kodów?

Próbując odpowiedzieć na tak postawione pytania, warto oddać się refleksji nad kreacyjną mocą języka sztuki w ogóle. „Zdaniem Mircei Eliadego poezja liryczna jest aktem zniesienia języka potocznego, powszedniego i próbą ponownego stworzenia języka. Za pomocą tego osobistego, tajemnego języka każdy wielki poeta stwarza świat od nowa” — pisała Elżbieta Wiącek w swojej książce *Mniej uczęszczane ścieżki do raj*¹, poświęconej kinu Jima Jarmuscha. Przywołując myśl wielkiego filozofa, znawcy kultury i mitologii, starała się wniknąć w głąb istoty twórczości amerykańskiego reżysera, który w swoich filmach zawsze oddawał się charakterystycznej dla niego wyciszonej poetyce, kreując dzięki niej unikatowych bohaterów i prawdziwie oryginalne światy. Słowa o ponownym stwarzaniu świata za pomocą osobnego ta-

Mgr MACIEJ WOŹNIAK – Wydział Nauk Humanistycznych, Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego; adres do korespondencji – e-mail: maciej.d.wozniak@gmail.com

¹ Elżbieta WIĄCEK, *Mniej uczęszczane ścieżki do raj*: o filmach Jima Jarmuscha (Kraków, „Rabid”, 2001), 93.

jemnego języka można odnieść jednak również do drugiego artysty, wiekowo zbliżonego do Jarmuscha, żyjącego jednak po przeciwnej stronie świata, parającego się nie filmem, lecz poezją, ale podobnie jak amerykański twórca chadzającego własnymi ścieżkami i tworzącego osobne niezależne poetyckie światy. Poetą tym jest Krzysztof Kuczkowski.

ŚWIAT KUCZKOWSKIEGO

Urodzony w 1955 r. poeta od lat jest związany z Sopotem. Od 1993 r. jest redaktorem naczelnym pisma literackiego *Topos*. Debiutował na początku lat osiemdziesiątych tomikami *Prognoza pogody* i *Pornografia*. Już w tych pierwszych zbiorach, zawierających pierwsze utwory poety dało się wyczuć charakterystyczny dla tego twórcy klimat niepokoju, tajemnicy i refleksji nad czasem i przemijaniem.

Po udanym debiucie poeta zamilknął jednak na niemal dekadę, by powrócić dopiero w 1989 r. tomikiem *Ciało, cień*. Później, już w latach dziewięćdziesiątych, wydał kolejne: *Trawę na dachu* (1992), *Widok z dachu* (1994), *Stado* (wraz z Krzysztofem Szymoniakiem, 1995), *Anioł i góra* (1996) i *Niebo w grudniu* (1997). W utworach pisanych przez już nieco dojrzalszego poetę ponownie możemy dostrzec tajemnicę i niemal mistyczne spojrzenie na rzeczywistość. Kuczkowski nieraz w swoich wierszach buduje skomplikowane, skonstruowane z metafor, nierzadko groteskowe światy. Często pojawiają się refleksje o podłożu eschatologicznym, poecie nieobcy jest motyw podróży.

Nieobjęte niebo. Poważne liście
skrzydło kwiatu obracają się ku słońcu.
Duchy powietrza przepływają, poruszając
firanę. Turkawki budują gniazdo.
Wrony z oczami jak łebki stalowych
gwoździ kołyszają się przybite do gałęzi.
W morze wypływają żółte łodzie².

Refleksja nad sprawami ostatecznymi miesza się także u tego twórcy z rozważaniami na temat istoty zła i kondycji ludzkiej jednostki. Jak w tym utworze z tomu *Tlen* z 2003 r.:

² Krzysztof KUCZKOWSKI, *Widok z dachu: wiersze, zapiski, dialogi* (Gdańsk: Granit, 1994), 9.

Friedrich Wilhelm Nietzsche
profesor filozofii klasycznej w Bazylei:
czego się boję,
to nie strasznej figury
za moim krzesłem,
lecz jej głosu

ryku tygrysa

Carl Gustav Jung
w 1936 roku:
błąkający się dotąd Wotan
zbudził się

żołnierze
cesarskiej armii w Nankinie
w 1938 roku
mają złe oczy lampartów
i tygrysów³

Refleksja nad istotą świata i istnienia w nim zła, życiem jako podróżą prowadzącą ku nieuchronnej śmierci i znaczeniem tej ostatniej połączone z przemyślanym obrazowaniem i tworzeniem unikatowych, nietypowych światów z mieszanki barwnych metafor i literackich nawiązań występują w kolejnym tomie, a właściwie cyklu poetyckim Kuczkowskiego — *Truposzu* z 2006 r., który wszedł w skład *Pieśni miłości, pieśni doświadczenia*, tomu który poeta wydał wspólnie z Wojciechem Kassem i który mieścił w sobie wiersze obu twórców. Cykl Kuczkowskiego składał się z zaledwie dziewięciu wierszy, które w jawny i wyraźny sposób nawiązywały do filmu Jima Jarmuscha z 1995 r.. Były to kolejno: *Truposz*, *Dickinson Metal Works*, *Pan Dickinson*, *Nagrobek Thel Russel*, *Conway Twill pyta Cole'a Wilsona o pochodzenie*, *Piosenka o Conway'u Twillu*, *William Blake – inicjacja*, *Nobody's song* i *Filistyni*. Już w tytułach utworów widać nawiązania do konkretnych scen czy postaci z filmu. Przede wszystkim zaś ich treść łączy się z treścią dzieła Jarmuscha, a zarazem — jak nietrudno zauważyć — z poetyką twórczości Kuczkowskiego.

Dobry dzień na przejażdżkę.
Kanoje wydrążone na twój wzrost, wyłożone
Cedrem. Czas byś popłynął w górę rzeki,
Williamie Blake.

³ Krzysztof KUCZKOWSKI, *Tlen* (Sopot: Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, 2003), 15.

O świecie oglądaj różowe brzuchy
Obłoków, nocą rozpamiętuj swoje klęski,
O ile to cię nie rozprasza,
Williamie Blake⁴

Nawet nie znając całego zbioru, tudzież kontekstu filmowego, łatwo wyczuwamy w tym przytoczonym fragmencie klimat podróży, atmosferę wyciszenia i pochylenia się nad tajemnicą przemijania i śmierci. Wyczuwamy symboliczny wymiar świata budowanego przez poetę, dokładnie tak jak w jego innych utworach.

DLACZEGO *TRUPOSZ*? DIALOG POEZJI Z FILMEM

Czemu Kuczkowski wybrał właśnie Jarmuscha i właśnie *Truposza*? Przeglądając się specyficznie stylu i dorobkowi amerykańskiego reżysera, można dostrzec pewne punkty wspólne łączące obu artystów. Choć urodzony w Memphis filmowiec zawsze przejawiał, w przeciwieństwie do Kuczkowskiego, skłonność do podejmowania intertekstualnej gry z dziełami kultury i jako taki mógł być odbierany jako przedstawiciel postmodernizmu, w jego filmach można zauważyć aspekty przystające również do poezji polskiego pisarza. Twórca *Inaczej niż w raju* i *Nocy na ziemi* zawsze stawiał na opowiadanie historii wyciszonych, pozbawionych wielkich efektów, koncentrujących się na dialogach i kreacji świata, wpływającej nie z technicznych eksperymentów, lecz pomysłowej kompozycji przestrzeni i stosowaniu określonych rozwiązań formalnych, nadających jego filmom typowy dlań, często groteskowy klimat. Tak oto przytoczone *Inaczej niż w raju* stanowiło gorzką, ironiczną i w pewnym sensie surrealistyczną trawestację amerykańskiego snu, ukazując żywot imigrantów snujących się bez celu po szarym świecie postindustrialnych Stanów Zjednoczonych. Z kolei *Noc na ziemi* przynosiła zbiór pięciu prostych historii połączonych wspólnym tematem — jazdy taksówką przez ulice miasta w różnych zakątkach świata — które dzięki prostym, lecz naturalnym dialogom układały się w pełną humoru i dramatyzmu refleksję o różnych przejawach ludzkiego losu. W jego *Truposzu* z 1995 r. z Johnnym Deppem w roli głównej reżyser wykorzystał zaś konwencję westernu i kina drogi, by zbudować nietypową alegorię ludzkiego życia.

⁴ Wojciech KASS i Krzysztof KUCZKOWSKI, *Pieśń miłości, pieśń doświadczenia* (Bydgoszcz: Galeria Autorska Jana Kaji i Jacka Solińskiego, 2006), 20.

Istotę tejże alegorii w sposób jednoznaczny i wymowny oddaje już pierwsza scena filmu, stanowiąca zarazem swego rodzaju klamrę kompozycyjną. W scenie tej widzimy głównego bohatera, Williama Blake'a, granego przez Deppa, podróżującego pociągiem. Odbywana przez bohatera podróż jest wyjątkowo długa i monotonna, co wyczuwamy w trwającej kilka minut, wypełnionej monotonnymi scenkami z sekwencji. Bohater patrzy przez okno na przelatujące za oknem szczyty, przysypia, układa karty, a nade wszystko czuje na sobie wzrok dziwacznych i niezbyt sympatycznych postaci zaludniających wagon, którym podróżuje, a do którego schludnie ubrany księgowy w okularach zdaje się niezbyt pasować. Wreszcie podchodzi do niego pociągowy palacz (w tej roli Crispin Glover) i niespodziewanie zwraca się do nieznanego mu mężczyzny tymi słowami: „Wyjrzyj przez okno. Widok taki sam jak podczas rejsu. Leżałeś, wpatrując się w sufit, a woda płynęła, tak jak sunie ten krajobraz. Pomyślałeś — dlaczego on się rusza, gdy łódź stoi?”⁵ Potem palacz pyta Blake'a o cel jego wędrówki. Blake odpowiada, że jest nim miasto Machine, gdzie ma otrzymać posadę. Palacz, równie niepokojący w swym charakterze co inni pasażerowie pociągu, ze zgrozą zauważa, że to koniec linii i pyta Blake'a, po co ten chce się udać do piekła. W scenie tej widzimy zapowiedź wszystkich przyszłych wydarzeń — odtrącenia bohatera w konglomeracie w Machine, gdzie praca wcale na niego nie czekała, popełnionej przez Blake'a zbrodni, która zsyła nań gromadę zabójców, a wreszcie wędrówki, którą odbędzie z Indianinem imieniem Nobody, a która w swym finale rzeczywiście zaprowadzi go pod pejzaż chmur przesuwany się nad jego głową. Zaprowadzi rannego i konającego bohatera do łodzi, w której umieści go Nobody, a która będzie płynąć aż po horyzont, horyzont jego żywota...

Z łatwością dostrzegamy jednię tego obrazu w finale filmu Jarmuscha i w wierszu otwierającym cykl Kuczkowskiego. Czy możemy jednak stwierdzić, że wiersz ten jest jedynie prostą ilustracją filmowej sceny? Przyjrzyjmy mu się dokładniej.

Dobry dzień na przejażdżkę.
Kanoa wydrążone na twój wzrost, wyłożone
cedrem. Czas byś popłynął w górę rzeki,
Williamie Blake.
[...]
Dobry dzień na pokonanie wodnego
mostu. Tam gdzie spotykają się dwa zwierciadła

⁵ *Truposz*, reż. J. Jarmusch, 12 Gauge Productions, tł. M. Leśniewski, 1995 r.

jest wyzwolenie. Legendą jest już
William Blake⁶

Widzimy, jak Kuczkowski środkami poetyckimi — opisem, powtórzeniami, rytmem — oddaje to, co obrazem oddał na ekranie Jarmusch — kołyszący ruch łodzi płynącej ku horyzontowi, podniosłą i tajemniczą atmosferę momentu przejścia. Nie ogranicza się on jednak do prostego zilustrowania filmowej sceny. Tworzy coś w rodzaju epitafium, a jednocześnie poetyckiego, niemal mistycznego zapisu momentu umierania. Dodaje też semantykę, która w filmie nie występowała — chociażby wymieniając drewno, z jakiego wykonane jest kanoe, którym „podróżuje” Blake. Zaznacza, że jest to cedr, a więc drzewo kojarzone jako symbol życia i zmartwychwstania. Czy tym samym wyraża nadzieję, że podróż jego bohatera nie jest jedynie nieuniknioną podróżą ku końcowi? Że jego dusza może zostać poddana transformacji, a moment odejścia jest w istocie jedynie momentem przejścia do innego stanu?

Co prawda interpretatorzy Kuczkowskiego podchodzili z dystansem do takiej możliwości, skupiając się raczej na oddawanym przez poetę klimacie „zawieszenia między dwoma światami — życia i śmierci”, w którym człowiek miał się jawić jako istota bezwolna, stająca się jedynie pionkiem w rękach potężniejszych od niej sił⁷. Z takimi interpretacjami nie zgadzał się z kolei sam poeta, który zaznaczał, że w jego cyklu celem podróży Blake’a ma być nie tylko śmierć, co „narodziny dla wieczności”⁸.

WSPÓLNOTA IDEI

Jak widzimy, poeta nie tylko ilustruje, ale też podejmuje dialog z Jarmuschem, nadbudowując literacko jego *Truposza*. Jednocześnie w wielu punktach u obu twórców wyraźnie widać wspólnotę idei. Zauważył to w swoim szkicu o cyklu Kuczkowskiego Artur Nowaczewski, stwierdzając, że zarówno Kuczkowski, jak i Jarmusch przejawiali podobny pogląd co do wspólnoty Zachodu i jej kondycji. Podejmując analizę wiersza *Nobody's song*, Nowaczewski zauważa, że to właśnie tytułowy Indianin jest nośnikiem tego podejścia. Indianin, którego na swej drodze spotyka Blake, jest zarówno u Kucz-

⁶ W. KASS i K. KUCZKOWSKI, *Pieśń miłości, pieśń doświadczenia*, 20.

⁷ Przemysław DAKOWICZ, „Kominiarczyka podróż w stronę światła”, *Topos* (2007), nr 1–2 (92–93): 177.

⁸ Krzysztof KUCZKOWSKI, „*Truposz* i znaki na wodzie: (podróże Williama Blake’a)”, *Topos* nr 2007, nr 1–2 (92–93): 18.

kowskiego, jak i u Jarmuscha postacią, którą najbardziej ze wszystkich można określić jako człowieka wiary, przyjmującego prostą, może nawet trochę naiwną postawę wobec świata i dostrzegającego w nim oprócz wymiaru materialnego także wymiar duchowy. Spojrzenie na *Nobody's song* potwierdza te obserwacje.

Głupi pieprzony biały człowieku
z kawałkiem metalu tkwiącym koło serca
w garniturze kupionym w Cleveland
i w okularach na nosie, przez które i tak
nie widzisz niczego poza własnym pępkiem,
[...]
nie umiesz zbudować łodzi, która przewozi
na drugi brzeg, nie wiesz nawet czy drugi
brzeg istnieje, raczej myślisz, że jest mitem,
[...]
Głupi pieprzony biały człowieku
powstań teraz i poprowadź swój pług
przez kości umarłych⁹

Te fragmenty utworu stanowią esencję monologu Nobody kierowanego do Williama Blake'a. Monologu, którego w filmie nie usłyszymy, ale który pojawia się na kartach cyklu Kuczkowskiego, stanowiąc niejako testament Indianina i podsumowanie jego roli w filmowej narracji jako przewodnika głównego bohatera po świecie ducha, który niczym Wergiliusz Dantego prowadził Blake'a przez kolejne kręgi Piekła, by w tym przypadku ostatecznie skierować go na wody wieczności we wspomnianej łodzi wiozącej go na drugi brzeg. Kuczkowski, koncentrując się w swoim zbiorze w dużej mierze na Nobodym (jego głos jako swoistego narratora słyszeliśmy w utworze otwierającym cykl, pobrzmiewa również w wierszu *William Blake – inicjacja*), ukazał go jako proroka świata ducha, świata zapomnianego przez ludzi, w tym Blake'a. Tym samym, przenosząc główny akcent z samego bohatera, na tego, który do niego mówi, uchwycił jeszcze mocniej aurę eschatologicznej podróży odbywanej przez Blake'a. Jarmusch koncentrował się w głównej mierze na ukazaniu samego bohatera Deppa, jego wyobcowania, powolnego odchodzenia w nicość. Kuczkowski uwypuklił zaś funkcję Indianina (też przecież obecną w filmie), podkreślając jeszcze mocniej stawiany przez *Truposza* kontrast między ulotnością świata materialnego i niezgłębianą tajemnicą nieprzemijalnego świata duchowego.

⁹ W. KASS i K. KUCZKOWSKI, *Pieśń miłości, pieśń doświadczenia*, 30.

Ten mistycyzm zawarty w dziełach obu twórców stanowi więc zarazem polemikę ze współczesną kulturą. Część tej polemiki stanowi też inna cecha charakteru Indianina. Jak zauważał Nowaczewski: „Warto przy tym zwrócić uwagę, że tak bezpośrednie odwołanie do Jarmuscha u polskiego poety wyraża też pewną wspólnotę doświadczeń i oceny stanu kultury Zachodu. Jarmusch i Kuczkowski są niemal rówieśnikami, dorastali co prawda w zupełnie innych krajach i ustrojach, niemniej polski poeta zgłębił te same co reżyser tradycje literatury angielskiej. Nie po raz pierwszy Jarmusch przedstawia taki obraz — obcego, który jest biegłyjszy w znajomości poezji angielskojęzycznej niż rodowici Amerykanie. W *Poza prawem* wykreował postać Włocha, który znał (w tłumaczeniach) poezję Walta Whitmana. W *Truposzu* zaś poezję Blake’a studiuje Nobody. Ale oprócz odczytania Nikt ma też charyzmę mistyka, szamana”¹⁰.

Widzimy więc, jak poeta wzbogacił i w pewnym sensie uzupełnił film Jarmuscha, tworząc rozbudowaną analogię. Co jednak ciekawe, podobną drogę co Kuczkowski przeszedł... sam Jarmusch w swoim filmie, nawiązując w wyraźny sposób do twórczości Williama Blake’a. Na kreację tej analogii zwracała uwagę Elżbieta Wiącek, zaznaczając, że nie jest ona w tym przypadku rozumiana jako proste nawiązanie, lecz jako kreacja dzieła stanowiącego dalekie odejście od tekstu literackiego celem stworzenia zupełnie innego dzieła sztuki, potraktowanie materiału jako świeżej materii¹¹. W istocie, w filmie Jarmuscha z łatwością dostrzegamy znaki wskazujące na wagę Blake’a-poety dla odczytania całości. Począwszy od imienia głównego bohatera, przez fascynację Nobody’ego twórczością angielskiego pisarza, aż po obecność w filmie postaci Thel Russel, stanowiącej bezpośrednio nawiązanie do wiersza *Księga z Thel* Williama Blake’a. Co jednak najistotniejsze, w swoim filmie Jarmusch tworzy świat przystający do idei kreowanych przez Blake’a w jego wierszach i korespondujący z nim klimatem. W konstrukcji tego świata widzimy myśl dotyczącą idei zła jako wynikającego z istoty człowieka, który popychając do przodu industrializację, stworzył też świat ucisku. Swoistym demiurgiem tego świata jest Dickinson, kierujący bezdusznym konglomeratem w Machine, u którego pracę chciał znaleźć bohater Deppam, jawiący się jako Szatan zasiadający na tronie piekieł, a może raczej jak... Urizen — bóg-stwórca z poezji Blake’a, który nie przystawał

¹⁰ Artur NOWACZEWSKI, „Kuczkowski, Jarmusch, *Truposz*”, [w:] IDEM, *Konfesja i tradycja: szkice o poezji polskiej po 1989 roku* (Sopot: Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, 2013), 135.

¹¹ Elżbieta WIĄCEK, „Adaptacja czy inspiracja?: śladami kontekstów literackich *Truposza*”, *Kwartalnik Filmowy* 21 (1999), nr 26–27: 312.

jednak do biblijnego obrazu Boga stwarzającego świat z miłości. Urizen u Blake'a (choćby w *Księdze Urizena*, stanowiącej trawestację Księgi Rodzaju) stwarza świat jedynie z czystego rozumu, nadając mu ład i porządek, ale nie pierwiastek wyobraźni i ducha. Światło otaczające tego Boga z pamiętnego obrazu Blake'a jest w istocie przede wszystkim symbolem architektonicznych narzędzi, wykalkulowanej i bezdusznej w swej istocie konstrukcji. Ludzie w tak stworzonym świecie zdani są na znój i męczącą wędrówkę dusz. Podobnie jak pracownicy w konglomeracie Dickinsona.

*Jeśli przekraczasz bramę, robisz to
na własną odpowiedzialność.
Tak jest zawsze.
Nie wiedziałeś?*

Uwięzieni w śpiewie maszyn
przerzucają kładki pomiędzy przepaściami,
balansują na wiszących pod pułapem
schodach jak na trapezach, przenikają
niewidzialne ściany z wdziękiem
urodzonych kuglarzy. Są niedostępni
a ciągle stają na twojej drodze¹².

Te strofy z wiersza Kuczkowskiego *Dickinson Metal Works* oddają ów klimat świata jako miejsca potwornego ucisku. Ucisk ten wynika tak z jego ontologicznej istoty, jak i industrialnej pułapki, w jaką wpędza się ludzkość i która przynosi „uwięzienie w świecie maszyn”. Świat Dickinsona, stanowiącego u Jarmuscha (a więc i u Kuczkowskiego) figurę korespondującą z Urizenem Blake'a, ma jednocześnie ewidentny wymiar infernalny, niosąc znamiona miejsca kaźni. Każdy, kto weń wchodzi, musi porzucić nadzieję, podobnie jak porzucić ją musiał bohater *Boskiej Komedii*. Nawiązanie do dzieła Dantego u Kuczkowskiego jest jednoznaczne i zawiera się w wyszczególnionym fragmencie, przywołującym analogiczne słowa z tamtego wybitnego dzieła. Jednocześnie podkreśla istotę analogii tworzonej przez Jarmuscha w *Truposzu*, który przekształcając dantejską wędrówkę dzięki westernowej konwencji i przywołując myśl Blake'a, zawarł w tak wykreowanym świecie swoją własną: Czy ludzka egzystencja została pomyślana jako piekło? Czy może nas z niego wyprowadzić tylko śmierć? Czy poza tym industrialnym piekłem w świecie istnieje pierwiastek duchowy, którego typowy śmiertelnik pogrążony w doczesności nie dostrzega?

¹² W. KASS i K. KUCZKOWSKI, *Pieśń miłości, pieśń doświadczenia*, 21.

Refleksja Jarmuscha nie zawiera przy tym znamion moralizmu, pojemna alegoria prowadzi bowiem raczej do tak postawionych pytań niż do jednoznacznych odpowiedzi. Zauważyła to też Elżbieta Wiącek, pisząc, że w istocie Jarmusch nie chciał kreować antywesternu, gatunku z zasady „będącego owocem krytycznego stosunku do american way of life” i skupiać się na odwracaniu reguł konstrukcji gatunku i jego kontestacji¹³. Istotnie, zależało mu raczej na wykorzystaniu sztafażu tego gatunku jako idealnego do ukazania opozycji świat industrialny (w okresie swego rozkwitu) a świat duchowy.

ESCHATOLOGIA I INTERTEKSTUALNOŚĆ

Co ciekawe, Kuczkowski nie powtarza refleksji Jarmuscha, lecz wchodzi z nim w dialog i do pewnego stopnia – polemikę. O ile w filmowym pierwowzorze śmierć jawi się jedynie jako kres i odejście na drugą stronę, o tyle poeta w swoim cyklu dostrzega bardziej pozytywny wymiar duchowej podróży Williama Blake’a, która choć rzeczywiście zakończona w wiadomy sposób, może przynieść jego duszy istotną transformację.

Sam Kuczkowski, pisząc o swoim zbiorze, stwierdzał, że obrazy przestrzeni, przez które na początku filmu Jarmuscha mknie pociąg, od początku odbierał jako „wewnętrzne pejzaże duszy człowieka poszukującego Nowej Tożsamości”¹⁴. Na owe próby odnalezienia nowego wewnętrznego ładu przez Blake’a poeta zwraca uwagę w swoich utworach.

W środku jest pan Dickinson,
po prostu stanę w drzwiach i rozmówię się z nim.

Jest pan zwykłym łajdakiem, Dickinson.
Co pan do cholery robi w moim wnętrzu?

Tak mu powiem, a także to, że jest kłamcą
i zabójcą od początku, pieprzony Dickinson¹⁵

W takich słowach podmiot liryczny u Kuczkowskiego podejmuje walkę o uzyskanie swej podmiotowości w zastanym infernalnym świecie. Zaznacza prawdziwą istotę Dickinsona jako nieprzyjaciela sączącego pierwiastek chaosu do jego duszy. Zarazem wyraża pragnienie odnalezienia ładu.

¹³ E. WIĄCEK, „Mniej uczęszczane ścieżki do raju”, 70.

¹⁴ K. KUCZKOWSKI, „Truposz i znaki na wodzie”, 17.

¹⁵ W. KASS i K. KUCZKOWSKI, *Pieśń miłości, pieśń doświadczenia*, 25.

Tym samym podróż Blake'a u Kuczkowskiego przejawia jeszcze silniej wymiar walki o zmianę duszy, o jej oczyszczenie przed końcowym przejściem. Wymiar ten zresztą obecny jest też u Jarmuscha, choć finał filmu znosi myśli odbiorcy raczej ku obserwacji nieuchronnego koła śmierci, jakim jest ludzkie życie. Kuczkowski, nie negując takiej eschatologicznej ścieżki, mocniej zawiera w swoich utworach przekonanie o istotności świata ducha i jego szansy na obudzenie się w człowieku. Czasem czyni to przetwarzając niemal dosłowne cytaty z filmu.

(...)

ciała są jak gwiazdy, które zgasły i straciły blask.
Przeświecają przez nie inne planety, inne mleczne drogi
przelewają swoje czarne mleko w ich nienasycone gardła.
„Ta broń zastąpi ci język. Nauczysz się przez nią mówić i
odtąd swoje wiersze będziesz pisał krwią, Williamie Blake”

W tej trawestacji słów Nobody'ego Kuczkowski zawiera wyraz wiary w ożywczą moc ducha, która może przywrócić „blask gwiazdom”. Eksponując ten określony wątek, jak też samą postać Indianina w swoim zbiorze, Kuczkowski inaczej akcentuje filmową opowieść, tym samym ją przetwarza i wchodzi w oryginalny dialog z reżyserem.

Ta strategia przyjęta przez poetę nosi oczywiste znamiona intertekstualnej gry, charakterystycznej dla sztuki postmodernistycznej. Co ciekawe, sam Kuczkowski w swojej poezji do czasu stronił od rozwiązań bliskich postmodernizmowi czy od dialogu z popkulturą. Koncentrował się raczej na ukazywaniu refleksji metafizycznej przez kreowanie osobnych światów. Cykl o *Truposzu* stanowił tym samym próbę, jak zauważyli krytycy — udaną, alternatywnego podejścia, w której dialog z Jarmuschem zachował jednocześnie esencję stylu samego Kuczkowskiego.

Jak w swojej recenzji zauważał Jakub Winiarski: „Od Jarmusha nie stara się Kuczkowski uciec, budując intrygującą więź między własnymi poetyckimi wizjami, a poetyką tego mistrza kina. Tak czy inaczej, najważniejsza jest — i na każdej płaszczyźnie ukazywana — ciekawość eschatologiczna. I właśnie ta ciekawość eschatologiczna łączy się w wierszach z tego tomu ze swoiście ustawionym, jak gdyby nieco prorockim głosem narracji, głosem mówiącym w ten sposób, że ma się momentami wrażenie, jak gdyby to właśnie jakiś «truposz» z zaświatów wrócony przemawiał”¹⁶.

¹⁶ Jakub WINIARSKI, „Sprawy ostateczne”. Recenzja tomu: *Dajemy się jak dzieci prowadzić nicości*, Biblioteka Toposu, T. 34, Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin-Sopot 2007, Krzysztof

Z kolei Julian Kornhauser, pochylając się nad cyklem Kuczkowskiego, stwierdził, że jest to „rodzaj wyzwolenia z lęku przed zniknięciem, zatem próba uświęcenia tego, co niepojęte w życiu, kruche i nienazwane, a mieszające na stałe w wyobraźni”¹⁷.

Widzimy więc, że tak przyjęta taktyka poety nie pozbawiła go jego własnej podmiotowości. Ale czym w istocie ta strategia jest? W istocie mamy tu do czynienia ze specyficzną mieszanką intertekstualności i dialogowości¹⁸.

Dialogowość o której w swych pracach pisał Michaił Bachtin, rozumiana jest jako cecha wypowiedzi (literackiej, choć nie tylko), która to wypowiedź z zasady jest oddźwiękiem wypowiedzi wcześniejszych i warunkuje wypowiedzi przyszłe. Mówiąc wprost, każdy artysta przeszły, obecny i przyszły jest tym samym członkiem wielkiego dialogu toczącego od stuleci przez twórców wszelkiej maści. Tworzone przez niego dzieło pozostając bowiem w określonym obszarze kulturowym, jest warunkowane przez inne dzieła, z którymi autor miał styczność, a on sam wpływa na dzieła przyszłe. Przykład filmowego i literackiego *Truposza* jest niezwykle klarownym dowodem na słuszność bachtinowskiej koncepcji. Jarmusch czerpie z Blake’a i Dantego, zaś Kuczkowski czerpie z Jarmuscha, a jednocześnie sam nawiązuje do dwóch wymienionych twórców. Jego literacka rozmowa z Jarmuschem staje się więc istotnie finałem wielkiego kulturowego dialogu.

W naturalny sposób relacja Kuczkowskiego i Jarmuscha przystaje też do pojęcia intertekstualności wywodzącego się z prac Julii Kristevej. Mamy tu do czynienia z różnymi przejawami tego zjawiska, w tym z intertekstualnością w rozumieniu proponowanym przez Gerarda Genette’a oznaczającą obecność jednego tekstu w drugim wprost np. poprzez cytat, czy aluzję¹⁹. Jak pokazują powyższe rozważania, cykl Kuczkowskiego nie ogranicza się jednak do tego, lecz stanowi samodzielne dzieło, którego pełne zrozumienie może dokonać się jednakże jedynie dzięki znajomości filmowego kontekstu.

Kuczkowski, dostęp 27.07.2018, http://kuczkowski.topos.com.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=159:jakub-winiarski-sprawy-ostateczne&catid=60&Itemid=121.

¹⁷ Julian KORNHAUSER, „Moje lektury poetyckie. Cz. 3”, *Kwartalnik Artystyczny: Kujawy i Pomorze* 2007, nr 4 (56): 125.

¹⁸ Tak strategię Kuczkowskiego w cyklu o *Truposzu* określiła Kinga Warszawska w swojej pionierskiej pracy na ten temat — Kinga WARSZAWSKA, *Poetyckie dialogi Krzysztofa Kuczkowskiego z filmem Jima Jarmuscha „Truposz”*, praca licencjacka, prom. W. Kudyba, UKSW 2012), jako trzeci składnik wskazując też intermedialność. Sam przyjmuję, że w cyklu Kuczkowskiego występują jedynie dwa wymienione zjawiska.

¹⁹ Gérard GENETTE, „Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia”, w: Henryk MARKIEWICZ (red.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2 (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992), 110.

Tym samym jest to intertekstualność zbliżona do koncepcji wysuniętej przez Ryszarda Nycza, który analizując dzieła postmodernistyczne, zaznaczał ich właściwość, poprzez którą ich pełny odbiór uzależniony jest od znajomości innych dzieł, nie tylko literackich²⁰.

Błędem byłaby tym samym próba spłylenia cyklu Kuczkowskiego jedynie do poziomu literackiej imitacji języka filmowego i cytatu. Zresztą samo zagadnienie możliwości przełożenia dwóch tak odmiennych systemów znaków, jak filmowy i literacki, jest kontrowersyjne. U Kuczkowskiego dostrzegamy jednak wpływ języka filmu na język poezji. Nie tylko pod kątem przeniesienia dialogów i ich przetworzenia w tekst, ale też w inspiracji filmowymi obrazami, które ożywają na kartach jego wierszy za pomocą słowa, nieraz nabierając dodatkowego znaczenia.

Tak jest choćby z filmową sceną, w której Blake przychodzi do Thel Russel, ta zaś pokazuje mu tworzone przez siebie papierowe kwiaty. Na początku wiersza *Nagrobek Thel Russel* Kuczkowski przywołuje fragment dialogu z tej sceny, by potem ją opisać, przekazać, a jednocześnie rozbudować o metaforyczny wydzźwięk, a zarazem podjęcie kolejnej intertekstualnej gry – z poezją Williama Blake’a. Aby ją zrozumieć, należy przytoczyć cały utwór.

Jedwabne róże – oto marzenie Thel,
prostyutki co robiła z papieru kwiaty,

i żeby w każdej róży jedwabnej kropla
była francuskich perfum jak w małży perła.

Więc Charcie Dickinson, zdradzony kochanek,
wypuścił muchę żelazną, co z róż najbardziej

lubiała szkarłatne. Tak Thel zmieniła się
w jedwabny kwiat, kiedy zamknęła oczy.

Powiedz czym pachnie dziewczyna zmieniona
w różę: śmiercią, papierem, paryskim różem?²¹

Początkowe strofy przynoszą proste, zdawałoby się, przywołanie sceny z filmu — Thel lubiła papierowe kwiaty, marzyło jej się, aby owe kwiaty skropić francuskimi perfumami, Charlie Dickinson, nakrywszy ją z Blake’em, „wypuścił muchę żelazną”, czyli zabił ukochaną. Dokładnie jak u Jarmuscha. Dwie ostatnie strofy nadbudowują jednak obraz tej sceny, po-

²⁰ Ryszard NYCZ, „Intertekstualność i jej zakresy”, w: IDEM, *Tekstowy świat: postrukturalizm, a wiedza o literaturze* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1995), 87.

²¹ W. KASS i K. KUCZKOWSKI, *Pieśń miłości, pieśń doświadczenia*, 26.

przez ustanowienie metafory Thel-kwiat, zmieniając ją w przypowieść o kruchości ludzkiego życia, delikatnego jak papier. To jednak nie wszystko, bo postać Thel (tak filmowa, jak i literacka) stanowi nawiązanie do poezji Williama Blake'a, a dokładnie do *Księgi z Thel*. Tytułowa bohaterka tego utworu to córka serafinów, która przyglądając się otaczającej ją przyrodzie, zaczyna zastanawiać się nad istotą i przemijalnością bytu. Znając tylko pozamaterialną stronę istnienia, chce wzbogacić się o doświadczenie ze świata śmiertelników i pojąć, czym jest nieznaną jej rzeczywistość temporalności życia. Staje przed nią możliwość przeżycia ludzkiego losu, słyszy jednak „słowa pełne bólu z pustej czeluści”, rezygnuje z powziętego zamiaru i powraca do swej krainy. Imię bohaterki, pochodzące z greki (gr. θέλημα [*thelēma*]), oznacza tyle, co „pożądanie, wola, życzenie”. W utworze Blake'a jest to odrzucona wola przeżycia doczesnego losu, a postać z *Księgi z Thel* można interpretować jako symboliczne przedstawienie nienarodzonej duszy, rezygnującej z trudu istnienia i koszmaru jego skończoności. Jarmusch podjął ironiczną grę z utworem Blake'a, ukazując swoją Thel jako prostytutkę, zarazem jednak wyposażając ją w pewną wrażliwość, wyrażoną w fascynacji papierowymi kwiatami. Ten właśnie obraz podjął Kuczkowski, koncentrując się na kwiatkach, które z jednej strony mogą być symbolem ulotności istnienia, z drugiej zaś jego sztuczności, życia jako imitacji świata nieskończoności i nieśmiertelności. O tej właśnie pełni marzy Thel, a jej symbolem są paryskie perfumy. Do tej pełni wreszcie odchodzi, zmieniając się w „jedwabny kwiat”. Tym samym poprzez śmierć Thel z wiersza Kuczkowskiego dokonuje swego przeznaczenia i, można by rzec, na nowo wraca do swej krainy. Czy ta postać jest w istocie córką serafinów, która jednak doznała temporalności życia, czy po prostu śmiertelniczką skazaną na śmierć, przypadkowo noszącą to samo imię? Niezależnie od odpowiedzi na to pytanie, widać, że postać Thel niesie z sobą głębszą refleksję dotyczącą przemijalności życia.

Jak też dostrzegamy, znajomość kontekstu interpretacyjnego w postaci utworu Blake'a pozwala pełniej odczytać wiersz Kuczkowskiego, a sam poeta przez ten utwór odkrywa pełny wymiar filmowego wątku z filmu Jarmuscha, który nie jest jedynie westernowym schematem napędzającym poprzez scenę mordy dalszą akcję.

MISTERIUM SZTUK

Poezja i film uzupełniają się więc wzajemnie, tworząc skomplikowaną siatkę powiązań. Jest to jednak nie tyle przeniesienie kodu językowego z jednego systemu na drugi, co ukonstytuowanie wspólnoty motywów łączących *Truposza* Jarmuscha i *Truposza* Kuczkowskiego. Jest to sytuacja naturalna, a wręcz nieunikniona, jako że z zasady „znak jest elementem jakiegoś systemu i nawet wyizolowany pamięta o nim”²². Poszczególne sceny, niby podobne, jak śmierć Thel czy pożegnanie Blake’a przez Nobody’ego, mają swój niezależny charakter u Jarmuscha i u Kuczkowskiego. Wynika to ze specyfiki obydwu systemów. Obraz kanoe odpływającego w stronę horyzontu w filmie Jarmuscha odbieramy inaczej, przyswajając w jednej chwili przekaz wizualny i dźwiękowy. Ten obraz jest przed naszymi oczami. Z kolei w poezji z istoty rzeczy nie tyle jest, co „staje się”, zgodnie z istotą fazowości dzieła literackiego, na którą zwracał uwagę Roman Ingarden. On to zauważał, że w dziele literackim, inaczej niż na przykład w malarskim, obraz pojawia się dopiero w wyniku procesu konkretyzacji, którego sens pojmował jako stopniowe wypełnianie „miejsz niedookreślonych” przez odbiorcę²³. Ten proces w dziele filmowym występuje co prawda do pewnego stopnia, mamy bowiem do czynienia ze stopniowym odkrywaniem fabuły w toku narracji, ale zarazem pojedyncze obrazy przyswajamy inaczej, bardziej jak dzieło malarskie. Film tym samym w oczywisty sposób łączy w sobie różnorodne rzeczywistości determinujące sposób jego odbioru. Jest to „zjawisko komunikatywne o charakterze złożonym, zawierającym w sobie komunikaty słowne, dźwiękowe i ikoniczne”²⁴. Tym samym z istoty rzeczy literatura nie może go przyswoić w pełni, lecz może zeń czerpać i uzupełniać go.

Tak właśnie czyni Kuczkowski, budując z Jarmuschem wspomnianą wspólnotę motywów. We wspólnocie tej pojawiają się Dante, William Blake, poetyka westernu czy klimat podróży, ale przede wszystkim ich dzieła łączy refleksja nad śmiercią, nicością i przemijaniem. Wspólnie ukazują to samo spektrum problemów — pytanie o pozycję człowieka wobec niezaprzeczalnego faktu doczesności życia, odchodzenie w nicość jako jego integralną część, a wreszcie metafizyczne pytanie o sens życia i możliwość funkcjonowania w nim wymiaru duchowego.

²² Seweryna WYSŁOUCH, *Literatura, a sztuki wizualne* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994), 14.

²³ Roman INGARDEN, „Formy poznawania dzieła literackiego”, *Pamiętnik Literacki*, 1936, z. 1: 165.

²⁴ Umberto ECO, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. Adam Weinsberg (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972), 213.

Sam Krzysztof Kuczkowski, podejmując rozważania dotyczące filmu Jarmuscha, pisał, że „*Truposz* zamienia się w misterium życia i śmierci, trwania i przemijania”²⁵. On sam do tego misterium dopisał własną partyturę, uzupełniając i wzbogacając dzieło filmowe amerykańskiego twórcy. Poetycki projekt Kuczkowskiego stanowi oryginalną w polskiej liryce i udaną próbę intertekstualnej gry z dziełem filmowym. Udowadnia też, że taka gra jest możliwa, a film może z jednej strony stanowić wartościowe źródło inspiracji dla poezji, z drugiej zaś samemu z niej czerpać, jako że język literacki może pomóc w uwypukleniu niektórych znaczeń obrazu filmowego. Ostatecznie podróż z *Truposzem* Kuczkowskiego i *Truposzem* Jarmuscha pozwala odkryć nowy wymiar języka filmu i języka poezji, które w zaskakujący sposób mogą tworzyć intertekstualną jednię.

BIBLIOGRAFIA

- DAKOWICZ, Przemysław. „Kominiarczyka podróż w stronę światła”. *Topos* (2007), nr 1–2 (92–93): 176–186.
- ECO, Umberto. *Pejzaż semiotyczny*. Przeł. Adam Weinsberg. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
- GENETTE, Gérard. „Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia”. W: Henryk MARKIEWICZ (red.). *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 4, cz. 2, 317–366. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992.
- INGARDEN, Roman. „Formy poznawania dzieła literackiego”, *Pamiętnik Literacki*, 1936, z. 1: 163–192.
- KASS, Wojciech, i Krzysztof KUCZKOWSKI. *Pieśń miłości, pieśń doświadczenia*. Bydgoszcz: Galeria Autorska Jana Kaji i Jacka Solińskiego, 2006.
- KORNHAUSER, Julian. „Moje lektury poetyckie. Cz. 3”. *Kwartalnik Artystyczny: Kujawy i Pomorze* 2007, nr 4 (56): 122–132.
- KUCZKOWSKI, Krzysztof. „*Truposz* i znaki na wodzie: (podróże Williama Blake’a)”, *Topos* 2007, nr 1–2 (92–93): 15–19.
- KUCZKOWSKI, Krzysztof. *Tlen*. Sopot: Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, 2003.
- KUCZKOWSKI, Krzysztof. *Widok z dachu: wiersze, zapiski, dialogi*. Gdańsk: Granit, 1994.
- NOWACZEWSKI, Artur. „Kuczkowski, Jarmusch, *Truposz*”, [w:] IDEM, *Konfesja i tradycja: szkice o poezji polskiej po 1989 roku*, 131–139. Sopot: Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, 2013.
- NYCZ, Ryszard. „Intertekstualność i jej zakresy”, w: IDEM, *Tekstowy świat: postrukturalizm, a wiedza o literaturze*, 79–109. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 1995.
- Truposz*. Reż. J. Jarmusch. 12 Gauge Productions. Tłumaczenie dialogów M. Leśniewski, 1995.
- WARSAWSKA, Kinga. *Poetyckie dialogi Krzysztofa Kuczkowskiego z filmem Jima Jarmuscha „Truposz”*. Praca licencjacka, prom. W. Kudyba. UKSW 2012.
- WIĄCEK, Elżbieta. „Adaptacja czy inspiracja?: śladami kontekstów literackich *Truposza*”, *Kwartalnik Filmowy* 21 (1999), nr 26–27: 311–320.

²⁵ K. KUCZKOWSKI, „*Truposz* i znaki na wodzie”, 16.

- WIĄCEK, Elżbieta. *Mniej uczęszczane ścieżki do rajów: o filmach Jima Jarmuscha*. Kraków: „Rabid”, 2001.
- WINIARSKI, Jakub. „Sprawy ostateczne”. Recenzja tomu: *Dajemy się jak dzieci prowadzić nicotści*, Biblioteka Toposu, T. 34, Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin-Sopot 2007. Krzysztof Kuczkowski, dostęp 27.07.2018, http://kuczkowski.topos.com.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=159:jakub-winiarski-sprawy-ostateczne&catid=60&Itemid=121.
- WYSŁOUCH, Seweryna. *Literatura, a sztuki wizualne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.

KINO TWORZĄCE POEZJĘ.
PRZENIKANIE SIĘ LITERATURY I FILMU
NA PRZYKŁADZIE *TRUPOSZA* JIMA JARMUSCHA
I CYKLU POETYCKIEGO KRZYSZTOFA KUCZKOWSKIEGO

Streszczenie

Artykuł opisuje relację łączącą film amerykańskiego reżysera Jima Jarmuscha *Truposz* oraz inspirowany tym filmem cykl poetycki polskiego poety Krzysztofa Kuczkowskiego. Autor wskazuje na unikatowy w polskiej literaturze przykład intersemiotycznych powiązań między dziełem literackim i filmowym, opisuje wspólnotę motywów łączącą oba utwory, a także przedstawia, w jaki sposób poezja uzupełnia i wzbogaca dzieło filmowe. W artykule omówione zostały też relacje filmu Jarmuscha i wierszy Kuczkowskiego z poezją Williama Blake’a. Przedstawione rozważania, dotyczące wzajemnego oddziaływania na siebie różnych sztuk, intertekstualności i semiotyki, prowadzą do konkluzji o nowatorskim projekcie artystycznym, który stanowi nową jakość tak w literaturze, jak i sztuce filmowej, a którego współautorami są Jarmusch i Kuczkowski.

Słowa kluczowe: film; poezja; literatura; Krzysztof Kuczkowski; Jim Jarmusch; *Truposz*; intertekstualność; semiotyka.

CINEMA CREATING POETRY:
PENETRATION OF LITERATURE AND FILM
ON THE EXAMPLE OF JIM JARMUSCH’S *DEAD MAN*
AND POETIC CYCLE OF KRZYSZTOF KUCZKOWSKI

Summary

Article depicts the relation between the film *Dead Man* made by an American director Jim Jarmusch, and the poetic cycle written by Polish poet Krzysztof Kuczkowski, which is inspired by Jarmusch’s film. Author indicates the unique, in Polish literature, example of intersemiotic connections between literary work and film work, he depicts the communion of motives connecting both pieces and shows, how poetry completes and enriches film work. Article also depicts the relations between Jarmusch’s film, Kuczkowski’s poems, and the poetry of William Blake. Presented reflections concerning the influence of various arts, intertextuality and semiotics lead to the conclusion about an innovatory artistic project, that constitutes a new quality in literature in film. The authors of this project are Jarmusch and Kuczkowski.

Key words: film; poetry; literature; Krzysztof Kuczkowski; Jim Jarmusch; *Dead Man*; intertextuality; semiotics.