

Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki

Weronika Szulik
Nr albumu: 309709

*„Byłem raz w kinie...” – kino nieme w teorii
i praktyce Karola Irzykowskiego*

Praca magisterska
na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem
Dr Pauliny Kwiatkowskiej
Zakład Filmu i Kultury Wizualnej,
Instytut Kultury Polskiej, Wydział Polonistyki UW

Warszawa, wrzesień 2017

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

Oświadczenie autorki pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autorki pracy

Streszczenie

W niniejszej pracy chcę spojrzeć na teorię filmu niemego Karola Irzykowskiego z innego punktu widzenia. Porzuciwszy perspektywę badania jej jako spójnego systemu czy podstawy badań filmoznawczych, analizuję *Dziesiątą Muzę* oraz recenzje czasopiśmienne krytyka – publikowane głównie w „Wiadomościach Literackich” – z trzech perspektyw: widza, krytyka i teoretyka, by pokazać ich kompatybilność. Ponadto refleksję Irzykowskiego wpisuję w szerszy kontekst społeczny, obyczajowy oraz kulturowy w próbie wydobywania zarówno indywidualnego spojrzenia na myśl o filmie i kinie autora *Walki o treść*, jak i wpisania dzieła z 1924 roku w szerszy kontekst przemian kultury nowoczesnej.

Słowa kluczowe

Karol Irzykowski, *Dziesiąta Muza*, „Wiadomości Literackie”, film niemy, kino nieme, widz, krytyk, teoretyk

„I was in cinema once...” – Silent Cinema in Theory and Practice of Karol Irzykowski

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

14.7 kulturoznawstwo

Spis treści

Wykaz skrótów	6
Wstęp.....	7
Karol Irzykowski – widz	11
1. Nowy uczestnik kultury – widz i kino przed 1914 rokiem	11
2. Co na to p. Snobkowski? – Karol Irzykowski o publiczności	16
3. „Byłem raz w kinie...” – Karol Irzykowski jako widz	26
Karol Irzykowski – krytyk filmowy	34
1. Działalność czasopiśmienna Karola Irzykowskiego	34
2. Krytyk literacki – twórczość w słowie	36
3. Krytyk filmowy – jak to powinno być zrobione?	40
3.1 Literat w kinie	42
3.2 Słowo do reżysera	46
3.3 Do krytyków – jak mówić o filmie?	52
Karol Irzykowski jako teoretyk filmu	58
1. Obraz Irzykowskiego jako teoretyka filmu	58
2. Teoretyk rodzi się z widza	65
3. Teoretyk jest krytykiem	70
Zakończenie	82
Bibliografia	90

Wykaz skrótów

- CS — *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności. Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, red. A. Lam, Kraków 1980.
- D — *Dziennik*, t. 2: 1916–1944, Kraków 2001.
- DM — *Dziesiąta Muza oraz Pomniejsze pisma filmowe*, red. A. Lam, Kraków 1982.
- L — *Listy 1897–1944*, oprac. B. Winklowska, Kraków 1999.
- N — *Nowele*, red. A. Lam, Kraków 1979.
- SWP — *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, red. A. Lam, Kraków 1976.
- WD — *Wiersze. Dramaty*, oprac. M. Wojterska, Kraków 1977
- WPK — *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. W. Głowala, Wrocław 1975.
- WT, B — *Walka o treść. Beniaminek*, red. A. Lam, Kraków 1976.

Wstęp

Karol Irzykowski (1873–1944) w roli pioniera myśli filmowej, autorytetu i znawcy kina wydaje się dziś tematem zamkniętym i wyczerpanym. Pytanie, jakie zadają sobie obecnie filmoznawcy, dotyczy tego, co ta konkluzja oznaczałaby dla badań nad teorią wyłożoną w *Dziesiątej Muzy* – dziele niewątpliwie wyjątkowym w czasie publikacji, czyli w 1924 roku. Sylwia Kołos w artykule *O sile anachronizmu, czyli X Muza Karola Irzykowskiego wobec nowej historii kina* wskazała na potrzebę nowego podejścia do refleksji nad teorią Irzykowskiego. Badaczka postulowała porzucenie traktowania jego dokonań jako podstawy badań filmoznawczych, skupionych do tej pory na opisywaniu wyłącznie historii dzieł wysokoartystycznych, oraz podjęcie wątków inspirowanych przez nową historię filmu¹. Zaproponowała tym samym skierowanie uwagi na popkulturową wrażliwość Irzykowskiego oraz umieszczenie *Dziesiątej Muzy* w szerszym kontekście społecznym i politycznym.

W moim przekonaniu refleksja Irzykowskiego nad kinem niemym lat 20. XX wieku to także o tyle interesujący i przede wszystkim bogaty materiał badawczy, o ile rozpatruje się ją poprzez osobę autora – jako indywidualny, naznaczony jednostkową perspektywą projekt. To nie tylko mniej lub bardziej spójna propozycja, jak kręcić dobre, czyli – mówiąc językiem krytyka – „kinowe” filmy i wykorzystać w pełni potencjał nowego medium, rozważanego przez Irzykowskiego zarówno w aspektach artystycznych, jak i rozrywkowych oraz poznawczych. Teoria autora *Dziesiątej Muzy* to także symptom swoich czasów i poniekąd odzwierciedlenie programu ideologicznego Irzykowskiego, który przyglądał się nowej, kształtującej się jeszcze kulturze wizualnej z własnego, już ugruntowanego, miejsca w tej rzeczywistości. Jako krytyk, pisarz, klerk, a więc przede wszystkim jako bacznego obserwatora i uczestnika współczesnej mu kultury, zaproponował nowe możliwości spojrzenia na nią poprzez zjawisko, jakim był kinematograf, a później kultura kinowa. Jak zauważyła Maria Gołębiowska, teoria ta nie jest marginesem działalności Irzykowskiego, lecz naturalnym jej wynikiem i spójnie – choć nie systematycznie – wpisuje się w jego wręcz filozoficzny namysł nad rzeczywistością². O ile badaczka podporządkowała refleksję nad filmem Irzykowskiego filozofii i ideologii, o tyle Aleksander Kumor – autor pierwszego naukowego opracowania *Dziesiątej Muzy* – postawił tezę, że refleksję tę trzeba uzupełnić innymi tekstami jej twórcy,

¹ Zob. S. Kołos, *O sile anachronizmu, czyli „X Muza” Karola Irzykowskiego wobec nowej historii kina* [w:] *Świat idei i lektur – twórczość Karola Irzykowskiego*, red. H. Ratuszna, Toruń 2016, s. 124.

² Zob. M. Gołębiowska, *Irzykowski. Rzeczywistość i przedstawienie – o tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego*, Warszawa 2006, s. 14.

szczególnie projektem poezji i literatury zawartym w książce *Walka o treść*³. Wydaje się, że Irzykowski próbował przenosić do namysłu nad filmem założenia z innego pola swojej działalności zarówno świadomie (kluczowa rola autora scenariusza), jak i nieświadomie, chcąc wpisać nowe medium w system pojęciowy sztuk słowa (nomenklatura związana z metaforą, metonimią i innymi literackimi środkami stylistycznymi). Nie chcę w niniejszej pracy porzucać tego przekonania o integralności teorii Irzykowskiego wraz z jego całościowym namysłem filozoficznym oraz estetycznym nad filmem. Jednakże pragnę wyprowadzić tę refleksję z zamkniętego koła jej wyjaśniania i interpretowania wyłącznie w wąskich ramach tej jednej teorii. Moim zadaniem w kolejnych rozdziałach będzie więc pokazanie jej jednocześnie jako indywidualnej, osobnej propozycji teoretycznej oraz wpisanie w szerszy kontekst biografii intelektualnej Irzykowskiego, ale przede wszystkim umiejscowienie jej na tle społecznym i kulturowym.

Podobną optykę obrała Elizabeth Nazarian w najnowszej książce podejmującej zagadnienia *Dziesiątej Muzy* – badaczka przeanalizowała refleksję Irzykowskiego jako „teoretyzowanie”, nie wykład spójnego systemu. Nazarian zastanawiała się raczej nad pomysłami oraz konsekwencjami tez i postulatów zawartych w tej książce⁴, porzuciła natomiast ambicję wyjaśnienia całościowego projektu. Porównała również teorię Irzykowskiego do innych propozycji – zarówno polskich, jak i zagranicznych. Przyświeca mi podobny zamiar – zbadanie tej teorii zarówno od wewnątrz, jak i zewnątrz – jednocześnie jednak rozszerzę zakres materiału poddanego analizie do recenzji filmowych Irzykowskiego z czasopism, przede wszystkim z okresu jego współpracy z „Wiadomościami Literackimi” (1924–1925). Dzięki temu możliwe stanie się prześledzenie konfrontacji teorii zawartej w *Dziesiątej Muzie* z praktyką ówczesnego chodzenia do kina i na filmy, tworzenia ich przez producentów i twórców, ale przede wszystkim – pisania o nich. W niniejszej pracy również skupię się na pewnej zależności w myśleniu Irzykowskiego o filmie i kinie od jego dotychczasowej działalności: literackiej, dramaturgicznej, ideologicznej i wreszcie kulturowej. Nie będzie to jednak próba uzupełnienia braków teorii – jak w przypadku książki Kumora – lecz raczej naświetlenie jej z tej perspektywy, pokazanie z różnych punktów widzenia. Nie przedstawię więc analizy teorii ruchu w kinie, jak ją rozumiał Irzykowski, lecz spróbuję poddać refleksji samego Irzykowskiego, jego teorię jako całość, a także praktykę kultury kina niemego, szczególnie w latach 20. XX wieku. Nie tylko jak *Dziesiąta Muza*

³ Zob. A. Kumor, *Karol Irzykowski. Teoretyk filmu*, Warszawa 1965, s. 7.

⁴ Zob. E. Nazarian, *The Tenth Muse. Karol Irzykowski and Early Film Theory*, Lap Lambert Academic Publishing 2011, s. 4, 6.

prezentuje się w zderzeniu z różnymi kontekstami społecznymi i kulturowymi, ale również jak Irzykowski patrzył na własną teorię – czym dla niego była – oraz jak odbierał nowoczesny, zmieniający się świat wokół niego. Mimo że skupiam się szczególnie na *Dziesiątej Muzie* i recenzjach oraz refleksji na temat kina niemego, to wydaje się konieczne, by w odpowiednich momentach zarówno powrócić do okresu przedwojennego, jako źródła zainteresowania Irzykowskiego kinem, jak i wybiec w przyszłość do lat 30. XX wieku, czyli czasów nastania filmu dźwiękowego, który jednocześnie traktuję jako symbol zerwania tradycjonalisty klerka z intensywnym zajmowaniem się kinem. Celem tej pracy jest więc między innymi zbadanie pewnego autorskiego spojrzenia na kino nieme rozumiane jako filmy, przemysł oraz kultura filmowa. Tym samym będzie to przesunięcie punktu ciężkości z pionierstwa teorii filmu i kina na sposób, w jaki można było ją uprawiać w tamtym czasie oraz w przestrzeni, która dopiero kształtowała potrzebę syntetyzującej oraz stabilizującej refleksji.

Trudno także mówić o filmoznawczym autorytecie Irzykowskiego bez niezbędnych zastrzeżeń. Był on o tyle autorytetem, o ile jako pierwszy sformułował całościową teorię filmu niemego, jednak trzeba pamiętać, że nigdy nie stała się ona przyczynkiem do głębszych studiów akademickich czy świadomego wykorzystania jej w produkcji filmowej. W niniejszej pracy nie zamierzam skupiać się na dowartościowywaniu tej myśli, lecz właśnie na przyjrzeniu się jej takiej, jaką była i jest, czyli niedoskonałej, niekiedy sprzecznej i niekonsekwentnej⁵, także uzależnionej od uwarunkowań zewnętrznych – między innymi na próbach radzenia sobie Irzykowskiego z nietrwałością tego swoistego materiału badawczego, jakim był film oraz na zależnościach podyktowanych przez instytucje państwowe i prywatny kapitał. Warto wspomnieć, że krytyk w 1924 roku wydał książkę napisaną na zlecenie organu państwowego, którego celem było poprawienie jakości kinematografii polskiej (*Dziesiąta Muza* była więc napisana pod konkretną tezę), natomiast przez następny rok umieszczał swoje recenzje filmowe w młodym czasopiśmie literackim – na jego teksty wpływał więc zarówno format „Wiadomości Literackich”, jak i konieczność zarobkowania czy to reklamą, czy przyciąganiem nowych czytelników.

Struktura niniejszej pracy wynika z mojego przeświadczenia, że bez widza i krytyka nie ma teoretyka. Każdy rozdział poświęcam więc osobnej roli Irzykowskiego jako widza, czyli uczestnika kultury „chodzenia do kina”, oraz krytyka: baczego obserwatora otaczającej

⁵ Przykładowo warto porównać ze sobą moje wnioski dotyczące młodych krytyków awangardy, o których Irzykowski pisał jako o „pocziwcach” (wspominam o tym w rozdziale pierwszym) z tymi wskazującymi na jego uznanie dla refleksji Tadeusza Peipera lub inspirację myślą Antoniego Słonimskiego oddającą autorstwo filmu w ręce reżysera (więcej na ten temat w rozdziałach drugim i trzecim).

rzeczywistości, ale też jej komentatora i „kontrolera”. W trzecim rozdziale natomiast niejako powrócę do tych ról, by je podsumować w kontekście uprawiania polskiej teorii filmu. Jest to podział oczywiście sztuczny, przede wszystkim roboczy, ponieważ wszystkie te role w pismach Irzykowskiego uaktywniały się jednocześnie – uzupełniały się, nawzajem warunkowały lub krzyżowały i walczyły ze sobą. Stąd pojawiają się w tej strukturze pewne konieczne powtórzenia – przykładów, cytatów i tematów, które naświetlone z różnych punktów widzenia wybrzmiewają nieco inaczej. Ponadto podział ten został zastosowany, by uwypuklić wątki w teorii Irzykowskiego, które do tej pory uchodziły uwadze badaczy zajmujących się niniejszym tematem. Przede wszystkim nie podkreślono dotychczas faktu, że teoria Irzykowskiego jest z nim ściśle związana, a więc jest to mocno autorska, zindywidualizowana refleksja, pewne konkretne i uwarunkowane spojrzenie na ówczesną kulturę – jeszcze niegotową, tworzącą się w młodym państwie, uwikłanym w rozmaite zaszłości przy wysokich ambicjach politycznych, gospodarczych, ideologicznych i kulturowych.

Karol Irzykowski – widz

1. Nowy uczestnik kultury – widz i kino przed 1914 rokiem

Teoria filmowa Karola Irzykowskiego – także projektowany przez niego model krytyki – zrodziła się z doświadczenia widza jeszcze przed pierwszą wojną światową. Autorzy najważniejszych prac dotyczących Irzykowskiego jako znawcy kina nie zajmowali się jednak do tej pory tym aspektem jego zainteresowania nowym zjawiskiem kulturowym. Aleksander Kumor przeszedł nad pytaniem o Irzykowskiego-widza, skupiając się na teorii zawartej w *Dziesiątej Muzy*. Maria Gołębiwska i Elizabeth Nazarian dotknęły poniekąd tego problemu, lecz pierwsza z nich zastanawiała się na tym, jak Irzykowski rozumie zmianę percepcji widza w kontekście raczej filozoficznym niż kulturowym, natomiast badaczka z Chicago zrekonstruowała poglądy autora *Dziesiątej Muzy* na szerokim tle ówczesnej myśli filmowej. Irzykowski pozostaje w tych pracach głównie teoretykiem kina, nie jego użytkownikiem. Wydaje się jednak, że partycypacja Irzykowskiego w rodzącej się kulturze wizualnej i kinowej początku XX wieku może rzucić wiele światła na późniejsze zainteresowania i rozważania krytyka.

Niniejszy rozdział poświęcę więc kwestii Irzykowskiego jako widza, analizując to zjawisko z dwóch perspektyw – po pierwsze obrazu publiczności lat 20. XX wieku zawartego w recenzjach autora *Walki o treść* z „Wiadomości Literackich” oraz po drugie samego Karola Irzykowskiego jako widza kinowego. Jednocześnie postaram się ułożyć poglądy krytyka w procesie wyłaniania się kina niemego w jego dojrzałej formie – by to zrobić, cofnę się do czasów pierwszych pokazów „ożywionej fotografii” i praktyk kinowych przeciętnego widza, zaprezentuję jednocześnie jego ewolucję od wynalazku, „zabawki” aż do wyłonienia się specyficznego przemysłu kinowego¹.

Przyjmuje się, że pierwsze wzmianki świadczące o zainteresowaniu Irzykowskiego kinematografem sięgają 1903 roku – na kartach powieści *Pałuba* zastanawiał się on nad praktycznym wykorzystaniem wynalazku „ruchomych obrazów” przez literatów. Jak pisał Zbigniew Wszyński w książce o środowisku filmowym ówczesnego Krakowa: „»pierwiastek pałubiczny« oznaczał w jego rozumieniu wysłańca »Bogini Rzeczywistości«, on sam

¹ W ustaleniu linii łączącej rozważania Irzykowskiego na temat przedwojennego kina oraz faktycznych praktyk ówczesnej widowni pomocne były ustalenia Małgorzaty Hendrykowskiej (zob. M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993) oraz Łukasza Biskupskiego (zob. Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku* [MOBI], Warszawa 2013).

deklarował się w *Pałubie* jako »czciciel Rzeczywistości«, co w sposób niejako naturalny łączyło się z zainteresowaniem filmem”². Pierwsze pokazy kinematograficzne – odbywające się u schyłku XIX wieku – rzeczywiście skupiały się na manifestowaniu możliwości maszyny. Słynny list Bolesława Matuszewskiego *Nowe źródło historii* reklamował ten wynalazek jako ważny wkład w naukę oraz historię, ale też umożliwiający sprawny przepływ informacji (tekst kierowany był do redaktora naczelnego paryskiego czasopisma)³. Na tym tle rozważania Irzykowskiego wyraźnie ograniczały się do pożyteczności „nowinki technicznej” dla jego własnego projektu literatury. Zignorował on przydatność filmu w badaniach naukowych, do końca także nie zainteresował go film dokumentalny oraz kronika, które w okresie przedwojennym były jednymi z bardziej popularnych filmów wśród publiczności⁴. Niemniej, po pierwszych pokazach „ruchomych obrazów” dla autora *Dziesiątej Muzy* stało się oczywiste, że pisarze do tej pory posługiwali się kliszami i schematami między innymi w przedstawianiu gestów czy mimiki swoich bohaterów – film, wiernie rejestrujący nie rzeczywistość, lecz sam jej ruch, miał pomóc literatom w osiągnięciu naturalniejszych opisów. Jest to o tyle interesujące, o ile pojawi się w pismach Irzykowskiego dużo później – w recenzjach z 1924 roku, jednak krytyk odniesie wtedy tę nieznamość ludzkich zachowań do kompetencji publiczności. Napisze: „czego zaś ludzie dotychczas wcale obserwować się nie nauczyli, to właśnie gestów i mimiki” [DM: 404].

Pierwsze filmy pokazywano na ziemiach polskich głównie podczas jarmarków, ale też w miejskich domach towarowych. Były one także częścią rozbudowanych programów, łączących pokazy z występami na żywo. Oglądali je zarówno inteligenci, zafascynowani możliwościami maszyny, jak i zróżnicowana publiczność mniejszych i większych miast, spragniona „optycznej sztuczki” dublującej znaną im rzeczywistość⁵. Tak więc rozwój kinematografu-wynalazku zbiegł się z jego rozwojem jako widowiska prezentującego szerokiej publiczności „ożywione fotografie” – eksponującego przede wszystkim dynamikę świata znanego, codziennego, dopiero później zaskakującego widza trikami, obrazami rzeczy niemożliwych. Wydaje się, że Irzykowski – jako przedstawiciel ówczesnej publiczności – przeniósł do swojej teorii ten właśnie aspekt widowiskowości filmu. W opublikowanym w 1913 roku artykule *Śmierć kinematografu?* doszedł do wniosku, że kino to przede wszystkim Królestwo Ruchu [zob. DM: 18]. Jego tematem powinno być jednak

² Z. Wszyński, *Filmowy Kraków 1896–1971*, Kraków 1975, s. 11–12. Cyt. za: B. Winklowska, *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. I, Kraków 1987, s. 384–385.

³ Zob. B. Matuszewski, *Nowe źródło historii* [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 19–24.

⁴ Zob. M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 106.

⁵ Zob. tamże, s. 86, 124.

eksponowanie i eksplorowanie nie oderwanego od kontekstu „ruszania się”, lecz obrazu zmieniającego się w czasie – obraz miałby niejako zaświadczać proces, w którym przykładowo obrączka zamienia się w złoty pocisk [zob. DM: 19].

Mimo to kwestia „ruszania się” pozostaje żywa w książce Irzykowskiego, w której przyznał przecież, że cyrki odwiedzał (nie podał jednak daty swojej wizyty na seansie „parodii kinowej akrobatyki” [zob. DM: 76]). Łukasz Biskupski, podkreślając narodziny kina z praktyk *varietés*, zwrócił uwagę na łączenie pokazów kinematograficznych z występami żywych aktorów: „kino [...] wpisywało się w konwencję numeru scenicznego i często w ten sposób było prezentowane”⁶. Były to zazwyczaj pokazy śpiewaków, aktorów, ale też cyrkowców, akrobatów, „dziwaków”, którzy swoimi występami, oczywiście w sposób kontrolowany i raczej potwierdzający dotychczasowy obraz świata, przekraczali horyzont oczekiwań widza w kwestii tego, co możliwe i dopuszczalne w społeczeństwie. Natomiast Królestwo Ruchu, ogłoszone przez Irzykowskiego w *Dziesiątej Muzie*, to także „obcowanie człowieka z materią”, przyjazne lub wrogie, bierne lub czynne [zob. DM: 70]. Warto zaznaczyć, że jeden z rozdziałów książki nosi tytuł *Cyrk*, autor podkreślił w nim jego powinowactwa z kinem, ale też zwrócił uwagę właśnie na fizyczność podjętego tematu ruchu. Z jednej strony podobieństwo z widowiskiem cyrkowym nasuwa się samo – „walka na rubieżach graniczących z materią wymaga siły i zręczności” [zob. DM: 72] – z drugiej strony Irzykowski podkreślił to, na co zwrócił uwagę w swojej rozprawie Biskupski, mianowicie na temat przekraczania horyzontów oczekiwań widowni wobec tego, co jest możliwe. Irzykowski pisał: „cyrk jest miejscem szczególnych wyrównań. Zwierzęta udają ludzi, a ludzie udają zwierzęta lub martwe przedmioty” [zob. DM: 72]. Słowa te nie świadczą wyłącznie o groteskowości przedstawienia – ujawnił się tu zarówno ważny postulat dla samego programu estetycznego i filozoficznego Irzykowskiego dotyczący bezpośredniości doświadczenia, jak i kwestia przełamywania gotowych schematów w percepcji widza, wychodzenie niejako poza nie.

Kinematograf we wczesnych stadiach rozwoju, dzięki podobieństwu do *varietés* czy cyrku, sprzyjał również chętniejszemu udziałowi zróżnicowanej publiczności w rodzącej się kulturze. Kino dawało możliwość wspólnej rozrywki: „istotna była niepowtarzalna atmosfera wspólnego, ale jednocześnie swobodnego i nieskrępowanego, uczestnictwa w wydarzeniach rozgrywających się na ekranie”⁷. Kultura literacka wymagała specjalnych kompetencji (przede wszystkim umiejętności czytania), natomiast teatralna wiązała się nie tylko

⁶Ł. Biskupski, dz. cyt., loc 2939.

⁷Zob. M. Hendrykowska, dz. cyt., s 114.

z koniecznością wdziania gorsetu sztywnych konwencji, lecz także ze sporymi wydatkami. Wycieczka do kina była zaś stosunkowo tania, pokazy odbywały się praktycznie o każdej porze dnia i w centralnych miejscach miasta, nierzadko w sali kawiarnianej wypełnionej towarzyskimi rozmowami. Jak pisze Hendrykowska i co stanowi przedmiot książki Biskupskiego – duże miasto było w tamtym okresie, jak i w dwudziestoleciu, centralnym miejscem rozwoju kina⁸. Zdaje się, że inteligenckie środowisko, szczególnie ówczesnego Krakowa – w którym przed wojną przebywał Irzykowski – wyczuło w rozwijającym się zjawisku zagrożenie dla tradycyjnego modelu odbioru kultury. Po pierwsze w kształtowaniu się nowego, masowego typu uczestnictwa, a po drugie w pojawieniu się dotąd nieznanych kulturze wartości jak atrakcja, kategoria „podobania się”, emocja⁹. W galicyjskim środowisku dużą rolę odgrywała wówczas kwestia narodowa, szczególnie dotycząca słowa polskiego, które utożsamiano z kulturą wysoką, zwłaszcza teatrem i literaturą – unifikujące, demokratyczne kino stanowiło niebezpieczeństwo odwrotu od tych wartości, które były tak ważne dla tożsamości grup społecznych w zniewolonym państwie¹⁰. Autor *Dziesiątej Muzy* w niechęci wykształconej części społeczeństwa wobec kina widział jedynie hipokryzję, kiedy około 1913 roku napisał: „współczesny Europejczyk używa kina, lecz się go wstydzi” [DM: 15]. Tym samym dał do zrozumienia, że zamiast zwalczać tak potężne zjawisko, trzeba się raczej do niego przyznać i je oswoić.

Zatem włączenie do uczestnictwa w kulturze tego ogromnego obszaru zróżnicowanej klasowo, płciowo i wiekowo grupy odbywało się w atmosferze sporych napięć i lęków. Jednocześnie to właśnie w takim widzu dotychczasowi propagatorzy kinematografu znaleźli ratunek dla już wyeksploatowanego wynalazku około 1907 roku. Rozwijający się przemysł, instytucja kinowa, której zadaniem było głównie przyciągnięcie widowni w celach zarobkowych, metodycznie przesuwiała akcent z demonstrowania wynalazku na pokazywanie opowieści. Publiczność zaczęła chodzić nie do domów towarowych, by zobaczyć kinematograf, wynalazek czy niepowiązane ze sobą niesamowite obrazy, lecz do stałych sal kinowych na filmy, fabuły – coś, co zaczęło przypominać osobne, zamknięte dzieło, które można było porównać do tradycyjnej sztuki literackiej lub plastycznej. Coraz mocniej także

⁸ Zob. tamże, s. 12. Warto dodać, że Biskupski połączył w swojej książce zjawisko kina z rodzącym się w tamtym okresie tzw. „miejskim stylem życia” – zob. Ł. Biskupski, dz. cyt., loc. 84, 125.

⁹ Według Miriam Bratu Hansen w tamtym okresie zrodziła się na świecie, szczególnie w kinematografii amerykańskiej, nowa kultura zmysłowego odczuwania, niezależna od wartości intelektualnych – zob. M. Bratu Hansen, *Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny* [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Łódź 2008, s. 265.

¹⁰ Zob. M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 16–17.

oddziaływał na kino aspekt przemysłowy (można powiedzieć nawet – marketingowy), który w latach 20. XX wieku silnie odznaczył się w tekstach Irzykowskiego.

Tom Gunning, nazywając „kinem atrakcji” kino-widowisko, dominujące przed 1906 rokiem, a więc przed datą narodzin kina narracyjnego, podkreślił, że „niekoniecznie stanowi ono jego opozycję. W zasadzie kino atrakcji nie znika wraz z pojawieniem się narracji, raczej przechodzi do podziemia, można je odnaleźć zarówno w projektach awangardy, jak i jako część filmów fabularnych”¹¹. Podobną tezę o ewolucji, nie rewolucji, kina w latach 1906–1907 zauważyć można również w pismach Irzykowskiego. Po pierwsze elementy teorii filmu przedstawione w *Dziesiątej Muzie* – a więc dziele wydanym długo po wojnie – jak akrobatyzm, wątki sensacji i fantastyki czy wreszcie szczególna rola obserwacji ruchu, obecne były w namyśle Irzykowskiego nad przedwojennym zjawiskiem „kina atrakcji”. Po drugie zaś symptomatyczne wydaje się, że artykuł *Śmierć kinematografu?* (1913) został w całości przedrukowany w *Dziesiątej Muzie* jako rozdział pierwszy, niejako wprowadzający w tematykę książki. Z jednej strony to świadectwo ciągłości rozwoju kina tego czasu, z drugiej – ciągłości myśli samego Irzykowskiego. Krytyk bez wątpienia w wielu dziedzinach chciał być nie tylko prekursorem, podążając wciąż za nowymi „wynałzkami” kulturowymi, lecz także łącznikiem między nimi¹². Wedle jego teorii konieczne było ciągłe dążenie do odnawiania kultury „w kształt linii spiralnej”¹³, a więc na podstawie już istniejącego materiału – Irzykowski przeciwny był odcinaniu się od dokonań poprzedników. Tak więc nawet przenoszenie pomysłów czy intuicji z „kina atrakcji”, którego był świadkiem i uczestnikiem, do teorii filmowej wpisuje się w cały program teoretyczny Irzykowskiego – teoria rodzi się tu bezpośrednio z praktyki, żywego, źródłowego doświadczenia.

Mimo zainteresowania projektami awangardowymi swojego przyjaciela Feliksa Kuczkowskiego Irzykowski do końca w centrum rozważań pozostawiał raczej kino narracyjne, popularne, uznane w tamtym okresie za rozrywkę drobnomieszczańskich mas – głównie panien sklepowych, robotników, młodzieży. W dalszej części rozdziału przeanalizuję więc kwestię widza kina niemego lat 20. XX wieku jako szczególny przypadek,

¹¹ T. Gunning, *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, „Wide Angle” 1986, nr 3–4, s. 64. [tłum. moje – W.S].

¹² Przykładem tego podejścia jest przytoczona na wstępie rozdziału myśl o wykorzystaniu „ruchomych obrazów” nie tylko do badań biologicznych czy historycznych, lecz także w samej praktyce literackiej.

¹³ „Linia twórczości nie wraca wprost do tego samego punktu na obwodzie jako wzoru, ale przechodzi w pobliżu w kształt linii spiralnej” [CS: 228]. Według Irzykowskiego, nawiązując do przeszłych zdobyczy kultury, zawsze powracamy do nich, lecz z różnicą czasu, już z bagażem nowych doświadczeń, co zapobiega nieproduktywnemu naśladownictwu, a sprzyja odnawianiu pozornie umarłych tematów. W piśmiennictwie kinowym krytyka mogłoby to polegać właśnie na upartym powracaniu do własnych przeszłych myśli, by ocalić zdobycze kinematografu-wynałazku i kinematografu-widowiska przed zniknięciem w filmie fabularnym.

zapośredniczony przez specyficzne medium czasopiśmiennych recenzji. Będzie to raczej tropienie śladów opinii Irzykowskiego o współczesnym mu widzu i próba wysnucia szerszych wniosków na temat zarówno widza, jak i samej opinii autora *Dziesiątej Muzy* o filmie i kinie. W toku tych rozważań podejmę także próbę wydobywania z analizowanych artykułów osobistych doświadczeń krytyka z oglądanymi przez niego filmami w myśl zasady, że ważne jest to, co autor *Dziesiątej Muzy* opowiada, ale także to, co zapamiętał, o czym zapomniał, oraz w jaki sposób o tym mówi¹⁴. Zwrócę ponadto uwagę nie tylko na podmiot „myślący i działający” – jak opisują współczesne badania widowni Konrad Klejsa i Magdalena Saryusz-Wolska – lecz także na kontekst praktyk chodzenia do kina i oglądania filmów.

Zależy mi więc na skonstruowaniu opowieści nie tylko o oglądaniu filmów, lecz także o pewnej praktyce i doświadczeniu chodzenia do kina w latach 20. XX wieku. Wszakże do kin przyciągała widzów nie tylko fabuła, lecz także reklama, luźna atmosfera czy prostota przekazu, która pozwalała uczestniczyć w widowisku każdemu, bez względu na pochodzenie i wykształcenie. Wreszcie, moim zadaniem będzie analiza, jak diagnozował ten fenomen Irzykowski – jakie aspekty tego zjawiska zwróciły jego uwagę, a które pominął – oraz zastanowienie się, czy obraz widza kinowego, który można wyczytać z tekstów autora *Dziesiątej Muzy*, był osobistą wizją Irzykowskiego, czy można wysnuć na jego podstawie dużo dalej idące wnioski dotyczące kultury kinowej II Rzeczypospolitej w ogóle.

2. Co na to p. Snobkowski? – Karol Irzykowski o publiczności

„Jest on wciąż inną osobą, zmienia płeć, wiek, stan, ubranie; ale mi to wszystko jedno, ja go poznaję, pozostaje ze mną w tajemniczym kontakcie – nb. umysłowym” [DM: 333]. Nowy typ odbiorcy, ten wspomniany różnorodny tłum¹⁵, to zjawisko wymykające się łatwemu opisowi. Obok Irzykowskiego siedzieć mógł kolega z redakcji, rodzina z dziećmi czy robotnik wykorzystujący dzień wolny. Autor *Dziesiątej Muzy*, pisząc, że kino powinno być przede wszystkim popularne [zob. DM: 499], miał więc także na myśli, że musi ono odpowiadać różnym gustom, niejako uznawał tę jego część za naturalną dla kina, przypisaną mu immanentnie. Dlatego w filmie i krytyk powinien znaleźć coś dla siebie – na przykład nowe przejawy ruchu – ale i robotnik zainteresować się widokiem nowych sensacyjnych lub fantastycznych obrazów.

¹⁴ Zob. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, *Badanie widowni filmowej: historia i metody* [w:] *Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2014, s. 32.

¹⁵ Można nazwać go także tłumem „wernakularnym”, tzn. łączącym „wymiar codziennego użytku z konotacjami wypowiedzi, idiomu i dialektu, z ciągłą cyrkulacją, mieszaniem się i przekładalnością” – zob. M. Bratu Hansen, dz. cyt., s. 239.

Jednocześnie, w przytoczonym na początku tego podrozdziału cytacie, Irzykowski przyznaje, że jemu jest „wszystko jedno” – nie interesowało go, kto siedział obok: czy był to kolega z redakcji, czy robotnik, czy młody człowiek. Chciał on raczej poznać widownię nie ze statystycznego czy też socjologicznego punktu widzenia, lecz właśnie z punktu widzenia konkretnego odbiorcy – swojego sąsiada. Zdawał on sobie również sprawę, że patrzył na ekran z tej samej pozycji (sąsiad ten „pozostaje ze mną w tajemniczym kontakcie”). Opowieść Irzykowskiego o kinowej publiczności lat 20. XX wieku zdradzałaby również napięcie między edukacyjną i wychowawczą rolą krytyka – który chce poznać dane zjawisko – a postawą zwykłego widza. Irzykowski patrzył na publiczność z pozycji autorytetu, mimo że z jednej strony sam wiele musiał się nauczyć o rozwijającej się produkcji, a z drugiej strony liczyć się z tym, że widz nie tylko będzie uważał, że wie lepiej, lecz także czasami tak właśnie będzie¹⁶.

Irzykowski w swoich pismach nie poświęca zbyt wiele uwagi przeciętnemu widzowi, mimo że rozważa napisanie o nim monografii [zob. DM: 333]¹⁷, jednak już na podstawie dwóch wątków pojawiających się w recenzjach z „Wiadomości Literackich” – pana Snobkowskiego oraz listu od dzieci¹⁸ – można wysnuć wniosek dotyczący kilku jego głównych postaw wobec publiczności kinowej. Jednym z wątków wybijających się z działalności filmowo-krytycznej autora *Dziesiątej Muzy* jest umacniająca się już od tekstów napisanych przed wojną pozycja „nowego typu widza”, który wystąpił ze swoimi oczekiwaniami na scenę publiczną. Jego żądania i wyobrażenia zdominowały namysł przedsiębiorców, twórców i publicystów nad tworzeniem filmów.

Irzykowski mówił, że są to po pierwsze widzowie naiwni, nazywani przez niego „pocziwcami” lub okreśłani jako „dziecinniali”, po drugie to entuzjaści kina zmanipulowani

¹⁶ Wątek Irzykowskiego jako nauczyciela pojawi się szerzej w rozdziale drugim. Sądzę, że uwagi na temat oglądania filmów przez widownię można utożsamić z uwagami na ten temat kierowanymi do wszelakich twórców kina jako takiego. Irzykowski podkreślił we wstępie do *Dziesiątej Muzy*, że jednocześnie zwraca się do literatów i „inteligentnej publiczności” [zob. DM: 8].

¹⁷ Interesującym wstępem do takiej monografii na pewno byłoby sprawozdanie *Z warsztatu jurora* (pierwodruk: „Światowid” 1934, nr 31–34). Irzykowski wymienia najczęstsze motywy pojawiające się w przesłanych przez amatorów scenariuszach na konkurs – wygrywał zdecydowanie film wojenny i polityczny. Irzykowski zauważył, że tego rodzaju konkursy są dobrym przyczynkiem do badań wyobraźni narodowej [por. DM: 475], jednak bardziej skupił się na ocenie przydatności przesłanych skryptów dla kina. Ponadto były one już wyselekcjonowane przez Irzykowskiego, zwracającego uwagę na ruch w filmie (z 750 scenariuszy do omówienia wybrał 55). Warto jednak wspomnieć o kategorii wyróżnionej przez krytyka jako „babskie porachunki” – przedstawiają one marzenie kobiet o zemście na źle traktującym je mężczyźnie. Irzykowski był przekonany, że fabuły te więcej mówią o ich autorkach niż bohaterach potencjalnych filmów, co z kolei daje wiele możliwości do interpretacji ówczesnego życia społecznego. Podobnie interesująca jest uwaga, że często pojawiające się w scenariuszach kradzieże i bijatyki miałyby być świadectwem, że tak świat przedstawia się ich autorom [zob. DM: 482]. Są to jednak rozważania natury socjologicznej, które wybiegają poza ramy tej pracy.

¹⁸ Tekst *Mój sąsiad p. Snobkowski* oraz odpowiedź na list dzieci zamieszczone w „Wiadomościach Literackich” – pierwszy: 1924, nr 49 oraz drugi: 1925, nr 17.

przez przemysł filmowy i wreszcie po trzecie – widzowie uczący się, najmniej ewidentni w tej triadzie, bo raczej projektowani przez Irzykowskiego: jest to publiczność, do której krytyk chciał mówić i z którą chyba najchętniej by się utożsamił.

Pocziwiec, który nie rozumie, że treść to nie tylko anegdota, narracja czy opowiadanie, lecz coś dużo głębszego, wywodzi się, jak się zdaje, jeszcze sprzed wojny. Był to ten widz, który zachodził do domów towarowych, cyrków i kawiarni, by cieszyć oko kinematografem – cudem poruszanej fotografii. Twórcy takich atrakcyjnych obrazów raczej nie zwracali uwagi na treść przedstawienia, którą Irzykowski rozumiał jako pierwiastek „przesycający każdy atom sztuki”¹⁹ [zob. DM: 297]. Treść traktowano tu potocznie jako pewną historyjkę – przed wojną była ona raczej pretekstem do pokazania możliwości wynalazku. Czy to zwykłe wyjście robotnic z fabryki, czy nieco później kino trikowe – obrazy te miały zachwycać, przedstawiać, prezentować, a nie zmuszać do refleksji i dalszych poszukiwań nowych przejawów treści, czyli – w teorii Irzykowskiego – ruchu [zob. DM: 18]. Słowem, kinematograf jako cud techniki, jedna z wielu jarmarcznych rozrywek i optyczne widowisko przyzwyczajające, wręcz zmuszające, publiczność do widzenia, a nie refleksji, byłoby jednym ze powodów pojawienia się pocziwca na sąsiednim fotelu, tuż obok Irzykowskiego.

Warto zwrócić tu uwagę na kolejne słowa „pocziwca”, podsłuchane przez krytyka, a dotyczące filmu *Miodowe miesiące z przeszkodami*. Widzowie mówili, że filmowi „brak tempa, brak rytmu” [zob. DM: 297]. Nikt tych pojęć dobrze nie rozumie, dodawał Irzykowski, posługują się nim blagierzy. Słowo „rytm” pojawiało się w pismach Leona Trystana – propagatora filmu jako „muzyki wzrokowej”. Ten zapomniany reżyser, aktor, scenarzysta, wreszcie krytyk i teoretyk filmu przede wszystkim rozpropagował na gruncie polskim myśl francuskiej awangardy wraz z ważnym dla tej teorii terminem „fotogenia” autorstwa Jeana Epsteina²⁰. „Fotogeniczność” jako podstawowe pojęcie estetyki kina osiągnęło dużą popularność wśród ówczesnych krytyków, mimo że nikt tak naprawdę nie potrafił powiedzieć, czym ona konkretnie była²¹. Awangardę kojarzono również z przekonaniem, że to właśnie forma – montaż czy praca kamery, obraz wyizolowany od

¹⁹ „Wedle niego [Irzykowskiego – przyp. W.S.] cechą formy jest bowiem oddziaływanie zmysłowe, prymarne zwrócenie uwagi odbiorcy dzieła, wyjściowe do poszukiwania treści, zaś treść to element inteligibilny, właściwy przedmiot przeżycia i sądu estetycznego” – M. Gołębiwska, *Irzykowski. Rzeczywistość i przedstawienie – o tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego*, Warszawa 2006, s. 226.

²⁰ Zob. L. Trystan, *Fotogeniczność (próba analizy psychologicznej)* [w:] *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, oprac. J. Bocheńska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1975, s. 109.

²¹ Irzykowski szczegółowo zajmuje się tym fenomenem w *Dziesiątej Muzie* [zob. DM: szczególnie 138].

scenariusza – decydowała o wartości filmu, nie zaś treść w potocznym rozumieniu, czyli historia, opowieść czy narracja. Awangardziści starali się często wręcz usunąć aktora z obrazu²². Trzeba nadmienić, że takie teorie estetyczne pojawiały się raczej w prasie opiniotwórczej, choćby w programowym czasopiśmie futurystów, czyli „Zwrotnicy”, na łamach „Kuriera Polskiego” czy wreszcie w „Wiadomościach Literackich”. Prasa branżowa skupiała się na pozytywnych stronach kinematografii popularnej w celu nakłonienia czytelników do wizyty w kinie. Mimo to, paradoksalnie, według Irzykowskiego „pocziwcem” mógł być także czytelnik właśnie takiej prasy opiniotwórczej, czyli odbiorca wykształcony, zainteresowany rozwojem estetycznym kina, być może nawet do któregoś z czasopism piszący. By doprowadzić to wnioskowanie do końca – z którego autor *Dziesiątej Muzy* nie musiał koniecznie zdawać sobie sprawy, ale być może właśnie chciał zasugerować wtajemniczonym, że młoda krytyka również powinna się uczyć – i uznać awangardę polską za „pocziwców”, trzeba byłoby odwrócić obraz i skierować uwagę na Irzykowskiego, który współczesną mu myśl o kinie traktował pobłaźliwie, wierzył, że potrzebna jest jego rola łącznika między tradycją a nowością. Do tej kwestii wrócę oraz rozwinę ją w rozdziale drugim.

W każdym razie „pocziwiec”, w optyce Irzykowskiego, przede wszystkim powtarzał bez zastanowienia wszystko to, co powiedzieli mu inni, przetwarzał takie pojęcia jak „fotogenia” czy „tempo i rytm”, nie zastanawiając się nad ich pochodzeniem czy przydatnością. Dawał się więc łatwo manipulować – czy to prasie, obiegowym opiniom, czy producentom liczącym swój kapitał. Ten drugi typ widza zmanipulowanego przez plakaty, recenzje czy reklamy najbardziej niepokoił Irzykowskiego. W tym miejscu do rozważań autora *Dziesiątej Muzy* wkradł się więc kapitał ze swoim rozumieniem nowoczesnej publiczności.

Praktyki podsłuchiwania widzów podczas seansów filmowych znane były nie tylko Irzykowskiemu – także przedsiębiorcy kinowi postrzegali ten sposób jako doskonały do tropienia gustów i zachowań publiczności. Podobno biznesmen Figdor radził twórcom filmowym rejestrowanie reakcji publiczności podczas seansów, by później powtarzać w kolejnych filmach sceny, które wywołały na sali śmiech lub płacz. *Vox populi to vox Dei*, skwitował tę anegdotę Irzykowski w *Dziesiątej Muzie* [zob. DM: 77].

²² O polskiej awangardzie filmowej zarówno o Trystanie, jak i Anatolu Sternie, Tadeuszu Peiperze oraz Antonim Słonimskim, pisała Jadwiga Bocheńska – zob. J. Bocheńska, *Awangarda lat dwudziestych* [w:] *taż*, dz. cyt.

Eksperymenty takie podejmowali również rosyjscy filmowcy, lecz z zupełnie innych powodów. W 1916 roku Lew Kuleszow w dokładnie ten sam sposób zbadał widownię tanich kinematografów, która, jak pisał w swojej powojennej pracy *Sztuka filmowa*, „była gorzej wychowana, ordynarniejsza, bardziej bezpośrednia, psychicznie zdrowsza i dlatego żywiej reagowała na to, co się działo, na widowisko, którego była świadkiem”²³. Dzięki temu Kuleszow był w stanie ustalić, że to filmy amerykańskie cieszą się największą popularnością. Rosyjski filmowiec nie był jednak zwykłym producentem – w pracowni Kuleszowa, należącej do szkoły filmowej, stawiano sobie cele dydaktyczne, badawcze, ale też artystyczne, szukano tam środków wyrazu języka filmu. Do grupy tej należeli tacy twórcy jak Wsiewołod Pudowkin czy Aleksandra Chochłowa²⁴ – w przedmowie do wydania książki z lat 20. XX wieku nazwali Kuleszowa twórcą kinematografu²⁵. Dzięki badaniom i obserwacjom rosyjski filmowiec doszedł do konkluzji, że film amerykański stosuje dużo dynamiczniejsze cięcia od europejskiego – na tej podstawie udało mu się stworzyć podwaliny własnej teorii filmowej i wyróżnić montaż jako podstawowy środek oddziaływania na widza, podstawową jednostkę znaczącą filmu²⁶.

Zarówno anegdotyczny biznesmen Figdor, jak i twórca rosyjskiej kinematografii Kuleszow pokazali przez swoją metodę badania widza, że w tamtym czasie publiczność stawała się coraz ważniejsza w rozwoju kina: miało to jednak swoje „janusowe oblicze”²⁷. Z jednej strony, jak pokazał przykład rosyjskiego filmowca, widz instynktownie, poprzez emocje, może pomóc ustalić materiał dla kina, stawiany jest on tu w roli sejsmografu nowoczesnego medium, bo zdaje się je dużo lepiej rozumieć. Z drugiej strony anegdota o biznesmenie Figdorze ujawniła wręcz terror gustów publiczności, przynajmniej tej zachodniej, nad twórcami filmowymi. Nie tylko hamowało to rozwój kina, na co szczególnie zwracał uwagę Irzykowski, lecz także wytworzyło swojego rodzaju błędne koło: przedsiębiorca wmawiał widzowi upodobania, które sam zaobserwował w jego reakcjach. Autor *Dziesiątej Muzy* jednak nie miał wątpliwości, że kapitał mylił się w ocenie wymagań naiwnych „pocziwców”, nierzadko uzurpował sobie jasnowidztwo co do jego gustów [zob.

²³ L. Kuleszow, *Sztuka filmowa. Moje doświadczenia*, red. W. Godzic, tłum. zbiorowe z języka rosyjskiego, Kraków 1996, s. 32.

²⁴ Zob. W. Godzic, *Lew Kuleszow – alchemik kina* [w:] L. Kuleszow, dz. cyt., s. 12–13.

²⁵ Zob. tamże, s. 25.

²⁶ Zob. tamże, s. 33.

²⁷ Zdaje się, że Irzykowski diagnozował niniejszą relację tworzącą między „kinematograficznym geniuszem” i przemysłowcem oraz niewidoczną, lecz postulowaną publicznością już w swojej przedwojennej jednoaktówce. Napięcie między twórcą a odbiorcą w tym tekście, w kontekście przemian kulturowych przed I wojną światową, dokładniej analizuję w artykule *Sztuka czy podglądactwo? Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo Karola Irzykowskiego* [w:] *Świat idei i lektur – twórczość Karola Irzykowskiego*, red. H. Ratuszna, Toruń 2016, s. 149.

DM: 200] – słowem, manipulował i konstruował sobie oddanego konsumenta. Wydaje się, że w taki sposób tworzy się „fałszywa świadomość” – wnioski o prawdziwym, konkretnym życiu (o śmiechu lub płaczu na sali kinowej) oderwały się od kontekstu, więc ostateczny wynik musiał być fałszywy – natomiast w świadomości zaczęło królować coś na kształt widma publiczności, widz abstrakcyjny²⁸.

Przykładowo, w jednym ze swoich późnych artykułów, Irzykowski był przekonany, że zasada, by film kończył się dobrze, to jedno z takich fałszywych przypuszczeń [zob. DM: 455–456]. Przedsiębiorca zakładał na podstawie obiegowej opinii, że widz pójdzie do kina na film znany, bezpieczny, odwołujący się do jego doświadczeń i wreszcie – spełniający na ekranie jego marzenia, przykładowo o lepszym statusie społecznym²⁹. Każde podjęte ryzyko mogło skutkować spłoszeniem widza i zniechęceniem go do kina. Jednocześnie ten sam widz, patrząc na ekran, był przekonany, że tak właśnie ma to wyglądać – że to standard, coś, co rozumie się samo przez się i jedyne, co pozostaje, to posłusznie to przyjąć, a „w interesie kapitalizmu leży, aby towaru, raz już tylko zestandaryzowanego i zaszczepionego na gustach publiczności, nie cofać, nie rujnować” [DM: 469]. W konsekwencji tworzono wciąż te same fabuły, na które licznie narzekano w międzywojennej prasie filmowej. Ponadto w tym społeczeństwie racji i przekonań, a także wyobrażeń, zrodził się nowy obraz rzeczywistości, emitowany na kinowym ekranie³⁰. Alina Madej, analizując polski przemysł filmowy uwikłany w społeczne mity i konwencje, również wskazała na to swoiste *perpetuum mobile* ówczesnej „instytucji kinematograficznej”, która „jest nie tylko skomplikowanym przemysłem istniejącym po to, aby zapełniać ekrany i tworzyć wielomilionowy rynek odbiorczy, ale również swoiście pojmowaną »maszyną mentalną«, która przystosowuje widzów do konsumpcji produktów

²⁸ Jeden z inspiratorów myśli Irzykowskiego o kinie, Stanisław Brzozowski, wiele miejsca poświęcił zagadnieniu „fałszywej świadomości” dominującej, według niego, w nowoczesnej kulturze. W *Legendzie Młodej Polski* pisał między innymi, że świadomość ta „narzuca życiu to, co zdołała z jego trudu pojąć” (zob. S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*, Kraków 1983, s. 420), „wierzy w prawzorowość własnych swych procesów” (zob. S. Brzozowski, dz. cyt., s. 430). Usuwa więc wszystko, co stawia jej opór, natomiast to, co podtrzymuje przyjęte powszechnie stany wiedzy, uznaje za normę sprawdzalną na gruncie naddanych przez nią założeń. W swojej książce Alina Madej pokazuje, jak polscy producenci filmowi budowali i podtrzymywali ówczesne mity i konwencje poprzez cały system – od fabuł poprzez środki wyrazu, a na reklamie kończąc, co w zaskakujący sposób wpisuje się w rozważania na ten temat Brzozowskiego – por. A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994, s. 19.

²⁹ Siegfried Kracauer w 1927 roku pisał, że kino to kłamstwo stające się prawdą – typem, obrazem, świadomością oderwaną od życia, mimo że istniejącą w przekonaniach widza – por. S. Kracauer, *Panny sklepowe idą do kina* [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, dz. cyt., s. 269.

³⁰ Z jednej strony można odnieść wrażenie, że chodzi tu o „prawo zwierciadła”, które Irzykowski przywołuje w *Dziesiątej Muzie*, a więc o chęć ponownego oglądania rzeczy przeżytych już w bezpośrednim doświadczeniu. Z drugiej strony krytyk pisał, że taka „chęć oglądania rzeczy i spraw w oderwaniu od rzeczywistości” [DM: 37] to jedno ze źródeł sztuki, natomiast tutaj dochodziłoby do utożsamienia fałszywego obrazu świata z tym prawdziwym, wzięcia kłamstwa za prawdę. Wydaje się więc, że słowom Irzykowskiego bliżej do rozpoznań Kracauera na temat fantazji w kinie, przytoczonych w poprzednim przypisie.

oferowanych przez ten przemysł”³¹. Słowem, instytucja kinematograficzna zespałała przemysł z mentalnością, świadomością kulturową widza po to, by sprzedać mu nie tylko produkt, lecz także konkretną wizję świata.

Do obrazu publiczności zmanipulowanej przez przemysł filmowy – i dającej się manipulować – nawiązywało opowiadanie Irzykowskiego o panu Snobkowskim i nawiedzających go „papierowych duszkach”. Rzeczony pan Snobkowski to rodzaj widza świetnie zorientowanego: „wyliczał nazwiska nie tylko pierwszorzędnych aktorów i aktorek filmowych, lecz nawet drugorzędnych. Był tam jakiś Wallace Reede czy Reid – niech go tam! – ale mój sąsiad znał go, wiedział nawet, w jakim filmie on już występował” [DM: 333]. Dalej, poznał się on na aktorstwie Poli Negri jak mało który krytyk, potrafił też wymienić nazwiska gwiazd, ich biografie i metryczki, czym starał się zaimponować towarzyszącej mu damie. Irzykowski zauważył jednak w zaobserwowanej przez siebie postawie wynik działania wspomnianych „papierowych duszków” – stworów odklejonych od afiszów i plakatów reklamujących kina na każdej ulicy i w każdym zaułku miasta, by wbić panu Snobkowskiemu do głowy: „Mary Pickford! Pick-pick i ford-ford! Pola-la-la Negri! Mia May! Douglas Fairbanks [...]. Musicie to sobie zapamiętać, panie Snobkowski, zapamiętać!” [DM: 334]. Kolejne duszki, już bardziej wyrafinowane, atakowały go z łamów czasopism jak „Ekran i Scena” czy „Film” [zob. DM: 334].

Na oczach Irzykowskiego rodził się typ widza wręcz stworzonego przez przedsiębiorstwa i reklamę, których priorytetem było zarobić na swoim przemyśle. Odbiór filmu zdeterminowały więc popularne gwiazdy filmowe, a nie zapotrzebowanie na inteligentną rozrywkę, która integrowałaby widzów, spełniała kulturotwórczą rolę w nowym państwie. Słowem, kapitał wychowywał sobie konsumenta w brutalny, bezwzględny sposób³². Po pierwsze atakował go ze wszystkich stron bezimiennymi obrazami i nazwiskami – użyte przez Irzykowskiego onomatopeje ilustrowały swoiste „wgrywanie” tych treści, czy też bez-treści, w świadomość widza, natomiast metafora duszka wskazywać może na wrażenie braku instancji nadawczej tych informacji, na ich w pewnym sensie oficjalność i absolutność. Po drugie natomiast, dzięki opłaconej prasie, przedsiębiorca kinowy budował sobie w oczach publiczności autorytet, jaki dawało słowo pisane wydrukowane w nowoczesnym medium czytany przez niemal wszystkich.

³¹ A. Madej, dz. cyt., s. 13.

³² W wywiadzie udzielonym Józefowi Steinerowi w 1935 roku Irzykowski potwierdza ten wniosek: „publiczności nikt nie pyta, a ona niczego nie żąda. Kapitał filmowy robi to samo, co państwo – tzn. narzuca pewien ustrój i przez prasę wywołuje wrażenie, że to jest właśnie oczekiwane” [DM: 507].

Medium to pozwalało jednocześnie na przyspieszenie procesów demokratyzacji nowego typu widza dzięki możliwości publikowania listów do redakcji³³. W takim liście można było na przykład nie zgodzić się z opinią poważnego i kompetentnego krytyka, co zrobiły „kochane” dzieci. W ich liście do Irzykowskiego czytamy:

„oburza nas bardzo recenzja pana o *Sierociej doli*. Ten film jest jedynie dla nas, dzieci, stworzony i dlatego tylko my możemy sądzić, czy jest dobrym, czy złym. Nas film ten bardzo wzruszył, gdyż gra Mary Pickford, która była szczerą i kochaną, a los jej był bardzo smutny. Zdaje się, że przy śmiechu nie zamyka się oczu, a przy płaczu ma się skrzywioną twarzyczkę. [...] O naszych filmach wolimy same pisać recenzje” [zob. DM: 401].

Tym, co szczególnie uderza w przytoczonej wypowiedzi, jest po pierwsze ewidentny brak kompetencji nadawcy – nie musiały być nim prawdziwe dzieci, sam Irzykowski był przekonany, że to dzieło „czcigodnej mamusi” [zob. DM: 401]. Opinia o filmie *Sieroca dola* opierała się nie na racjonalnej teorii i logicznych argumentach, lecz na emocjach („nas film ten bardzo wzruszył”) i obiegowych opiniach – z jednej strony film był dobry, bo zagrała w nim „szczerą i kochaną” Mary Pickford, z drugiej strony nadawca odwoływał się do subiektywnego odczucia (pisał: „zdaje się”) dotyczącego szczegółów okazywania emocji przez mimikę. Irzykowski z końcówki listu dowiedział się również, że dzieci same wolą pisać recenzje o filmach „naszych”, czyli „dla nas”, co prowadzi do dwóch wniosków. Widz w latach 20. XX wieku widocznie był już przekonany, że sam potrafi oglądać filmy i w sposób wystarczający je zaopiniować – nie potrzebował do tego krytyka. Jednocześnie miał świadomość, że film się specjalizuje na wyraźne gatunki kierowane do konkretnego odbiorcy. „Poważny pan”, jak dzieci nazwały w liście Irzykowskiego, nie powinien ingerować w filmy z Mary Pickford, ewidentnie tworzonych z myślą o młodszym widzu.

Ta samodzielność niekompetentnego, nieoczytanego widza narażonego na uliczne reklamy i czasopisma branżowe oczywiście drażniła autora *Dziesiątej Muzy*, który przede wszystkim występował na łamach „Wiadomości Literackich” w roli krytyka i nauczyciela. W swojej odpowiedzi utożsamił dzieci z ich matką, by nazwać ją „czcigodną dzieciannią” i do niej w zasadzie głównie kierował swoje zastrzeżenia. Znamienne wydaje się przypisanie przez Irzykowskiego dorosłemu roli dziecka – pobrzmiewa tu echo „Polski dzieciannią”, krytykowanej przez Stanisława Brzozowskiego, która wolała zrzucić odpowiedzialność za własne sądy na innego, a szczególnie na przyczynę zewnętrzną. Jest to postawa, która odrzuca

³³ Pomijam tu kwestię strategii manipulowania czytelnikiem za pomocą listów, by nie komplikować wyводу – w celach reklamowych prowadzący czasopisma, poza oczywistą selekcją nadsyłanych opinii, czasami zarówno skracali notatki lub je wydłużali, jak i podszywali się pod czytelników. Ta kwestia nie pojawia się w pismach Irzykowskiego.

krytykę i polemikę na rzecz zamknięcia się we własnej racji, uprzywilejowanie własnego punktu widzenia. To również zarzucenie krytyki rozwijającej nie tylko kulturę, lecz także jednostkę. Postawę tę wzmacniała polska „instytucja kinematograficzna, która uniezależniała nadawcę od odbiorcy”³⁴ – widz był pewny, że zobaczy w kinie to, czego oczekiwał, już dłużej nie był zaskakiwany przez przedwojenną kulturę *varieté* i cyrku.

W wypowiedzi kończącej ripostę Irzykowski wydaje się poddawać: „pani czcigodna już zapewne wyrobiła sobie swój sąd [...] i na to już nie ma rady” [DM: 403], jednocześnie jednak dodał, że jeśli jeszcze tego nie zrobiła, to on w swojej recenzji kolejnego filmu powie, na co powinna zwrócić uwagę przy kolejnym seansie. W tym miejscu – po „pocziwcach” i publiczności zmanipulowanej, która cechuje procesy demokratyzacji – ujawnił się trzeci typ odbiorcy kina, mianowicie widz uczący się. Jest to kategoria pomocnicza (Irzykowski nie nazywa wprost tego typu widza), stworzona przez mnie, by zobrazować pewien typ idealnej, a przynajmniej akceptowalnej, postawy publiczności, przez którą można również przeanalizować zarówno pewne zjawisko w kształtującym się kinie niemym lat 20. XX wieku, jak i samą postawę Irzykowskiego wobec nie tyle publiczności, a nawet nie tyle samego kina, ile kultury nowoczesnej w ogóle i tego, jakie problemy ze sobą przynosiła. Warto wspomnieć, że Hugo Münsterberg w podobny sposób analizował przemiany obrazu filmowego – amerykański psycholog prezentował w swojej pracy *Dramat kinowy* wzajemne dostosowywanie środków artystycznych kina do percepcji widza i odwrotnie, co miało pomagać w procesie nauczania³⁵. „Widz uczący się” Münsterberga to widz wolący być nauczany poprzez obrazy, nie poprzez słowa.

Irzykowskiego nie interesowała jednak rola filmu jako narzędzia edukacji – w tym kontekście omawiał film, odnosząc się do kultury popularnej i nowoczesnej, nie do tworzenia się nowego rodzaju dzieła artystycznego. Wyrażał on przekonanie, że „publiczność kinowa oprócz wrażeń oficjalnych ma jeszcze wrażenia podświadome i przecież instynktownie odsuwa głupstwo od siebie” [DM: 327]. Jednak mimo fatalizmu, który przebija przez przytoczone wcześniej opinie Irzykowskiego o widzu „pocziwym” i zmanipulowanym, a także coraz bardziej zagubionym (a co gorsza – niezdającym sobie z tego sprawy) w skomplikowanej narracji na temat nowego medium, krytyk cały czas wierzył w jego potencjał. Zdając sobie sprawę, że w przemyśle filmowym najczęściej nie było miejsca na analizę duszy artysty, jak w recenzjach z literatury i innych sztuk, był raczej po stronie

³⁴ Zob. A. Madej, dz. cyt., s. 21.

³⁵ Zob. H. Münsterberg, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, tłum. A. Helman, Łódź 1989, s. 40 i 49. Więcej o teorii Münsterberga piszę w rozdziale trzecim, w którym wiążę ją z teorią Irzykowskiego.

twierdzenia, że to popyt wywołuje podaż [zob. DM: 334], a więc wyedukowana publiczność mogłaby stworzyć zapotrzebowanie na mądry film.

Irzykowski oczywiście był przekonany, że odbiorców kultury trzeba edukować dobrym filmem³⁶, jednak miało to niejako być skutkiem ubocznym pracy w relacji krytyk- autor dzieła – tutaj zmienia się optyka tego stanowiska: czy to niespójność w myśli krytyka, czy świadoma lub nieświadoma rewizja, faktem pozostaje, że widz kinowy naprawdę zaczynał wysuwać się na jedną z głównych pozycji modelu komunikacyjnego. Świadectwem tego był wyżej przytoczony list dzieci – chyba po raz pierwszy Irzykowski pisał wprost do przeciętnego, niekompetentnego i naiwnego „pocziwca”, odbiorcy kultury popularnej. Nawet atrakcyjne dla młodzieży, fantastyczne nowele Stefana Grabińskiego, które Irzykowski bardzo cenił, musiały być czytane przez odbiorców na tyle wykształconych, by właśnie móc to zrobić – natomiast widzami kina byli często analfabeci, choć nie da się ukryć, że Irzykowski pisał raczej do warstw drobnomieszczańskich, kupujących czasopisma takie jak „Wiadomości Literackie”. Faktem pozostaje jednak, że kompetencji kulturowych już dłużej nie nabywano wyłącznie za pomocą słowa teatralnego czy literackiego – znać można było *Pana Tadeusza* czy nazwisko Stefana Żeromskiego bez umiejętności czytania³⁷. Było to zupełnie *novum* we współczesnej kulturze, z którego Irzykowski mógł nie do końca zdawać sobie sprawę, niemniej w jego filmowych recenzjach odznaczało się bardzo wyraźnie.

W tym miejscu analizy bardzo trudno oddzielić Irzykowskiego-krytyka od Irzykowskiego-widza – jednocześnie pragnął być nauczycielem, który odkryje przed publicznością tajniki tego, co sprawia, że film jest dobry, ale też występował jako oburzony widz – w imieniu także swoim sprzeciwiał się banalizowaniu filmu na rzecz dobrego samopoczucia niewyedukowanego lub zmanipulowanego „pocziwca”. Pytanie o Irzykowskiego jako krytyka filmowego przenoszę jednak do rozdziału drugiego niniejszej pracy, by odpowiedź na nie rozwinąć i pogłębić.

Słowem podsumowania, Irzykowski nie tylko był przekonany, że nad nowym medium należy pracować, oswajać je, odkrywać jego możliwości, lecz także zdawał sobie sprawę z większej roli publiczności w kształtowaniu nowoczesnego medium, niż to było w przypadku sztuk tradycyjnych opierających się na osi autor – odbiorca-krytyk. Z tych rozważań wyłonił się jednak obraz kina niejako podwójny – po pierwsze kina tworzonego przez nowy typ odbiorcy niewykształconego, lecz w pełni uczestniczącego w kulturze filmowej, a po drugie

³⁶ W *Dziesiątej Muzie* pisał, że „stąd płynie ordynarna płytkość dotychczasowej dramaturgii kinowej, ponieważ odzwierciedla ona pospolite myślenie ludzkie” [zob. DM: 20].

³⁷ Zob. M. Hendrykowska, dz. cyt., s 214.

problem pałacy dla wielu ówczesnych publicystów – wpływ kapitału i przemysłu na publiczność kinową oraz same filmy. Z pierwszego obrazu Irzykowski chyba nie do końca zdawał sobie sprawę, natomiast druga kwestia często i intensywnie podejmowana była w jego recenzjach

3. „Byłem raz w kinie...” – Karol Irzykowski jako widz

Rozważania na temat roli Irzykowskiego jako widza filmowego w kulturze lat 20. XX wieku trzeba zacząć od zastrzeżenia, że jego kompetencje jako pisarza, krytyka, teoretyka i filozofa nie tyle mogły wpłynąć na jego odbiór kina, ile były wręcz dominujące w tej dziedzinie jego działalności, jak i każdej innej. Irzykowski jako widz to erudyta, dla którego rozrywka utożsamiana była nie tylko ze zmysłową przyjemnością, lecz także – przede wszystkim – z intelektualną przygodą, z odkrywaniem zjawisk i pojęć na nowo [por. WD: 220]. Wiele dziedzin swojej działalności łączył ze sobą – był wytrawnym graczem w szachy, co zainspirowało go do napisania noweli na ten temat³⁸. Podobnie zachwyty opowiadaniem fantastycznym Stefana Grabińskiego był przyczynkiem do powstania kilku nowel w tym gatunku, zebranych następnie w zbiorze *Spod ciemnej gwiazdy*. Ponadto Irzykowski niejednokrotnie, i nie tylko w pismach dotyczących filmu, dawał wyraz przekonaniu, że tak zwane „działanie na wrażenie” twórców, „wywołanie dreszczyków i gęsiej skórki jako cel sam w sobie” nie tylko nie zadowoli poety, lecz także „w duszy czytelnika pozostawi niezapełnioną lukę” [WPK: 570]. Wreszcie, krytyk rozpatrywał film na równi z innymi dziedzinami działalności człowieka, pisał, że „filmu zbyt głupiego wytrzymać nie można, tak samo jak trudno przeczytać do końca zbyt głupią książkę” [DM: 193]. Irzykowski starał się czerpać przyjemność z kina na równi z innymi dziedzinami sztuki, jednak podchodził do niego zarówno bez uprzedzeń, jak i z ogromnymi wymaganiami kompetentnego uczestnika kultury. Jego recenzje skupiały się głównie na wyjaśnianiu, omawianiu, sprawdzaniu filmów z jego teorią (dobrym filmem był ten, który został skonstruowany na jej zasadach), mało w nich czysto osobistych sądów, ponieważ zawsze były jakoś powiązane z tym konkretnym rozumieniem kina. Myślę więc, że jałowe byłoby oddzielenie prywatnych praktyk i upodobań Irzykowskiego jako widza kinowego od jego pracy jako krytyka czy teoretyka, gdyż przede

³⁸ O noweli *Zwycięstwo* – zob. R. Sioma, *Płec i... szachy. O Zwycięstwie Karola Irzykowskiego* [w:] *Świat idei i lektur – twórczość Karola Irzykowskiego*, dz. cyt., s. 165–174. Natomiast Jan Jakóbczyk przeniósł pasję Irzykowskiego na opracowaną przez krytyka strategię poruszania się we współczesnej mu kulturze zarówno artystycznej, jak i politycznej – zob. J. Jakóbczyk, *Szachy literackie. Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*, Katowice 2005, *passim*.

wszystkim to, co zainteresowało w kinie teoretyka, jednocześnie sprawiało przyjemność widzowi.

Mimo to można podjąć próbę scharakteryzowania Irzykowskiego jako widza – tego, który wybiera, co zobaczy, i tego, który nie tylko ogląda filmy i o nich pisze, ale również uczestniczy w pewnej kinowej kulturze – rzadko co prawda podąża za trendami, raczej przekornie stoi w opozycji do nich. Idealnym przykładem pozostaje stosunek Irzykowskiego do filmu rysunkowego – zarówno ówczesnie, jak i dziś utożsamianego z powierzchowną rozrywką, wtedy wyświetlaną przed filmem właściwym³⁹. Dla Irzykowskiego był to natomiast „film przyszłości”. Podobnie autor *Dziesiątej Muzy* nie dał sobie wmówić powszechnego przekonania o konieczności uczestniczenia w kampanii na rzecz dźwięku w kinie.

Badania nad widzom II Rzeczypospolitej zdecydowanie wskazują na popularność kina aktorskiego, będącego bladym odbiciem systemu gwiazd na Zachodzie, oraz filmów melodramatycznych – trend ten przetrwa także później, w latach powojennych. Wymienione gatunki będą ważną częścią polskiej tożsamości kulturowej i narodowej, będą budować mity i świadomość współczesnego uczestnika kultury⁴⁰. Irzykowski jednak do filmów aktorskich zdecydowanie się dystansował jako do obrazów niespełniających założeń jego teorii, a wręcz po prostu nudnych, bo powielających wciąż ten sam obraz świata, na dodatek w tym samym kręgu aktorów⁴¹ [zob. DM: 395]. Jednocześnie Irzykowski przyznał w *Dziesiątej Muzie*, że nie miał możliwości poznać kina od strony praktycznej, wszystkie informacje dotyczące kinematografii czerpał z jednej strony z książek, z drugiej strony z oglądania filmów – tak więc doświadczenie widza byłoby punktem wyjścia jego teorii kina. Jednak z dużej liczby obejrzanych przez niego filmów nie można wnioskować, że był kinofilem, lecz raczej skrupulatnym badaczem czy recenzentem. Irzykowski również często podkreślał swój osobisty wybór – mówił, jakie filmy chętnie ogląda, a jakie omija. Pisał: „gdy na tych »fotosach« widzę np. morze, statek, wieżę, konie – mnie zaraz to ciągnie, obiecuje mi »prawdziwe kino«...” [DM: 393]. Jego faworytami bez wątpienia były filmy sensacyjne (tutaj również komediowe), fantastyczne (trikowe), a w połowie lat 30. XX wieku przekonał się także do filmów propagandowych, ale sowieckich. Zdradzał, co nudziło go w kinie: zbyt nachalny montaż, czyli „metoda siekaniny”, przez którą nie można było zrozumieć historii, także zbyt dokładne opowiadanie i ilustrowanie obrazem napisów, szablon i stereotypowość

³⁹ Zob. P. Sitkiewicz, *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego* [MOBI], Gdańsk 2009, loc 1159.

⁴⁰ Zob. A. Madej, dz. cyt., s. 73.

⁴¹ Intuicję Irzykowskiego potwierdza Madej – por. tamże, s. 54.

filmu aktorskiego, którego scenariusz zbytnio opierano na schematach literackich [zob. DM: 208–209]. Film pojawiał się więc na kartach książki z 1924 roku zarówno jako „wynalazek” (nowość w kulturze) oraz dzieło sztuki, jak i jako rozrywka, czyli coś, na co chętnie się chodzi, coś, co się ogląda, ale tym samym też jako coś, co nudzi zarówno przewidywalnością, jak i brakiem rzeczy faktycznie godnych oglądania – oryginalnych efektów „ruchowych” i wizualnych. Irzykowski przyznawał przecież, że do kina nie chodzi się dla wrażeń artystycznych, lecz by widzieć coś nowego, by widzieć rzeczy cudowne, niemożliwe do spełnienia w rzeczywistości [por. DM: 37 i 75]. Można powiedzieć więc, że do kina chodzi się na widowisko spełniające fantazje i marzenia widza.

Zainteresowanie krytyka filmami fantastycznymi i sensacyjnymi nie było oczywiście pozbawione kontekstu – jeszcze w książce *Czyn i słowo* przedrukował artykuł *W obronie literatury sensacyjnej*, w którym doceniał sensacyjne i fantastyczne fabuły między innymi Juliusza Verne’a i wspomnianego już Grabińskiego. Wydaje się, że tym, co uwodziło Irzykowskiego w popularnych gatunkach jako takich (bez względu na medium), była ich aktualność – w przypadku sensacyjnych byłoby to połączenie intelektu i siły fizycznej w postaci detektywa, „nowoczesnego rycerza”, a nawet wartka akcja jako czynnik zaciekawiający czytelnika treściami lektury⁴² [zob. CS: 280–282]. Jeśli chodzi zaś o fantastykę to wyjście nowoczesnego człowieka naprzeciw przyszłości, marzenie o niej i obawy z nią związane. Dynamiczne obrazy kinowe oraz kinematograf jako wynalazek przyszłości okazały się idealnym medium dla tych cech sensacji i fantastyki. Przykładowo film trikowy *Maks Linder w zamku duchów* Irzykowski określał jako szczyt twórczości reżysera Abła Gance’a – sceny między innymi „wprowadzają w regiony niesamowitości” [zob. DM: 282]. Zaskakują i zachwycają jednocześnie. Szczególną atencją Irzykowskiego cieszył się również film Bustera Keatona *Rozkosze gościnności* – oprócz zachwyty nad sceną podróży koleją żelazną, która byłaby „kopalnią motywów kinowych” [zob. DM: 328], krytyk przyznawał wręcz, że obraz pod względem dramatycznym może być porównany do sztuki teatralnej [zob. DM: 329]. Autor *Dziesiątej Muzy* bardzo cenił także komedie z Charlim

⁴² Irzykowski widział w akcji wartość także o tyle, o ile sprawiała, że książkę czytało się do końca, a film dawało się zobaczyć w całości. To nie tylko walor edukacyjny kultury popularnej, ale również prosta uwaga na temat natury każdego odbiorcy – krytyk wypowiadał się zarówno o młodzieży, jak i o sobie i ludziach ze swojego otoczenia – który nie chce się nudzić [zob. CS: 280]. Warto nadmienić, że zarówno w przypadku literatury popularnej, jak i filmu Irzykowski czasem kierował się także kategorią smaku, gustu – dobry film niekoniecznie musiał spełniać artystyczne założenia krytyka, wystarczyło, że w swojej pogoni za sensacją i uwagą widza, szukał wyważonych środków wyrazu, a także nowych, niewidzianych do tej pory efektów.

Chaplinem⁴³ – w recenzji filmu *Brzdąc*, który *nota bene* uważał za być może zbyt dobry dla zwykłej publiczności [zob. DM: 410], również zwracał uwagę na element dramatyczny: tramp swoją sztuką filmową „chwytą za serce” [zob. DM: 409].

Irzykowski zachwycał się więc filmem nie tylko widowiskowym i spektakularnym czy pokazującym zmaganie człowieka z materią (jak w walce Lindera z duchami czy zmaganiach pasażerów pociągu w filmie *Rozkosze gościnności*), lecz także momentami dramatycznymi – jak w filmie Keatona lub Chaplina. Wydaje się, jakby efekty te były uzyskiwane przy okazji, wpływały wprost z głównego przedmiotu zainteresowania Irzykowskiego, czyli z tematu ruchu. Tym samym były szczere, bo nie obliczone czy zaplanowane. Szczerość była bardzo ważną kategorią dla Irzykowskiego od czasów manifestu *Czym jest Horla?* z 1896 roku, w którym postulował pierwotne, bezpośrednie doświadczenie twórcy jako materiał dla dzieła sztuki [zob. N: 83]. Już tutaj rozróżniał poezję (prawdziwą) od literatury (szablonu) – spowiedź od konwencji. Szczerość Irzykowski rozumiał w bliskim sąsiedztwie pojęcia „prawdy jako wirującej kuli” [zob. WT: 62] – była między innymi kategorią pomagającą w wyrażeniu przez artystę chaosu rzeczywistości i doświadczeń, różnych przejawów owej prawdy, które nierzadko sobie przeczyły. Jak pisała Katarzyna Sadkowska: „wrażenie jest silniejsze, jeśli jest skomplikowane, podszyte dysonansem, wzmocnione przez swoje przeciwieństwo”⁴⁴. Tak więc to, co ujawniało różne strony jednego zjawiska, było wartościowsze od tego, co zbudowane z premedytacją, by wywołać konkretne, starannie obliczone uczucie w czytelniku. Analogicznie także i w widzu kinowym.

Być może dlatego krytyk wołał „jeden dobry film sensacyjny od całej konewki łez amerykańskich” [DM: 247] – jako widz nie lubił być manipulowany, oszukiwany, chciał odczuwać, lecz indywidualnie, zgodnie ze swoją wrażliwością, słowem – „po swojemu”. Co ciekawe, mimo postulatu, by krytyk zawsze kierował się w swoich opiniach metodą, w recenzji filmu *Rywale* pojawia się wzmianka o szczególnej sympatii, jaką autor *Dziesiątej Muzy* żywił do tego obrazu. W filmie występuje motyw warszawskich tramwajów, co obudziło wspomnienia Irzykowskiego: „och, kiedy w Warszawie był taki brak tramwajów, kiedy na platformach panował potworny ścisk, wówczas przeżywałem nieraz tentalowe męki p. Fertnera, który nie może się nigdzie docisnąć” [DM: 360]. W ten sposób Irzykowski, poprzez własne wspomnienia, utożsamiał się z bohaterem *Rywali*.

⁴³ O związku komedii z teorią Irzykowskiego pisze Wojciech Świdziński: W. Świdziński, *Karola Irzykowskiego poglądy na komedię filmową. Poniżenie i triumf materii w Królestwie Ruchu*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 74.

⁴⁴ K. Sadkowska, *Irzykowski i inni. Twórczość Fryderyka Hebbela w Polsce 1890–1939*, Kraków 2007, s. 202.

Można to wyznanie przyrównać do tego, co według Edgara Morina było charakterystycznym dla kina procesem „przyoblekania subiektywnego w ciało”. To, co stanowi domenę uczucia, marzenia czy wspomnienia z dzieciństwa, podczas seansu miałyby uobecniać się i zobiektywizować⁴⁵. W przypadku Irzykowskiego, oglądającego *Brzdąca* lub *Rywali*, wzruszającego się czy wspominającego i sympatyzującego z filmem, można zaobserwować pojawienie się napięcia między postawami obserwującego i uczestniczącego – z jednej strony autor *Dziesiątej Muzy* obserwował – czy to film, czy widza – z pozycji zewnętrznej, zdystansowanej, z drugiej strony znajdował się przecież wewnątrz tego układu: był jednocześnie widzem oraz uczestnikiem praktyk związanych z chodzeniem do kina. „Jest to nieustanny dialektyczny spór toczący się w łonie zadziwiającego kompleksu rzeczywistości i nierealności. Rzeczywistość postrzegania pochłania magiczno-uczuciową nierealność, ale ona sama zostaje odrealniona w wizji estetycznej...”⁴⁶ – skoro konflikt między racjonalnym spojrzeniem na film z zewnątrz układu i oglądanie go z pozycji widza identyfikującego się uczuciowo z obrazem jest wpisany w medium najpierw kinematografu, później kina, być może więc roli widza i krytyka z samej zasady nie można rozdzielić: jest to dialektyczne uzupełnianie się zachwytu i artystycznego wyabstrahowania. Faktem pozostaje, że przytoczone wcześniej dwa świadectwa bardziej naiwnego, „emocjonalnego” oglądania filmów przez Irzykowskiego to w zasadzie jedyne takie osobiste wyznania w jego pismach – nawet dziennik i listy krytyka jedynie wzmiankują kino, zazwyczaj w kontekście *Dziesiątej Muzy* i rozczarowania Irzykowskiego chłodnym jej przyjęciem⁴⁷. Jednocześnie świadczyć mogą one jednak o tym, że doświadczenie kina jako „pierwotnej wizji świata” – jak pisał Morin – które konkret, postrzeganie krytyczne i racjonalne oraz emocję, marzenie, wspomnienie („wizję magiczną”) ujmuje jako jedno⁴⁸. Pozostają również ważną częścią postulatów krytycznych oraz teoretycznych autora *Walki o treść* na temat kina.

Irzykowskiego oczywiście nie można utożsamiać z tak zwanym „przeciętnym” widzem filmowym, jego erudycja i zaplecze filozoficzno-teoretyczne na to nie pozwalają. Nie zmienia to jednak faktu, że teoria *Dziesiątej Muzy* zrodziła się właśnie z wizyt w kinach, motywowanych ciekawością zobaczenia czegoś nowego, a nawet jeszcze wcześniej – podczas uczestnictwa krytyka w kulturze atrakcji. Natomiast krótkie, czasem niebezpośrednie wzmianki o docenieniu dramatyczności w kinie, jak w przypadku filmów Keatona i Chaplina,

⁴⁵ Zob. E. Morin, *Kino i wyobrażenia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 197, 203.

⁴⁶ Tamże, s. 206.

⁴⁷ W dzienniku Irzykowskiego *Dziesiąta Muza* pojawiła się bardzo późno, krytyk pisał o niej w kontekście naturalizmu [zob. D: 275], wzmiankuje ją także w krótkim liście do Przybosia [zob. L: 266].

⁴⁸ Zob. E. Morin, dz. cyt., s. 203.

oraz jedno osobiste wyznanie na temat warszawskich tramwajów, dowodzą, że krytyk odnajdywał w kinie przyjemność niezwiązaną z jego rolą czujnego obserwatora kultury.

W konsekwencji widz sprzed wojny wciąż w pewien sposób determinuje widzenie Irzykowskiego-widza po niej, także autor *Dziesiątej Muzy* to jednocześnie widz, krytyk i teoretyk, przy czym w pismach ujawniał się bardziej krytyk i teoretyk. Wyodrębnienie w tym rozdziale roli Irzykowskiego jako widza oraz podkreślenie jego spojrzenia na ówczesną publiczność pokazało wątki w piśmiennictwie filmowym Irzykowskiego, które ujawniają bardziej osobiste, „naiwne” czy nawet „dziecięce” podłoże teorii *Dziesiątej Muzy*⁴⁹. Trzeba jednak przyznać, że zachwyty, niechęć czy osobista refleksja pojawiają się tu marginalnie, w osobistych dokumentach praktycznie w ogóle.

Irzykowski oczywiście nie był jedynym literatem-krytykiem, który zauważył ekspansję kina na początku XX wieku. Rozpoczynają je najwcześniejsze świadectwa Bolesława Prusa i Elizy Orzeszkowej z ich doświadczeń z „ruchomymi obrazami”. Prus pisał o kinie w kronice w 1896 roku w kontekście obiecującego wynalazku, kinematograf pojawił się również w co najmniej jednej noweli pisarza – bezpośrednio w *Zemście*⁵⁰. Dużo ciekawszy w interesującej mnie optyce jest list Orzeszkowej z 1909 roku, w którym pisarka podkreślała, jak traumatycznym przeżyciem była dla niej wizyta w kinie: „w ohydnej budzie kinematografu było ogromnie tłumno i duszno, pokazywano różne figury ogromnie ruchliwe i zabawne, a gdy towarzyszki moje śmiały się aż do łez i bawiły się wybornie, mnie zdejmowała szalona tęsknota do złotej tarczy słońca”⁵¹. Zwolennikami kina byli zaś Stefan Żeromski (którego dzieła wielokrotnie przenoszono na ekran filmowy) oraz Jan Lemański⁵². Gabriela Zapolska, podobnie jak Anatol Stern czynnie zaangażowali się w rozwój kina niemego, pisząc scenariusze⁵³. Podobnie w przemysł filmowy włączył się Juliusz Kaden-Bandrowski – jego prelekcji do filmu *Pan Tadeusz* wysłuchała Zofia Nałkowska, która pisała o premierze w swoim dzienniku: „korzystając z ciemności, łykałam raz po raz łyzy autentycznego rozrzewnienia, dzieląc je z całą zebraną tam patriotyczną gawiedzią”⁵⁴. Potwierdza to wielką ekspansję kina jako zjawiska kulturowego, zarówno na początku XX wieku, jak i po I wojnie światowej – także wśród wykształconych klas społecznych. Czy to

⁴⁹ Krytyk wszakże również był, jako uczestnik kultury, nietzscheańskim „krnąbrnym dzieckiem” niszczącym i tworzącym dzieła swoje i cudze [por. CS: 639].

⁵⁰ Zob. B. Prus, *Kroniki*, t. XIV, oprac. Z. Szweykowski, Warszawa 1965, s. 270–272. B. Prus, *Zemsta* [w:] *Śniąc o potęgę*, oprac. A. Haska, J. Stachowicz, Warszawa 2012, s. 161–170.

⁵¹ List Elizy Orzeszkowej do Tadeusza Bochwica z dnia 21 IV 1909 [w:] E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, red. J. Baculewski, Warszawa 1961, s. 195.

⁵² Zob. M. Hendrykowska, dz. cyt., s. 219.

⁵³ Zob. A. Madej, dz. cyt., s. 106.

⁵⁴ Z. Nałkowska, *Dzienniki 1918–1929*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1980, s. 387–388.

czysto naukowe zainteresowanie (Prus), czy zupełne niezrozumienie zachwytu „ruchomą fotografią” (Orzeszkowa), czy zaangażowanie (Zapolska, Stern, Kaden-Bandrowski), a może po prostu przypadkowa obecność na premierze i odczucie wspólnotowej funkcji ówczesnego filmu (Nałkowska) – wszystkie te przypadki rozpoczynają się właśnie od doświadczenia widza naiwnego, a więc od oglądania świata znajomego w lustrzanym, najczęściej lepszym, bo wyidealizowanym, zmontowanym, odbiciu.

Punkt widzenia Irzykowskiego jako krytyka i teoretyka zmienia się dopiero w latach 30. XX wieku, kiedy w jednym z dwóch wywiadów na temat kina, przyznaje, że nawet po zarzuceniu rubryki filmowej „Wiadomości Literackich” wciąż do kina zachodził:

„nie będąc nałogowym bywalcem kina, zaglądam do niego od czasu do czasu – i wtedy smakuje mi lepiej, nie jako ten lub ów utwór filmowy, lecz jako kino. Nie porównałbym tego jednak z odwiedzeniem dawnej kochanki – nigdy nie byłem w kinie dostatecznie zakochany” [DM: 426].

Powyższy cytat to wyznanie nie tyle widza, ile obserwatora – przechodnia, który od czasu do czasu sprawdza, co dzieje się z zarzuconym przedmiotem namysłu. Nie interesują go już poszczególne filmy, lecz raczej kierunek rozwoju kina – sytuacji kulturowej zjawiska czy wynalazku, następnie kina niemego czy wreszcie ekspansji dźwiękowca. Kino to dla niego już nie film, czyli poszczególne historie, fabuły, nawet nie teoria, lecz świadectwo ważnej zmiany w rzeczywistości kulturowej, a wręcz cywilizacyjnej – to medium, które zmieniło kształt zarówno rynku kulturalnego, jak i ówczesnej publiczności. Mimo że Irzykowski nigdy nie był prawdziwym miłośnikiem filmu, kinofilem, pozostał jednak „kulturofilem” – klerkiem bacznie rejestrującym aktualne przemiany współczesności, zaabsorbowany namysłem nad tym, co te przemiany mogą dla niej oznaczać.

Doświadczenie i potrzeby „przeciętnego” widza zawsze stanowiły jednak punkt wyjścia do krytyki i teorii Irzykowskiego. Sam przyznawał, że:

„publiczność chce w kinie dwóch rzeczy: 1) naprawdę się zabawić, w jakikolwiek sposób; 2) trochę posnobizować, tj. skonstatować, że coś jest tam a tam, przykleić na swoich wrażeniach jakąś etykietkę [...]. Ostatecznie i krytyk nic innego nie robi, ale zdaje mu się, że robi to lepiej” [DM: 371].

Przyjemność widza czerpana z dobrej rozrywki, której dostarczało Irzykowskiemu kino, nie przeszkadzała więc w temperamentie krytycznym i teoretycznym autora *Beniaminka*. Była wręcz kompatybilna z jego programem, który zakładał, że każda filozofia, każde dzieło musi narodzić się wprost z życia, z żywej praktyki. Od prostego „snobizowania”, narzekania na nudną fabułę czy słabej jakości stronę techniczną filmów Irzykowski przeszedł do roli krytyka, który w dziele *Dziesiąta Muza* wyłożył zarówno teorię filmu, jak i podzielił się obserwacjami i praktycznymi wskazówkami z twórcami polskiego kina. Podobnie później,

jako recenzent, na łamach „Wiadomości Literackich” stworzył coś, co nazwać można przewodnikiem po dobrych i złych „efektach kinowych”. Tym właśnie zagadnieniom poświęcę kolejny rozdział niniejszej pracy.

Karol Irzykowski – krytyk filmowy

1. Działalność czasopiśmienna Karola Irzykowskiego

Karol Irzykowski przejął *Kurier kinowy* „Wiadomości Literackich” od Anatola Sterna w 1924 roku, zrezygnował z jego prowadzenia w połowie 1925 roku. Jak donosiła Małgorzata Szpakowska w monografii „Wiadomości Literackich”, rubryka filmowa w czasopiśmie poświęconym głównie literaturze służyła raczej jako informacja i reklama, później nierzadko stanowiła żartobliwe podsumowanie danego obrazu¹. Z takich luźnych impresji znany był następca Irzykowskiego: Antoni Słonimski, który starł się później z Irzykowskim w czasopiśmiennej polemice z powodu swojego przekonania o wyższości krytyki subiektywnej, podporządkowanej wyłącznie kryteriom gustu i smaku, której autor *Dziesiątej Muzy* przeciwstawił metody i jasno określone narzędzia².

Z jednej strony Irzykowski przyznawał się do przejęcia *Kuriera kinowego* dla prestiżu poczytnych i elitarnych „Wiadomości Literackich”³, z drugiej strony podkreślał, że jego zaangażowanie się w recenzje to sprawdzenie teorii zawartej w *Dziesiątej Muzie*. Pierwsze stanowisko wydaje się prowokacyjną wypowiedzią w stylu charakterystycznym dla krytyka, natomiast w zestawieniu z wnioskami Barbary Gierszewskiej o prasie branżowej uprawiającej na swoich łamach głównie płatną kryptoreklamę⁴, mogą być świadectwem dużej świadomości Irzykowskiego na temat funkcjonowania ówczesnego rynku i jednocześnie ironicznym do niego komentarzem. Podobnie konstatawała Maria Gołębowska – według badaczki Irzykowski „wskazywał [...] konsumeryzm w dziedzinie kultury i w związku z nim na nowo, ale mylnie rozpoznawaną rolę krytyka – nie jako znawcy idei, ale jako eksperta w ocenie towaru”⁵. Druga wypowiedź Irzykowskiego nasuwa natomiast wniosek, że to właśnie recenzje były dojrzałą formą jego myśli o kinie i filmie – recenzje dopełniały *Dziesiątą Muzę*, próbowały doprecyzować jeszcze intuicyjnie skonstruowaną teorię kina niemego.

Z tych powodów skupię się tu na analizie prasowej działalności Irzykowskiego, prowadzonej głównie w „Wiadomościach Literackich”. Jako że na łamach tego czasopisma

¹ Później, szczególnie w latach 30. XX wieku, w czasopiśmie zamieszczano dłuższe artykuły, między innymi popularnej wówczas krytyczki Stefanii Zahorskiej. W latach 1932–1936 wraz z „Wiadomościami Literackimi” zaczął wychodzić stały dodatek „Światło na Ekran” – zob. M. Szpakowska, „*Wiadomości Literackie*” prawie dla wszystkich, Warszawa 2012, s. 167.

² Zob. M. i M. Hendrykowscy, *Znawca kina* [w:] A. Słonimski, *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917–1976*, Warszawa 2007, s. 18.

³ „Z grzeczności, ze słabości, ostatecznie dla zarobku” – K. Irzykowski, *Wywiad na księżycu Karola Irzykowskiego z samym sobą*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 5, s. 1.

⁴ Zob. B. Gierszewska, *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku*, Kielce 1995, s. 238.

⁵ M. Gołębowska, *Irzykowski – rzeczywistość i przedstawienie. O tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego*, Warszawa 2006, s. 267.

autor *Walki o treść* opublikował największą liczbę artykułów, z łatwością można prześledzić rozwój jego myśli o filmie na przestrzeni półtora roku działalności na tym polu. *Dziesiąta Muza* pozostanie w tle jako książka, do której krytyk często powracał, by zarówno przypomnieć o zawartych w niej tezach, jak i oprzeć swoje sądy na konkretnych kryteriach⁶.

Aleksander Kumor zauważył, że Irzykowski „czytał po prostu filmy tak, jak się czyta dzieło literackie”⁷, bo nie ulega wątpliwości, że rola krytyka literackiego była właśnie jego główną rolą, szczególnie w okresie II Rzeczypospolitej. To po 1918 roku ukazały się jego najważniejsze książki *Walka o treść* oraz *Beniaminek*, rozpalające polemiki literackie – czy to na temat kształtu dzieła literackiego, czy celów i zadań krytyki literackiej. Sam Irzykowski wielokrotnie podkreślał, że literatura zajmuje najwyższe miejsce zarówno w kulturze, jak i w jego własnym namyśle nad rzeczywistością, bo „nie ma w życiu sytuacji, która by się nie dała ująć pod łuk poezji” [WT: 637]. Literatura, jako główna dziedzina słowa, była dla Irzykowskiego sztuką najbardziej uniwersalną, wyrazicielką duszy i świata ludzkiego.

Czy w takim wypadku można mówić o Irzykowskim jako o krytyku filmowym? Sam autor *Dziesiątej Muzy* rozdzielał funkcję i rolę krytyka oraz recenzenta, pisząc: „recenzja – to najpospolitsza postać tej przystosowalności do potrzeb społecznych. Rozleniwia ona krytyka swą gotową, wygodną formą [...]. Ale krytyka może istnieć w różnych stopniach i formach natężenia” [SWP: 221–222]. Krytyka byłaby więc w rozumieniu Irzykowskiego czymś więcej niż recenzja – nie tylko poprzez recenzję działa krytyk, ale tym samym nie ma również jednego modelu krytyka. Zdaje się ponadto, że badacze, zajmujący się filmem w spuściznie autora *Walki o treść*, przechodzą nad pytaniem o status Irzykowskiego jako krytyka filmowego, skupiwszy uwagę na teorii estetycznej i filozoficznej *Dziesiątej Muzy*⁸. Przyjrzenie się tej kwestii z wewnątrz działalności recenzenckiej Irzykowskiego może nadać jego pracy inny wymiar, pozwolić spojrzeć na tę część działalności krytyka nie tylko jak na myśl prekursorską w stosunku do podobnych przedsięwzięć w Europie czy nawet na świecie. Był to dużo bogatszy i przemyślany projekt, ściśle związany z całą działalnością krytyka-klerka. Jednocześnie wpisywał się w tendencję epoki, w której o kinie „na poważnie” pisali raczej krytycy literaccy, teatralni, plastyczni, rzadko praktycy filmu. Jadwiga Bocheńska

⁶ Zdarzało się nawet, że książka z 1924 roku powracała w recenzjach Irzykowskiego jako autorytet mający na celu poparcie jakiejś tezy [por. DM: 313].

⁷ A. Kumor, *Karol Irzykowski. Teoretyk filmu*, Warszawa 1965, s. 126.

⁸ Elizabeth Nazarian w swojej syntezie myśli filmowej Irzykowskiego starała się pokazać *Dziesiątą Muzę* i towarzyszące jej artykuły oraz recenzje między innymi w kontekście innowacyjności „prawa zwierciadła” i jego wpływu na społeczeństwo, więc w wymiarze raczej estetycznym – zob. E. Nazarian, *The Tenth Muse. Karol Irzykowski and Early Film Theory*, Lap Lambert Academic Publishing 2011, s. 115. Wspomniani już Kumor i Gołębowska, także Jadwiga Bocheńska, zajmowali się Irzykowskim również głównie jako estetykiem, ale też teoretykiem i filozofem.

podsumowała tę tentację słowami, że „piśmiennictwo związane z kinem stanowi [...] jeden z nurtów polskiej krytyki literackiej”⁹.

Znamienna jest również w tym kontekście opinia Leona Trystana zawarta w jednej z pierwszych opinii o *Dziesiątej Muzie*: „dziwny, bardzo dziwny wydaje mi się fakt, że słowa »poezja« i »literatura« rozwiązują najistotniejsze zagadnienia kinowe”¹⁰. Co ciekawe, Irzykowski swojemu polemiście mógłby przytaknąć w słowach z *Wywiadu na księżycu*: „bo chociaż ona [*Dziesiąta Muza* – przyp. W.S.] jest o kinie, ale właśnie jest o literaturze, o poezji w stosunku do kina, jest teoretyczną pieśnią na cześć poezji”¹¹. Uważam, że w przytoczonym cytacie chodzi nie tylko o gorący w epoce spór o „czystość” poszczególnych sztuk (Irzykowski zajmował pozycję kompromisową, według niego sztuki wzajemnie się dopełniają i inspirują [zob. DM: 18]), ale również o miejsce namysłu Irzykowskiego o filmie w obrębie całej jego działalności na polu kultury. Rozpocznę więc analizę postawy Irzykowskiego jako krytyka filmowego od przypomnienia kilku ważnych kwestii związanych z jego rolą w kulturze w ogóle. W przypadku programu autora *Walki o treść* oznaczać to będzie przyjrzenie się przede wszystkim projektowanej sylwetce krytyka literackiego.

2. Krytyk literacki – twórczość w słowie

Już najwcześniejsze zapiski z dziennika Irzykowskiego (z lat 1891–1897) ujawniają jego „obsesyjną niemal skłonność do przemienienia wszystkiego na literaturę: refleksji, obserwacji i emocji, impulsu powziętego pod wpływem czytanego właśnie dramatu, studiowanego systemu filozoficznego czy koncepcji filozoficznej”¹². Istnieje bardzo silna więź między projektem krytyki literackiej Irzykowskiego a jego filozofią kultury, co wpisuje się w tendencje epoki sprzed I wojny światowej, w której klimacie tworzył swój program¹³. Krytyka Irzykowskiego to przede wszystkim twórczość i wyrazicielka prawdy o świecie, jej zadaniem jest scalenie myśli w przestrzeni kultury, umożliwienie porozumienia między artystami.

⁹ J. Bocheńska, *Polska myśl filmowa do 1939 roku*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1974, s. 18. Zdaje się, że w zajmowaniu się kinem przodowała szczególnie polska awangarda – Stern, Słonimski, Peiper.

¹⁰ L. Trystan, *Na marginesie „Dziesiątej muzy”*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 31, s. 4.

¹¹ K. Irzykowski, *Wywiad na księżycu...*, dz. cyt., s. 1.

¹² A. Budrecka, *Wstęp* [w:] K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1981, s. IV.

¹³ Projekt Irzykowskiego można zestawić z metodą filozoficzną krytyki „wczuwającej się” Stanisława Brzozowskiego oraz programem krytyki emancypacyjnej lwowskiej krytyki literackiej – zob. M. Głowiński, *Wielka parataksa* [w:] tenże, *Ekspresja i empatia: studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997. Zob. K. Sadkowska, *Lwowska krytyka literacka 1894–1914: tendencje i problemy*, Warszawa 2015.

Tak szerokie pojmowanie zadań krytyka wzięło się z przekonania Irzykowskiego, że człowiek żyje w języku, skąd nie ma ucieczki – poznanie świata poza tymi warunkami jest niemożliwe¹⁴. Dlatego człowiek niejako naturalnie jest pisarzem, artystą – tworzy w symbolach-znakach, które pomagają mu zarówno nazwać świat, opisać jego właściwości, jak i wynaleźć nowe pojęcia, spojrzeć na rzeczywistość z innej perspektywy. Kultura staje się w tej optyce, według Irzykowskiego, „wielkim, wciąż kontynuującym się i wciąż partaczonym dziełem sztuki” [WT: 280]. W ramy tego dzieła wkracza krytyk ze swoją misją. Sprawdza on i kontroluje autorów mających za zadanie wykuwanie nowych treści, tępi natomiast wszelkie przejawy prób jałowych i schematycznych powtórzeń.

Można mówić o trzech zasadniczych zadaniach krytyki literackiej. Po pierwsze, zakładała ona sprawdzenie dzieła, autora, a nawet samego krytyka na tle otaczającej ich rzeczywistości. Po drugie, była twórczością poetycką, bo nazywała, a więc także kreowała, nowe pojęcia i wartości w kulturze. Po trzecie, miała tworzyć nić komunikacji między pisarzami i krytykami. Irzykowski to ten, który „wynajdował porządek”¹⁵, a swoimi narzędziami realizował prawdziwie pozytywistyczny program rozkładania tekstów i zjawisk na czynniki pierwsze. Jest to „ruch myśli, ale również praktycyzm, ciągłe przekłuwanie baloników, które wszyscy wokół nieustannie nadmuchują”¹⁶.

Można powiedzieć więc, że dziedzina krytyka stanowiła „kuźnię myśli i problemów” [por. SWP: 227], natomiast kultura stawała się niejako warsztatem, w którym dochodziło do kreacyjnych procedur dokonywanych na dziełach twórców. Jak pisał Wojciech Głowala: „krytyka literacka względem innych krytyk artystycznych jest czymś szczególnym, ponieważ posługuje się tak, jak literatura – słowem”¹⁷. Krytyk podobnie jak pisarz wikłał się w schematy języka, szablony myślenia i odczuwania, był więc także twórcą, który poprzez akt dekompozycji czy rekompozycji dzieła [zob. B: 345] miał „analitycznie odkrywać warunki twórczości”¹⁸.

Jednocześnie Irzykowski nazywał siebie inżynierem, kontrolerem maszyn czuwającym nad mechanizmem¹⁹. Sprawna maszyna-kultura musiała wypracowywać pole

¹⁴ Zob. M. Gołębowska, dz. cyt., s. 77.

¹⁵ Zob. R. Nycz, *Język modernizmu*, Toruń 2013, s. 161–197.

¹⁶ E. Paczoska, *Maniak, dziwak, impertynent? Spory (o) Karola Irzykowskiego* [Skrócony zapis debaty, „Kultura Liberalna” 2015, nr 358. Dostępny w internecie 01.03.2017: <http://kulturaliberalna.pl/2015/11/17/debata-karol-irzykowski-paczoska-chmurski-sadkowska-kiezun>.

¹⁷ W. Głowala, *Sentymentalizm i pedanteria: o systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*, Wrocław 1972. Cyt. za: M. Gołębowska, dz. cyt., s. 184.

¹⁸ Zob. R. Nycz, dz. cyt., s. 165.

¹⁹ Irzykowski pisał: „jestem inżynierem. Ja jeden znam naprawę sens maszyny, nie futurości” – zob. K. Irzykowski, *Wywiad na księżycu*, dz. cyt., s. 1.

nieskończonej dyskusji, przestrzeń twórczego konfliktu i polemiki dla ciągłości myśli, jej wzajemnego dopełniania i tym samym stworzenia fundamentów pod myśl nową. Według Irzykowskiego proces dialektyczny oparty na wzajemnie się podważającym „dialogu racji” miał prowadzić do prawdziwszego wniosku niż uprzedni²⁰. Tymczasem zjawiskiem, które Irzykowski diagnozował, była osobność pisarzy: „jeden mówi do sasa, drugi do lasa; nie wiedzą o sobie wzajemnie, zapominają o sobie wzajemnie, lekceważą się wzajemnie, odkrywają niepotrzebne Ameryki. Praca myśli się nie sumuje” [WT: 7–8]. Zadaniem krytyka było zbudowanie mostów między poszczególnymi autorami i ich dziełami, stworzenie wymarzonej przestrzeni poszukiwania kulturowej tożsamości w nowym państwie. Rola krytyka to już nie tylko diagnoza i analiza, nawet nie tylko twórczość, lecz także wielka synteza – stanie na straży odnawiania dokonań poprzedników oraz wydobycie wspólnego trzonu poruszanych przez twórców tematów.

Do tych szczególnych, kulturotwórczych zadań krytyk potrzebował odpowiednich metod i narzędzi – Irzykowski z jednej strony przeciwstawiał się całkowitej subiektywizacji analizy poszczególnych dzieł, z drugiej strony pozostawiał swoje teorie otwarte. Mimo że opierał program na projekcie Juliena Bendy²¹, dla którego wiedza stanowiła podstawę misji klerka, to jednak nie widział obowiązku nadmiernego obarczania się literaturą [zob. WT: 10], wolał opierać się na intuicji i doświadczeniu, co paradoksalnie pozostawało w zgodzie z młodopolską krytyką, bardziej subiektywną w środkach wyrazu²². Erudycja o tyle była przydatna, o ile spełniała warunek merytoryczności – dało się ją zastosować wobec rzeczywistości omawianego utworu. Dynamika dzieła, jak i dynamika autora, to przestrzenie wieloznaczne, zmieniające się i za każdym razem inne, tak więc Irzykowski, próbując uchwycić tę zmienność, rodzenie się utworu i odkrywanie przyczyn kryjących się za jego gotową formą, potrzebował narzędzi elastycznych, dostosowujących się do materiału – nigdy nie przedstawił więc ich stałego zestawu, przez co często posądzano go o niekonsekwencję²³. Postulował natomiast wciąż niezmienny program krytyki, opierający się na jasno ustalonych kryteriach.

Krytyk, w chaosie rzeczywistości, próbuje również ustalić indywidualny rys danej kultury, jej charakter. W erze nowoczesności i zagrożeń, które ze sobą przynosi, wydaje się,

²⁰ Zob. M. Gołębiowska, dz. cyt., s. 185.

²¹ Julien Benda swój program klerkowski przedstawił w książce *Zdrada klerków* z 1927 roku. Polskie wydanie – J. Benda, *Zdrada klerków*, Warszawa 2014.

²² Przykładowo o ekspresyjnej krytyce Brzozowskiego – zob. M. Głowiński, dz. cyt., s. 274.

²³ Takie sądy można znaleźć w cytowanych już pracach Kumora czy Królicy. Podejmuje ten problem także Ryszard Nycz w książce *Język modernizmu*, lecz o tej niesystematyczności mówi raczej w kontekście elastyczności narzędzi i aktualności myśli krytycznej Irzykowskiego – zob. R. Nycz, dz. cyt., s. 196–197.

że Irzykowski – jak mówiła Ewa Paczoska – stał się klerkiem podejrzliwym wobec kultury masowej, rozumianej jako demokratyzacja sztuki, a jego idea klerkizmu była „desperacką próbą obrony elitarnego stosunku do kultury w obliczu rządów mediokracji i wszechobecnego uśrednienia”²⁴. Nie ulega wątpliwości, że Irzykowski wielokrotnie wypowiadał się krytycznie o swoich czasach²⁵, wydaje się jednak, że wcale nie bał się treści i swoistej kakofonii głosów oraz opinii przynoszonych przez modernizację – bał się tych, które kultura i społeczeństwo wchłaniają bezrefleksyjnie. Był entuzjastycznie nastawiony do nowego wynalazku kina w przedwojennym artykule *Śmierć kinematografu?*, bronił literatury sensacyjnej między innymi w przedwojennym tomie artykułów *Czyn i słowo*, fascynowała go także fantastyka. Widział więc konieczność w demokratyzacji sztuki jako wyniku rozwoju cywilizacyjnego i technologicznego²⁶. Warto wspomnieć, że Artur Królica zarzucał metodzie Irzykowskiego właśnie zbytne „życie w ciągłym dzisiaj”, a nawet nie tyle ignorowanie kanonu, ile zwyczajny problem z literaturą klasyczną²⁷.

Irzykowski postulował jednak tym samym zachowanie indywidualizmu autorów, a każda teoria, każde dzieło i postulat miały mieć swoje imię i nazwisko, do którego można byłoby między innymi kierować krytykę. Także krytyk-klerk miał być indywidualistą, niczym osamotniona wyspa obserwować życie z dystansu, nie angażować się w polityczne spory, a wręcz uosabiać „zdradę, dwulicowość, hamletyzm, skłonność do dyskusowania i słabość okazywaną szczególnie wówczas, gdy na horyzoncie pojawił się szantaż »czynem«”²⁸. Niezbyt pochlebne przymioty należało przekuć w zaletę, na „aktywne rozpoznawanie świata ludzkiego, różniczkowania, komplikowania wiedzy, która jest nieustającą walką statyki z dynamiką”²⁹.

Indywidualizm klerkowski był zawsze niejako „tendycyjny”, a krytyka zawsze negatywna [zob. CS: 27]. Jak tłumaczyła tę właściwość Katarzyna Sadkowska: „chodzi [...] nie tyle o ustalenie stanu faktycznego, ile o przekonanie innych do swojego stanowiska w sytuacji próby sił”³⁰. Krytyka jawi się jako pole walki o rację i siłę argumentów – klerk skrupulatnie pracuje nad swoimi „za i przeciw”. Jan Jakóbczyk tę drobiazgową strategię

²⁴ E. Paczoska, dz. cyt.

²⁵ Przykładowo: „kapitalistyczna gospodarka przesuwająca dziś akcent ze sztuki na technikę, na rekord” [DM: 468].

²⁶ Zob. M. Gołębiowska, dz. cyt., s. 256.

²⁷ Zob. A. Królica, *Postawa wychowawcy a postawa klerka: Stanisława Brzozowskiego i Karola Irzykowskiego spór o światopoglądowe podstawy krytyki literackiej*, Opole 2000, s. 178.

²⁸ Zob. J. Jakóbczyk, *Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*, Katowice 2005, s. 224.

²⁹ Tamże.

³⁰ K. Sadkowska, dz. cyt., s. 92.

przyrównał do gry, spektaklu, próby „wyprowadzenia przeciwnika w pole, przewidywaniem kilku ruchów z wyprzedzeniem jego zamierzeń”³¹. Ale ten bezlitosny strateg potrafił być jednocześnie dzieckiem, które „domaga się cudów, a potem każdy cud psuje złośliwie i tę robotę destrukcyjną podaje ironicznie jako twór własny” [CS: 639]. Znudzone czy rozczarowane dziecko może swoją zabawkę rozmontować, by zobaczyć jak działa, zniszczyć, by podać własny ideał, ale też użyć w nowej funkcji – stare pojęcia wykorzystać na nowo, w odniesieniu do nowych zjawisk i treści.

Zatem, zadaniem artysty, także krytyka, jest odkrywanie nie tylko mechanizmów i demaskowanie schematów, lecz także zdziwienie, odkrywanie starych zjawisk na nowo i zabawa nimi. Horla – zasada poezji, którą Irzykowski opisał w nowelce pod tym samym tytułem – to fenomen doznawania twórczej epifanii³². Epifanii czysto intelektualnej: we wstępie do młodzieńczego dramatu *Zwycięstwo* Irzykowski pisał wręcz o „żarze najchłodniejszego obiektywizmu” [zob. WD: 221].

Wyszczególnione w tym podrozdziale cechy krytyki Irzykowskiego postaram się przenieść na model krytyki filmowej zawartej w recenzjach z „Wiadomości Literackich”, by odpowiedzieć na pytanie, jakim krytykiem filmowym był autor *Dziesiątej Muzy*.

3. Krytyk filmowy – jak to powinno być zrobione?

Wobec faktu rewolucji w dotychczasowym widzeniu świata, którą przyniósł kinematograf pod koniec XIX wieku, oraz poważnych zmian na gruncie cywilizacyjnym (jak demokratyzacja sztuki), sprawdzająca rola krytyki była szczególnie ważna dla Irzykowskiego. Nie tylko realizowała klerkowskie zadanie analizy i diagnozy stanu kultury, lecz także pozwalała przenieść refleksję krytyka na poziom misji pedagogicznej. Sprawdzenie różnych możliwości nowego medium, diagnoza podejmowanych przez filmy tematów, nowe rozwiązania, porównywanie ich ze sobą i zastanawianie się, jak działają, nie były już – jak w wypadku literatury – miernikiem artystycznej wartości dzieła, lecz przede wszystkim szansą na wydobycie cech immanentnych oraz indywidualnych filmu – również filmu polskiego – a także na podniesienie jego jakości.

Powyzsze nadzieje na wzrost poziomu rodzimej kinematografii wpisywały się w „atmosferę walki o film dojrzały artystycznie i społecznie”³³, jak i w zainteresowanie

³¹ J. Jakóbczyk, dz. cyt., s. 9.

³² Zob. tamże.

³³ Zob. B. Gierszewska, *Wstęp [w:] Mniszkówna... i co dalej w polskim kinie? Wybór tekstów z czasopism filmowych dwudziestolecia międzywojennego*, oprac. taż, Kielce 2001, s. 13.

wpływem i funkcjonowaniem kina w życiu społecznym³⁴, jednocześnie porzucały rolę krytyki jako „poznania prawdy o dziele i autorze”³⁵ na rzecz funkcji recenzenckich, czyli jednoczesnego informowania widza o stanie kinematografii i wykształcania w nim umiejętności oglądania i oceny wyświetlanych w danym czasie filmów.

Rola edukacyjna ówczesnej krytyki była szczególnie ważna również ze względu na nadzieje pokładane w polskim rynku kinematograficznym po I wojnie światowej. Twórcy zapatrzeni w sukcesy filmów zagranicznych – szczególnie hollywoodzkich, ale również niemieckich czy rosyjskich – widzieli w nowej, kształtującej się dziedzinie kulturotwórczą i jednoczącą szansę dla kraju wciąż rozbitego mimo odzyskanej niepodległości. Po pierwsze w kinie zauważono potencjał biznesowy, po drugie – tożsamościowy. Liczni producenci podejmowali nowe próby stworzenia dzieła, które można byłoby nazwać filmem narodowym. Oznaczało to starania o dobry polski film propagandowy, będący w stanie zjednoczyć wciąż podzielony po wojnie kraj. W tej delikatnej sytuacji – wielkich ambicji, chęci schlebienia widzowi oraz słabych możliwości finansowania filmów – nie szczędzono gorzkich słów zarówno filmom, twórcom, kinom, jak i samym krytykom³⁶. Sam Irzykowski przyznał w recenzji *Śmierci za życie*, że „trzeba być pobłażliwym dla polskich filmów” [DM: 323], by w ocenie filmu propagandowego *Skrzydlaty zwycięzca* pisać już w bardziej dla siebie charakterystycznym stylu krytyki negatywnej: „polski film, i to propagandowy, wymaga szczegółowej krytyki” [DM: 289]. Tak więc kolejną misją Irzykowskiego, równie ważną jak edukacja widowni, było stworzenie instruktarza dla twórców polskiej kinematografii – jasnych, żywych kryteriów, jak filmy tworzyć³⁷.

Trzeba dodać, że Irzykowski w swoich czasopiśmiennych sądach miał już teoretyczny punkt oparcia wyłożony w *Dziesiątej Muzie* – korzystał z „pewnej teorii”, jak pisał, czyli słynnej konstatacji, że „kino jest widzialnością obcowania człowieka z materią” [DM: 7]. Próbował znaleźć wśród oglądanych przez siebie filmów potwierdzenie wcześniejszych intuicji, przeforsować własne pomysły dzięki perswazyjnej roli języka krytyki rozumianej jako walka czy gra. Niekiedy zaciekle bronił swoich postulatów, ale niewątpliwie musiał je też weryfikować i redefiniować wiele pomysłów zawartych w książce, czasami uzgadniać

³⁴ Zob. J. Bocheńska, *Polska myśl filmowa...*, dz. cyt., s. 7.

³⁵ Zob. M. Gołębiowska, dz. cyt., s. 185.

³⁶ Przykładowo Władysław Sikorski przekonywał w 1929 roku, że to właśnie złośliwa krytyka niszczy film polski, proponował wręcz kary dla złośliwych recenzentów – zob. W.S. [Władysław Sikorski], *O krytyce filmowej* [w:] *Mniszkówna...*, dz. cyt., s. 95. Natomiast w 1933 roku Józef Wasercug odpowiadał producentom na zarzuty niszczenia kinematografii polskiej przez krytyków – J. Wasowski [Wasercug], *Krucjata młodych*, tamże, s. 102. W tej kwestii wypowiedali się także Anatol Ungurian i Leon Brun.

³⁷ W tym celu także, warto nadmienić, powstała *Dziesiąta Muza*.

własne metody i intuicje z rozwijającą się wbrew nim rzeczywistością. Próbował więc dopasować się do nowego świata, jednocześnie nie porzucając własnej osobowości.

3.1 Literat w kinie

„Podnoszę, aby jeszcze po raz setny stwierdzić to, co w swojej książce udowodniłem, że głównym czynnikiem w filmie jest nie aktor, nie reżyser, nie fabrykant – lecz autor, literat, poeta – nie jako zawodowiec, lecz jako ten, co ma pomysły; a więc może nim być także aktor (Chaplin), reżyser, fabrykant, nawet podrzędny analfabeta, który podsłuchując podczas zdjęć w atelier, podsunie tym wielkim panom jakiś pomysł. Bo na początku wszelkiej sztuki, także filmowej, jest wyobraźnia” [DM: 343–344].

Postulat Irzykowskiego, by dowartościować twórcę fabuły, wpisuje się nie tylko w całościowy program literacki, w którym dla pisarza jednym z głównych źródeł twórczości pozostawała treść³⁸, ale również w kluczową myśl zawartą w książce *Walka o treść*. Irzykowski przeciwstawiał się tak zwanym formistom nawołującym do odwrócenia od prymu tematu, porządku przyczynowo-skutkowego na rzecz środków technicznych czy, jak w przypadku teorii Stanisława Ignacego Witkiewicza – głównego przedmiotu wspomnianej rozprawy – luźnych skojarzeń odbiorcy mających budować dzieło razem z autorem lub wbrew niemu³⁹. Irzykowski nie zgadzał się na ten stan rzeczy, był przeciwny rozplenieniu się „niezrozumiałców” we współczesnej kulturze, czemu dał wyraz w debacie na łamach „Wiadomości Literackich”⁴⁰.

Twórca filmowy odpowiadać miał więc za treść, sens, ideę – tworzyć nowe wartości, które Irzykowski nazywał „wynałazkami” [zob. WT: 212]. Istnieje jednak różnica między tak pojętą rolą scenarzysty a rolą pisarza – literat wydierał pojęcia z rzeczywistości „wewnętrznej”, duchowej⁴¹, natomiast twórcę filmowego zajmowała materia, aktualność rzeczywistości „zewewnętrznej”⁴². Irzykowski postulował, by pokazywać w zaskakujący sposób

³⁸ Koncepcja literatury Irzykowskiego to „postulat najściślejszego związku pisarstwa z porządkiem materii pozaliterackiej, która pisarstwu dostarcza impulsów” – zob. A. Budrecka, dz. cyt., s. V.

³⁹ Irzykowski takie postulaty nazywał raczej pisaniem „na wrażenie” [zob. WT: 114], a tworzenie dzieł z pominięciem treści uznawał za neutralne, nieprzydające kulturze nowych wartości [zob. WT: 124].

⁴⁰ Artykuł Irzykowskiego *Niezrozumiałstwo* – opublikowany w numerze 38 „Wiadomości Literackich” z roku 1924 – wywołał kilka polemicznych odpowiedzi, między innymi Jerzego Hulewicza (nr 40–42) czy Marii Jehanne-Wielopolskiej (nr 44).

⁴¹ Koncepcja literatury Irzykowskiego wywodziła się z gatunku pamiętnika, krytyk postulował „sięganie przez twórcę do przeżyć osobistych, do odkrywania tych pokładów myślenia i emocji, które zwykle w kontaktach z innymi są nieobecne – i druga, której treścią stał się postulat najściślejszego związku pisarstwa z porządkiem materii pozaliterackiej, która pisarstwu dostarcza impulsów” – A. Budrecka, dz. cyt., s. V.

⁴² Film jako rejestrator rzeczywistości Gołębowska sytuowała na osi aktualności w teorii Irzykowskiego – zob. M. Gołębowska, dz. cyt., s. 170. Pisała również: „podstawą treści dzieła sztuki był [...] materiał życia, dany jako »rzeczywistość empiryczna«” – tamże., s. 157.

to, co znamy z codziennego życia, jak bójki, pocałunki, zmaganie z otaczającymi nas sprzętami czy wreszcie przyrodą. Tym między innymi nazywał ruch w kinie.

Drugim powodem, dla którego to właśnie scenarzysta miał zająć główne miejsce wśród twórców filmowych, mógł być sam kształt, formuła większości ówczesnych filmów popularnych. Amerykańskie komedie czy filmy fantastyczne i sensacyjne lat 20. XX wieku składały się z większej liczby niepowiązanych ze sobą pomysłowych scenek czy gagów. Fabuła zwykle nie przedstawiała konkretnych wydarzeń mających doprowadzić do spójnego finału lub przemiany bohatera. Dużo ważniejszy był koncept – czy to na postać, jak w przypadku trampa Charliego, czy sytuacji, jak w filmie *Zamek duchów* Lindera. Zdarzało się również, że bazowały na sprawdzonej formule jak te z Busterem Keatonem – *Rozkosze gościnności* i *Sherlock Holmes Junior* kończyły się widowiskowym pościgiem. Irzykowski w jednej z recenzji zachwycił się hollywoodzkim pomysłem stworzenia stanowiska „gagmana”, czyli „literata”, jak sam to zdefiniował, który wymyśla twórcom filmowym nowe kawały [zob. DM: 343]. Krytyk donosił, że Harold Lloyd, a nawet sam Keaton posiadali własnych „ludzi od kawałów” i nie było to za oceanem niczym zaskakującym czy wstydliwym⁴³.

Jak ważna była rola scenarzysty dla Irzykowskiego, widać na przykładzie recenzji z drugiej części *Nibelungów*. Krytyk zarzucał autorce skryptu nadmierne posługiwanie się literackimi kliszami – wręcz przepisanie Hebbłowskiej wersji eposu [zob. DM: 365]. Jednocześnie zauważył, że mimo to nie potrafiła wydobyć z niej tego, co prawdziwie kinowe: „autorka nie skorzystała nawet ze wspaniałej, w sam raz do filmu nadającej się sceny Hebbłowskiej, w której Hagen, rozmawiając w nocy z Krimhildą, kładzie sobie na kolanach miecz Zygfrйда i miga jej w oczy jego światłami” [DM: 365]. Krytyk, przy całym swoim poparciu dla roli literata w kinie, nie zapomniał o zasadniczej różnicy między słowem a widzialnością, tym, co jest sugestywne na papierze, a efektowne na ekranie. Film miał przede wszystkim pomnażać widzialność, szukać dla niej własnego języka, a nie ekwiwalentów słowa [zob. DM: 274]. Inaczej mówiąc, dobra historia filmowa powinna być wizualna, nie intelektualna [zob. DM: 324]. W późniejszej recenzji z filmu *Salambó*,

⁴³ Co ciekawe, Irzykowski wpisywał „gagmanów” w stałą romantyczną legendę o artyście uwikłanym w rynek – „to są ci źle płatni, lecz istotni twórcy, a nie rozkrzyczane gwiazdy, które zarabiają miliony, okradając prawdziwą zasługę” [DM: 344]. Krytyk dostrzegał również, i doceniał, inny aspekt tejże legendy – Charlie Chaplin sam był swoim producentem, aktorem, reżyserem i „gagmanem”, a więc najbliższej mu było do prawdziwego artysty, który samotnie tworząc dzieło, wytwarzał z nim jak najbliższe więzi, co miałyby się przekładać na indywidualność, niepowtarzalność finalnego „produktu”. Ważność i postulat intymnego stosunku między dziełem a twórcą wyłuszczył Irzykowski w swoich wywodach o polskim filmie rysunkowym w *Dziesiątej Muzie* [DM: 199–200 i 254–255].

powstałego na podstawie prozy Flauberta, nieco deprecjonując już możliwości kina, Irzykowski pisał o oczywistości filmu, o jego „ani mniej, ani więcej” [zob. DM: 391–392], które ustępuje przed potęgą wyobraźni pobudzanej do pracy poprzez słowo. Literat daje czytelnikowi pojęcia, ramy, kontury, natomiast scenarzysta musi nie tylko zarysować fabułę, lecz także wspomniane pojęcia przekształcić na papierze w konkretny obraz: „film musi tu wciąż starać się, aby nic nie uronić z wartości już wydobytych przez poezję [...], a zarazem, aby stwarzać dla nich równoważniki kinowe” [DM: 338]. Osobną kwestią pozostaje, czy nie oznacza to większych trudności w stworzeniu dzieła filmowego niż literackiego, a także czy wobec tej teorii twórca filmowy jest bardziej rzemieślnikiem czy artystą.

Według Irzykowskiego poszukiwanie dobrych tematów dla kina w dziełach literackich nie sprawdziło się. Była to ważna kwestia w namyśle nad filmem polskim w całym dwudziestoleciu, wielu krytyków podnosiło ją zarówno w optyce formy i jakości filmu, jak i kwestii pedagogicznej⁴⁴. Jeden z głównych celów wychowawczych kina upatrywano w popularyzacji wielkich dzieł literatury – skrócone i uproszczone miały trafiać do masowej publiczności⁴⁵. Irzykowskiemu oczywiście taka misja nie wystarczała: z jednej strony ganił w swoich recenzjach zbyt wierne kopiowanie fabuły czy akcji książki, z drugiej strony ubolewał nad pomijaniem ważnych dla treści myśli zawartych w klasycznej literaturze stanowiącej przecież próbę opisanie bardzo skomplikowanych zjawisk ludzkiej psychiki – nie wierzył, by ich przełożenie na obraz filmowy było możliwe. Po pierwsze scenariusze zbyt polegające na pierwowzorze zazwyczaj traktowały akcję w sposób rozwlekły. Pojawiała się wtedy tendencja nie do pokazywania świata materii w relacji z człowiekiem, lecz do „bezmyślnego odtwarzania obrazów”: „ktoś rozmawia z poetą, aby go wynająć, potem poeta jedzie już samochodem, przychodzi na zamek, tu wita go lokaj itd.” [DM: 346]. Film taki nudził, bo nie miał w sobie żadnego estetycznego czy poznawczego pierwiastka, obrazy posuwały wydarzenia naprzód, nie miały wartości jako całość – były po prostu ilustracją książki. Irzykowski pisał o tym w recenzji *Czterech jeźdźców apokalipsy*: „już to jest *faux pas*, że bestie apokaliptyczne wprowadza się za wcześniej, nie w związku z życiem, lecz

⁴⁴ W 1939 roku Jerzy Bossak najdobitniej pisał o kłęsce adaptacji wielkiej literatury polskiej i jej roli edukacyjnej, połączył również kwestię wychowawczą z formalną: „jest coś głęboko niemoralnego w tym wyrzeczeniu się wszelkiego poziomu artystycznego” – J. Bossak, *Mniszkówna... i co dalej?* [w:] *Mniszkówna...*, dz. cyt., s. 60.

⁴⁵ Przykładem są masowe produkcje oparte na kanwie prozy Zapolskiej, Żeromskiego, Wyspiańskiego czy Sienkiewicza [zob. DM: 179]. Co ciekawe, jeszcze przed wojną przyjaciel Irzykowskiego, Tadeusz Dąbrowski, sceptycznie podchodził do tego pomysłu: „arcydzielom literatury światowej kinoteatr blasku nie przyda. Przyczyni się może do ich rozgłosu, popularności, lecz biada tym, którzy by je poznać mieli tylko w kinoteatrze” – T. Dąbrowski, *O sztuce kinoteatru* [w:] *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1975, oprac. J. Bocheńska, s. 45.

przede wszystkim jako postaci książkowe, jako ilustracje do wywodów rosyjskiego mistyka” [DM: 280–281]. Nawet adaptacja *Dzwonnika z Notre Dame* udowodniła, że film jest „brutalnym narzędziem” w porównaniu z poezją [zob. DM: 351], mimo że Wiktor Hugo pozostawał jednym z głównych inspiratorów *Dziesiątej Muzy*, a dwie jego powieści, *Pracownicy morza* i właśnie *Notre Dame*, stanowiły wcielenie tezy o walce człowieka z przyrodą [zob. DM: 348]. Adaptacja prozy pisarza posiadała w mniemaniu Irzykowskiego zbyt dużo scen, które były „odrabianiem zadania, nie poezją” [zob. DM: 350].

Lepiej poszukiwać więc inspiracji w codziennym życiu otaczającym człowieka, ale też w prostej fabule. Irzykowski zauważył, że „gorsza literatura staje się najlepszym filmem” [DM: 420], pisał wręcz, jak się wydaje, poważnie:

„świat polskich włóczęgów, dziadów, bałagułów, ekonomów, karczmarzy, gajowych itd. nie został również uwieczniony w filmie. Czyżby nie można wydobyć Rodziewiczówny z zaścianka i skłonić jej do napisania i wyreżyserowania takiego polskiego filmu? Uważam, że niesłusznie została zapomniana – w epoce, w której świat polski zachwyca się Londonem i Cooganem, trzeba sobie przypomnieć autorkę *Lata leśnych ludzi* i takiej – co się zowie amerykańskiej – *Macierzy*” [DM: 332].

Irzykowski, w swoim poszukiwaniu dobrego filmu polskiego, nie tropił oznak artyzmu, nie próbował dopasować bieżącego rynku do własnych metod, lecz uważnie obserwował rzeczywistość kinematografu w latach 20. XX wieku i na tej podstawie starał się określić, co będzie dla przyszłości filmu najlepsze. Słowem, istotą kina w II Rzeczypospolitej winna być nie jego artystyczność rozumiana według starych kanonów, lecz zupełnie nowa kategoria, jego swoistość, czyli „kinowość”. Przykładem fabuły, która realizowałaby ten postulat była komediowa krótkometrażówka, którą Irzykowski zachwyił się bardziej niż wychwalaną *Sierocą dolą* z Mary Pickford. Film pokazywał parę koni, Aurorę i Nelly, jako detektywów ratujących swoich panów z kolejnych kłopotów. W swoich misjach zwierzęta przebierały się czy płatały figle wierzycielowi właściciela – był to idealny wyraz „komicznych kombinacji ruchowych” [zob. DM: 400], a więc doskonała podstawa do mnożenia motywów i kawałów, za które odpowiadać mieliby gagmani.

Dzięki analizie recenzji Irzykowskiego można wyodrębnić kilka przykładów prawdziwie kinowych tematów, między innymi motyw kolejowy, „ciałowość”, tłumy czy pojedynki. Wszystkie one realizują nadrzędną myśl zawartą w *Dziesiątej Muzie*, a więc są uczta dla oka, pokazują człowieka uwikłanego w jakiś rodzaj relacji z materią, stanowią realizację tzw. „prawa zwierciadła”, czyli zarówno epistemologiczną stronę chęci widzenia, jak i „kolekcjonerską” chęć oglądania i podglądania, charakterystyczną dla kultury

popularnej⁴⁶. Opracowanie tych tematów należało już jednak do zadań reżysera, który mógł wykorzystywać tę teorię do wpływania zarówno na reakcję publiczności kinoteatru, jak i wydobywanie znaczenia z omówionych tu pomysłów czy też tematów „kinowych”.

Gagmani odgrywali, zdaniem Irzykowskiego, jedną z kluczowych ról w kinie – wierzył on, że literaci w końcu odkryją specyfikę dobrego filmu. Swoimi wskazówkami dotyczącymi wyboru „kinowych” tematów czy rozprawianiu się z problemami scenariuszy próbował coś zmienić w rodzimej kinematografii – pragnął dobrych ruchowych konceptów w stylu Chaplina czy Keatona, formy niczym z niemieckiego ekspresjonizmu, mądrego filmu „propagandowego” jak sowiecki *Turk-sib* (to już w latach 30. XX wieku) i chyba tylko awangardy francuskiej nie cenił zbyt wysoko, przyrównawszy ją do tej polskiej [zob. DM: 346]. Jednocześnie krytyk pozostał wierny swojemu przekonaniu, wyrażonemu w *Dziesiątej Muzie*, że scenariusz powinien powstawać wyłącznie dla filmu, „pod wpływem odrębnego natchnienia i odrębnych idei” [DM: 180]. Sądził tak nie tylko dlatego, że film nie mógł poradzić sobie ze skomplikowanymi treściami arcydzieł literatury, ani nawet nie tylko dlatego, że posługiwał się innymi narzędziami, lecz także i przede wszystkim dlatego, że kino powinno rozwijać swoją własną indywidualność.

3.2 Słowo do reżysera

Irzykowski, mimo że wywyższył scenarzystę, wiedział, że film nie był dziełem jednej osoby, lecz całego zespołu, nie deprecjonował więc pozycji reżysera, drugiego w kolejności potencjalnego twórcy filmu⁴⁷. Reżyser jako współautor miałby odpowiadać za dostarczanie wrażenia, przenoszenie słowa na ekran, to on odpowiadał za „autonomiczne obrazy”, słowem – odpowiedzialny był za wykonanie tematu podanego w scenariuszu. Za zadanie miał pokazanie tematów, wymyślonych przez scenarzystę, w nowy sposób – realistyczny, bo wyjęty z codziennego życia i jednocześnie poetycki, to znaczy pokazany przez pryzmat ekranu.

Wiele filmów tamtego okresu skupiało się na tym, by pokazać widzowi cuda świata, którego nie mógł samodzielnie doświadczyć – egzotycznych krain, tubylców, flory i fauny.

⁴⁶ Wedle „prawa zwierciadła” wyłożonego w *Dziesiątej Muzie* film wychodzi naprzeciw chęci człowieka, by oglądać rzeczy i sprawy oderwane od rzeczywistości, by móc je widzieć, a więc wziąć w posiadanie, móc zatopić się w fikcji emitowanych na ekranie widm [zob. DM: 37–39]. Gołębiowska sięgała głębiej w tę teorię i odnajdywała tam ważny składnik reprodukcyjny, naśladowczy względem cech poznawczych ludzkiej percepcji – zob. M. Gołębiowska, dz. cyt., s. 199–200. Natomiast Nazarian upatrywała w „prawie zwierciadła” diagnozę narodzin nowej percepcji widza kinowego – zob. E. Nazarian, dz. cyt., s. 115. Więcej o tym aspekcie „prawa zwierciadła” w rozdziale trzecim niniejszej pracy.

⁴⁷ Wbrew przekonaniu Kumora, który twierdził, że do reżyserów odnosił się z pogardą – por. A. Kumor, dz. cyt., s. 208. Wydaje się, że Irzykowski krytykował raczej aktualny stan reżyserii nie reżyserię jako taką.

Możliwości techniczne pozwalały na wyemitowanie w jednym ujęciu wielkich skupisk ludzkich – tłumów czy panoram metropolii. Nie ulega wątpliwości, że obrazy te wiele zmieniły w percepcji widza, także w postrzeganiu czasu – między innymi możliwe stało się zobaczenie wielu rzeczy w przybliżeniu, w zwolnionym lub przyspieszonym tempie. Na ekranie podziwiać można było także inne światy, czy to geograficzne, czy fantastyczne, ale również codzienność w zupełnie nowej odsłonie. To z jednej strony istne „optyczne pandemonium” [zob. DM: 188], z drugiej: „światłość optyczna codzienności” [zob. DM: 375]. Zwykle życie, odbite na ekranie, nabierało cech cudowności.

Jednak Irzykowski nie zamierzał poprzestać na zadowoleniu się tylko pokazywaniem tych niesamowitych światów – nie chciał ograniczać roli kina do wpisanej w to medium bezpośredniości doświadczenia, jego „zmysłowości”⁴⁸. Wymagał od kina więcej niż samo prezentowanie kinowych tematów – miały one przynosić coś nowego lub w inny sposób: być „treściwe” i być „wynałazkami”, co oznaczało, że „trzeba do tych naczyń [dekoracji i tła – przyp. W.S.] odpowiedniego płynu” [DM: 390]. Słowem, miały zaangażować widza, coś w nim zmienić.

Mimo że krytyk pisał wprost, że kino było zbyt oczywiste i bezpośrednie, więc nie oddziaływało na wyobraźnię tak jak poezja, to jednak dodawał, że w takim razie musiało „używać specjalnych środków, aby w świat wyobraźni powrócić” [DM: 315]. Nie było więc niemożliwe, by stworzyć na ekranie ucztę dla „oczu wyobraźni” widza. W tym celu reżyser powinien mieć repertuar dobrze dobranych narzędzi, między innymi montaż, napisy czy aktora. O tych środkach Irzykowski pisał w recenzjach najczęściej, choć pojawiały się też inne – przykładowo rozwijające się środki techniczne (barwa, później dźwięk), a nawet manipulacje czasem filmu i w filmie⁴⁹.

Kwestia kamery i jej wpływu na film zdaje się nieobecna w teorii Irzykowskiego, choć nie do końca⁵⁰. O niej i o montażu krytyk pisał już w pierwszej recenzji: „pod względem

⁴⁸ Według Kumora „prawo zwierciadła” miało jedynie „uzasadnić rolę doznań zmysłowych w estetyce” – A. Kumor, dz. cyt., s. 124.

⁴⁹ „Czas to wrażenie swobody i wytchnienia. W filmach europejskich czas mierzy się nerwowo, na minuty i sekundy, w filmach amerykańskich typu londonizującego – na dni i miesiące, a mimo to nie jest nudny” [DM: 332]. Wnioski te ciekawie korespondują z tezami cenionego przez Irzykowskiego Tadeusza Peipera, który na łamach „Zwrotnicy” pisał o ruchu jako trwaniu: „spoczynek (lub ruch powolny) może być użyty jako środek natężenia wrażenia ruchu, poprzedzającego spoczynek lub następującego po nim” – T. Peiper, *O statyzmie* [w:] J. Bocheńska, *Polska myśl filmowa...*, dz. cyt., s. 116.

⁵⁰ O pracy kamery Irzykowski pisał w recenzji z *Zamku duchów* Lindera. Faktem jest jednak, że oprócz rozpracowania problemu zapośredniczenia dzieła filmowego w jednoaktówce *Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo* Irzykowski nie przywiązywał do pracy kamery zbyt wiele wagi – raczej brał ją za przejaw specyficzny dla tzw. kina trikowego. W innym miejscu podał przykład, kiedy perspektywa kamery uniemożliwiła efektownego wykonania sceny: „grozy dostatecznej nie ma, bo widzimy to w płaszczyźnie

optycznym: reżyser posługuje się tu dobrymi fragmentami portretowymi, fragmentami rąk, nóg (w tańcu), bardzo ukośnym nachyleniem sceny w dół ku widzowi” [DM: 278]. Umiejętny montaż pojedynczej sceny pozwolił na podkreślenie ruchu (w przypadku filmu Ingrama – tańca). Często jednak obraz jako całość stawał się dla widza pokawałkowany, publiczność widziała różne, przypadkowe kadry. Irzykowski donosił, że ta tak zwana „kalejdoskopiczność” uchodziła wśród polskich filmowców za coś szczególnie kinowego, bo oddającego przypadkowość codzienności – odwzorowywanie „pałubicznych” momentów, jak nazwałby je krytyk [zob. DM: 289]. Irzykowski umiejętny montaż zasadniczo pochwalał, ale zdecydowanie wołał kadr stały, rzadko zmieniający się – tak zwane „historie jednej nocy” [zob. DM: 420]. Częste przenoszenie widza z miejsca na miejsce nazwał pseudoruchem (podobnie jak zbyt wiele ruchu wewnątrz kadru) czy inkrustacją [zob. DM: 286 i 289].

Krytyk nie zwracał uwagi na rolę kamery, wołał plan pełny, bo ruch stawał się lepiej widoczny jako łącznik między człowiekiem a materią⁵¹. Jeśli jednak przyjąć, że zadaniem krytyka nie było stworzenie teorii kina, lecz skonstruowanie swoistego poradnika dla reżyserów, wtedy można spojrzeć na tę sprawę z innego punktu widzenia. Można mianowicie przyjąć, że spokojny montaż i minimalna praca kamery są dużo przyjemniejsze w odbiorze dla masowego widza, któremu łatwiej wtedy obrać perspektywę „soczewki”⁵². W kinie popularnym, do którego głównie odnosił się Irzykowski zarówno w recenzjach, jak i w *Dziesiątej Muzie*, ważne dla twórcy było, by widz utożsamiał się z jednym punktem widzenia, a wręcz przyjął go za swój własny. Wtedy dużo skuteczniej można przekazać wartości edukacyjne. Oczywiście z drugiej strony taka perspektywa ułatwiała przekazywanie szkodliwych treści propagandowych, jednak nie są one przedmiotem zainteresowania Irzykowskiego⁵³.

Kolejnym narzędziem do dyspozycji reżysera były napisy, które autor *Dziesiątej Muzy*, jako zwolennik widzialności i ruchu na ekranie, starał się zwalczać. Według niego napisy to nic innego jak słowo zaadaptowane z innych sztuk i jego używanie w filmie niemym, nastawionym na pokazywanie, było raczej „niezręczne” [zob. DM: 279]. Powraca tu

prostopadłej, nie poziomej” [zob. DM: 380]. Należy jednak zgodzić się z wnioskiem Kumora, że kamera u Irzykowskiego była raczej nieobecna – zob. A. Kumor, dz. cyt., s. 165.

⁵¹ Zob. W. Świdziński, *Karola Irzykowskiego poglądy na komedię filmową. Poniżenie i triumf materii w Królestwie Ruchu*, „Kwartalnik Filmowy” 2011, nr 74, s. 27.

⁵² Kwestię percepcji widza w teorii Irzykowskiego często podkreślała Nazarian. Zwracała uwagę właśnie na nacisk, jaki krytyk położył na kreowanie osobnego, „jednostronnego” świata w sali kinowej i jak ten widmowy twór przekształca sposób widzenia świata rzeczywistego – zob. E. Nazarian, dz. cyt., s. 114.

⁵³ Krytyk polski film propagandowy oceniał raczej nieprzychylnie, lecz nie był przeciwko niemu jako takiemu. Swoją niechęć i konieczność pracy nad tym rodzajem filmu wyraził w recenzji *Skrzydlatego zwycięzcy* [zob. DM: 293].

więc kwestia różnicy między pokazywaniem i opowiadaniem, której, według krytyka, nie zrozumiał reżyser *Odrodzonej Polski*. Irzykowski chwalił pomysł scenarzysty na motyw kinowy: dzieci podczas strajku we Wrześni krzywią się na widok niemieckiego katechizmu, jedna dziewczynka bierze go przez fartuszek, by nie dotykać książki [zob. DM: 369]. Wszystko to jednak zostało wyjaśnione w napisach – reżyser pokazał jedynie stojącą w bezruchu młodą aktorkę. Nadużywanie napisów w kinie stanowi być może dowód na jeszcze nieukształtowane narzędzia nowego medium – zamiast wypracowywania własnych, reżyser wolał przenieść na ekran te, którymi posługują się sztuki tradycyjne, a więc słowo i opowiadanie.

Mimika aktorów, kolejny środek reżyserski, byłaby podobną tautologią – ilustrowała jedynie treść napisów [zob. DM: 205]. Irzykowski dużo bardziej cenił gest, w którym widział źródło komizmu i tragizmu: „póki przewraca oczami i kręci nosem, jest to obojętne; komizm występuje dopiero w nerwowym drganiu skradających się palców” [DM: 303]. Twarz aktora pozornie nie wchodzi w żadną relację z materia, którą kino miało obserwować⁵⁴, ta „psychomimika” miała oddawać stany duszy postaci, a więc zastępować słowo, na przykład dialog w teatrze, na co Irzykowski nie mógł się zgodzić. Co ciekawe, krytyk dopuszczał myślenie o mimice jako rzeczy najważniejszej w kinie, ale tylko u tych reżyserów, którzy na ekranie przedstawialiby swoiste studium z natury, traktowaliby zestawy min jak wynalazki i pokazywali je w nowych zestawieniach oraz praktykach [zob. DM: 300]. Ponadto Irzykowski pisał o problemie gestu i mimiki: „my – ludzie współcześni – przyzwyczajeni jesteśmy do wielkiej dyskrecji w ruchach, i nasza twarz jest maską. Gdy przychodzą na nas wielkie uczucia, po prostu nie wiemy, jak je wyrażać, i wtedy często sięgamy do repertuaru przekazanego nam przez książki lub teatr” [DM: 321]. Krytyk opowiadał się za realizmem, odtwarzaniem ruchów zaobserwowanych wprost z życia, nie z poezji. Zaadaptowanie słów opisujących stany emocjonalne i próbowanie pokazania ich bezpośrednio przełożonych na ekranie skutkowało przeładowaniem patosem i sztucznością⁵⁵.

Przykładem aktorstwa, który powodował niechęć raczej Irzykowskiego niż szerokiej publiczności, była słynna dziecięca gwiazda Mary Pickford, szczególnie jej występ w *Sierocej*

⁵⁴ Irzykowski nie był jednak skory do zmiany swoich poglądów na drugorzędą, a nawet trzeciorzędą, rolę aktora w kinie. Jak cenił Keatona, bo był jednocześnie twórcą filmu, tak zbagatelizował wkład Maxa Lindera w *Zamek duchów*, zasługę przypisując reżyserii Abła Gance’a. Pisał o tym Świdziński – zob. W. Świdziński, dz. cyt., s. 26.

⁵⁵ Z punktu widzenia estetycznego Irzykowski mógłby się tu powołać na swój ulubiony paradoks Oscara Wilde’a: „życie znacznie więcej naśladuje sztukę niż sztuka życie”. Formy i struktury, dzięki którym postrzegamy rzeczywistość, są w swojej genezie wytworami kulturowymi, zadaniem sztuki jest zarówno ich odnowienie, wynalezienie, jak i zużycie czy zmechanizowanie – zob. R. Nycz, dz. cyt., s. 167.

doli. „Takie napisy, jak: »Jimmy, ja płacę, bo mi tak dobrze na duszy!«” były, według krytyka, niepedagogiczne [zob. DM: 400]. Okazało się bowiem, że podobnie jak dobre kinowe efekty pochodzą od „literatów” – czyli od strony scenariusza – tak kiepskie stanowiły dosłowne przeniesienie motywów, szczególnie popularnych schematów, wprost z literatury. Przykładem była właśnie przytoczona, nienaturalna „kwestia” Mary Pickford – dziecko po prostu nie wyraża się w ten sposób⁵⁶.

Innym problemem pozostaje skuteczne pokierowanie aktorem – trzecim autorem filmu. Irzykowski pisał w *Dziesiątej Muzie*, że „w filmie aktor ustala raz na zawsze ostateczną postać sztuki, wykańcza jej powierzchnię, a więc nieraz szczegóły rozstrzygające, tedy należą mu się nawet laury autora” [DM: 210]. Jeśli więc dotychczas nie zostały wypracowane i ustalone kryteria tworzenia filmów i ich oceniania, aktor pozostawał jedynym spoiwem całości dzieła lub – inaczej mówiąc – gotowego produktu.

Natomiast kiedy na ekranie pojawiają się w grze aktora schematy kinowe, jak „twarz aktorki załzawiona, wzniesiona ku górze, tak że dużo widać szyi, i to wszystko suto naświetlone” [DM: 395], Irzykowski stawiał sobie zadanie rozbicia czy zdemaskowania ich konwencjonalności. Według niego dobry aktor nie gra, lecz jest jakoś „bardziej” – bardziej świadomie [zob. DM: 499]. Problem Mary Pickford i wielkiej gwiazdy dziecięcej, czyli Jackiego Coogana, polegał na tym, że – w przeświadczeniu Irzykowskiego – dzieciom kazano udawać dzieci, w efekcie otrzymywano karykaturę dzieciństwa, a więc to, co dorosły uważał za dzieciństwo. Zdaje się, że tylko Chaplinowi udało się ominąć ten problem. Irzykowski w recenzji *Brzdąca* chwalił trampa za to, że na powrót zrobił z Coogana „mikrusa, smarkacza”, a więc kazał mu być sobą. Chaplin z jednej strony zrobił ze swoich scen „jakby studia” [zob. DM:408], „przetłumaczył Coogana na animalizm” [zob. DM: 409], ale z drugiej strony udało mu się tymi zabiegami wzruszyć krytyka: „dopiero w tym szarym »prozaicznym« tle chwyta rzeczywiście za serce tych kilka tkliwych scen” [zob. DM: 409]. W wyniku kontrastu między pokazaniem dziecka jako zwierzątko, a świata jako (miejskiej) dżungli i zażyłej, czulej relacji z trampem, udało się Chaplinowi uzyskać bezpośredni efekt i wywołać konkretne emocje u widza.

To spotkanie zwykłego z niezwykłym Irzykowski zamienił na praktyczną poradę dla reżysera: „twórca filmowy musi traktować aktorów tak jak wulkan lub rzekę, wyzyskując do swoich celów ich właściwości przyrodzone” [DM: 380]. Według Irzykowskiego aktor

⁵⁶ Irzykowski zdawał się nie wiedzieć, że aktorka w czasie emitowania *Sieroczej doli* miała około 30 lat, więc jego argumenty były nieadekwatne – dorosła kobieta rzeczywiście grała dziewczynkę. Mimo to wydaje się – także w obliczu tego, że dokładnie to samo powtarzał w stosunku do Coogana – że ta pomyłka nie rzutuje zbyt mocno na namyśle Irzykowskiego nad rolą gwiazd dziecięcych w filmie.

powinien być charakterystyczny – krytyk stawał przeciwko trendom producenckim, by pokazywać na ekranie rzeczy tylko spektakularne lub ładne⁵⁷. Charakterystyczność, którą postulował Irzykowski, jako centrum namysłu nad aktorem, nakazywała świadome wykorzystanie tego, co aktor miał przyrodzone: przykładowo przypadkowego gestu, charakterystycznej cechy ciała, a nawet czegoś, co Irzykowski nazwał „samodzielną inteligencją”, którą to zauważył w Glorii Swanson [zob. DM: 396], lecz nie wyjaśnił dokładnie, co mógł mieć na myśli.

Reżyser wcielał pomysły, idee scenarzysty w życie – był wynalazcą, dekoratorem, architektem. Technika i kapitał odgrywały w jego twórczości ważną rolę, lecz nie tylko one stanowiły o filmie i jego jakości. Irzykowski pisał: „mogą być sceny zamazane, ale wtedy powinno się wiedzieć, co i dlaczego jest zamazane” [DM: 356]. Środki zależne są od treści⁵⁸ – podobnie w *Walce o treść* krytyk wykazywał, że forma to naczynie treści, a czasem nawet treść sama⁵⁹. Reżyser szukał harmonii między pomysłem i wykonaniem, musiał sprawnie poruszać się między technicznymi możliwościami montażu czy kamery, pokazywać, nie opowiadać, wydobywać indywidualność aktorów i wciąż wypróbowywać nowe rozwiązania, nie naśladować niewolniczo środków i schematów literatury, teatru czy malarstwa.

O ile scenarzystą mógł być każdy, kto posiadał pomysł, o tyle w przypadku reżysera sprawa nie była tak prosta. W recenzjach krytyk doceniał samodzielnych twórców jak Charlie Chaplin czy Harold Lloyd, a nawet starał się szukać cech charakterystycznych konkretnych reżyserów, na przykład Cecila B. Mille’a [zob. DM: 354]. Irzykowski, zgodnie ze swoją filozofią literatury i krytyki⁶⁰, oczywiście chciałby widzieć w kinie wyłącznie ludzi, którzy łączyliby w sobie funkcje scenarzysty, reżysera i producenta. Śledząc karierę Chaplina, coraz bardziej przekonywał się, że tylko w ten sposób możliwa była prawdziwa sztuka w kinie zdominowanym przez komedijki, sensacje, ładne buzie i kapitał. Potrafił jednak, w efekcie uważnej obserwacji rozwoju medium, iść na kompromis (nie upierał się, by zarzucić

⁵⁷ Irzykowski bardzo surowo traktował „kapitał” rządzący producentami filmowymi, którzy bali się nowości i eksperymentu [por. DM: 200].

⁵⁸ Problem treści i formy w filmowej teorii Irzykowskiego rozważał Kumor jako niekonsekwencję krytyka, który opowiadając się za treścią, tak naprawdę dążył do formy – zob. A. Kumor, dz. cyt., s. 155–156. Natomiast Gołębiowska zauważyła, że „Irzykowski traktował [...] film prymarnie jako nośnik treści – znaczeń i symboli wizualnych, mogących jednak znaleźć swoje słowne odpowiedniki, tym bardziej, że filmowe konstrukcje fabularne były inspirowane wzorcami literackimi” – zob. M. Gołębiowska, dz. cyt., s. 204.

⁵⁹ Irzykowski pisał, że „bez treści forma nie da się pomyśleć”, nie istnieje w oderwaniu od niej [WT: 110].

⁶⁰ Jak pisała Gołębiowska: „sztuka [według Irzykowskiego – przyp. W.S.] jest świadectwem subiektywności i jej życia wewnętrznego, czyli indywidualnej rozumnej świadomości, a pośrednio wyrazem ducha, czyli rozumnej świadomości w ogóle” – M. Gołębiowska, dz. cyt., s. 177.

rozwijanie mimiki), szukał porozumienia i debaty o tym, co dla polskiego kina najlepsze w rzeczywistości takiej, jaka jest.

Podsumowując, rolę twórców w kinie Irzykowski niejako stopniował według kryterium ważności i wkładu w powstanie dzieła – najpierw scenarzysta, następnie reżyser, a na konie aktor. Każdy miał w tej hierarchii swoją rolę: pierwszy odpowiadał za wyobraźnię, czyli po prostu pomysł na kolejny gag, drugi za wykonanie i w końcu trzeci za spajanie dzieła swoją grą. Jednocześnie jednak można wysnuć wniosek, że Irzykowski oczywiście zdawał sobie sprawę, że film to wysiłek zbiorowy, nie indywidualny, a więc prawdziwie artystyczny, ale nie odrzucał go z tego powodu, raczej próbował z tej obserwacji wydobyć cechy charakterystyczne i idealne nowego typu tworzenia dzieł kultury.

3.3 Do krytyków – jak mówić o filmie?

Irzykowski kierował swoje wypowiedzi do scenarzystów oraz reżyserów jako twórców znaczenia, rola aktora jako autora filmu była zaś w jego pismach kwestią marginalną, lecz niewątpliwie obecną. Kolejnym kreatorem sensu, o którym chcę mówić w tym rozdziale, będzie sam krytyk jako ten, który tropił to, co „tworzyło znaczenie” w obrazie filmowym⁶¹. Irzykowski wybierał z danego mu materiału kwestie według niego ważne zarówno dla twórców, jak i krytyków filmowych. Z jego wypowiedzi wyłaniają się również przesłanki co do tego, kim mógłby być piszący o kinie, jaka miałyby być jego rola w kulturze i w nowej rzeczywistości – zarówno politycznej, jak i artystycznej.

Irzykowski nie miał złudzeń, że filmy, o których pisał, mają zadatki na prawdziwą sztukę, a jednak uważał, że „można i trzeba o nich pisać jako o produktach pewnego przemysłu quasi-artystycznego, który zaspokaja pewne potrzeby wizualne” [DM: 349]. Głównym zadaniem krytyka byłyby więc ocena przydatności dzieła filmowego szczególnie dla widza nastawionego na rozrywkę („film musi być popularny” [DM: 499] – pisał w 1938 roku), ale też dobrego wykorzystania środków filmowych i technicznych. Słowem, krytyk miałby sprawdzać jakość rodzącego się przemysłu rozrywkowego, kontrolować nowość, jaką twórcy i producenci przynoszą wraz ze swoim dziełem.

Jednocześnie w kwestii filmu Irzykowski pisał, że: „interesuje mnie nie tyle sama rzecz, ile przyczyny jej powodzenia” [DM: 405] – a więc, jak rozumiem, w przypadku filmu interesowały go zarówno kapitał czy reklama, jak i temat, idea, wykonanie. Krytyk filmowy mimo wszystko nie mógł porzucić poszukiwania oznak artystyczności: „moją rzeczą [jako

⁶¹ Zob. E. Nazarian, dz. cyt., s. 8.

krytyka – przyp. W.S.] jest stwierdzić, że Kertesz w tym punkcie swego dzieła zadowolił się samą tylko sztuczką inżynierską, jakby mu już tchu nie stało – podczas gdy Mille wzmacnia ją i uszlachetnia pomysłami artystycznymi – a te już albo ma się za darmo, albo ich niczym kupić nie można” [DM: 305–306].

Warto przypomnieć w tym miejscu, że krytyk literacki, według Irzykowskiego, wnikał w duszę artysty, sprawdzał przyrost wartości w kulturze, budował mosty między artystami – było to zadanie dotyczące sztuki słowa, sztuki uniwersalnej. Główne pytanie Irzykowskiego wobec filmów – „jak to jest zrobione?” – zostaje więc przeniesione z modelu krytyki literackiej, lecz zadane po to, by odpowiedzieć na inne – „jak to powinno być zrobione?”.

Takie proste rozróżnienie na krytyka filmowego i literackiego mogło być dla Irzykowskiego punktem wyjścia – poszedł on dalej w swoich postulatach. Pisał o metodach i języku, starał się wypracować podstawy narzędzi przydatnych w praktyce krytyczno-filmowej. Przykładowo w recenzji z filmu *Malwa* chciał ustalenia kryteriów oceny psychomimiki aktorów, jeśli rzeczywiście byłyby one istotą „kinowości” [zob. DM: 312]. Irzykowski stał po stronie konkretnych narzędzi, merytoryczności krytyki opartej na racjonalnych metodach, nie zgadzał się natomiast na luźne impresje z filmów.

Jednak jeśli nie żart, anegdota i skojarzenie miały być językiem krytyki filmowej, to jak mówić o kinie? W *Dziesiątej Muzie* Irzykowski wyraził zdecydowany sprzeciw wobec metafor literackich, które stanowiły według niego kalkę z literatury i w kinie były wtórne, a nawet szkodliwe⁶², nie chciał również zgodzić się na opowiadanie filmów, bo było to zwyczajnie zbyt karkołomne w przypadku pomysłów prawdziwie kinowych: „potrzeba opisać dużo mechanizmów, dużo specjalnych albo przypadkowych konstelacji materii, i w związku z tym wymieniać dużo nie nazwanych dotąd ruchów ciała, aby powtórzyć w słowach to, co widzieliśmy na ekranie” [DM: 345]. Ponadto Irzykowski wielokrotnie wyrażał swoje niezadowolenie z terminów, którymi posługiwała się ówczesna krytyka – nie tylko chodzi tu o słynny spór o fotogeniczność⁶³, lecz także o wyrażenia typu: „czar” i „wdzięk”, które wskazywały na szersze zjawisko identyfikowane z marnymi recenzjami prasy branżowej,

⁶² Więcej o literackich metaforach w teorii filmowej Irzykowskiego i ich wpływie na teorię montażu pisał Kumor – A. Kumor, dz. cyt., s. 159–161.

⁶³ Irzykowski nie zmienił swojego sceptycznego stosunku do istoty kina propagowanej przez Epsteina i Trystana. W swojej książce pisał, że fotogeniczne filmy „wyglądają jakby nie dokończone, urywają się jak słowa w złym telefonie”. Zdaje się, że podobnie mógłby powiedzieć o języku francuskiego filmowca, który fotogeniczność wyjaśnia „nie tyle jasnymi, ile raczej świetnymi, iście »fotogenicznymi« aforyzmami” [DM: 143]. Nawet Kumor doceniał krytycyzm wobec mglistej teorii francuskiej awangardy, pisząc, że Irzykowski, „był zdolny przeciwstawić dojrzałą myśl różnym rodzącym się mitom” – A. Kumor, dz. cyt., s. 177.

a nie cechę charakterystyczną jakiegoś krytyka⁶⁴. Irzykowski mówił wprost: „to są terminy dla pogadanki towarzyskiej, a nie dla krytyki” [DM: 380].

W miejsce takiego pisania o filmach Irzykowski zaproponował teorię „fałszywych autentyków”. Koncept powstały przed wojną wyłożył Aron Itaker – kinematograficzny geniusz, bohater jednoaktówki *Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo*. Wzmianka o fałszywych autentykach pojawiła się również w *Dziesiątej Muzie* [zob. DM: 88]. Miały być to obrazy, które można przyrównać do pojęć – niekoniecznie odpowiadające rzeczywistości, lecz prawdopodobne, komunikujące coś widzowi. Najprostszym byłby ślepiec przedstawiony jako człowiek wyciągający przed siebie ręce i objijający się o przedmioty. Fałszywy autentyk to pewna platońska idea, w tym przypadku idea ślepcy. Najciekawsze dla moich rozważań jest jednak to, jak się o nich mówi. Bohater jednoaktówki tak wyraża ideę samobójstwa: „to ma być strach, rozpacz, skrucha, zero, pleśń, trup przed zgonem” [WD: 584]. Natomiast Irzykowski w recenzji z *Brzdąca* pisał o ojcowskim pocałunku trampa: „dyskrecja i namiętność, bryła lodu roztapiającego się” [DM: 409]. Irzykowski próbował więc nie tylko opisać film, lecz także dać swój pomysł, jak powinno się o filmie mówić. Ponadto wiedział, że kino nie może zostać niezauważone przez przedstawicieli sztuk starszych – w 1927 roku w artykule *Element kinowy u Słowackiego* napisał, że taki kinematograficzny punkt widzenia byłby wartościowy także jako jedna z metod analizy literackiej [zob. DM: 445]. Nowy „kinematograficzny punkt widzenia” byłby cennym spojrzeniem na dotychczasową poezję – wymieniał takie nazwiska jak Juliusz Słowacki czy Antoni Malmczewski – jako zestawienie obrazowości filmu oraz „malowniczości”⁶⁵.

Zmieniła się również sama struktura recenzji Irzykowskiego, który tropił najlepsze i najgorsze realizacje „kinowych” tematów. Recenzje literackie Irzykowskiego to długie artykuły opatrzone erudycyjnymi wstępami (jak przykładowo recenzja z noweli fantastycznych Grabińskiego, w której krytyk omawia tom w kontekście fantastyki w ogóle [zob. PR: 555–571]), w większości również stanowiące pretekst do rozwijania własnej myśli – jak wprowadzenie przez Irzykowskiego do autorskiego słownika pojęcia „ocalania »istoty rzeczy«”, które rozwinął w recenzji *Historii maniaków* Romana Jaworskiego [por. CS: 530–540]. Recenzje filmowe zajmowały natomiast w czasopiśmie zazwyczaj mniej niż pół kolumny, umieszczano je na ostatniej lub przedostatniej stronie, tuż przy reklamach kończących numer. Podczas lektury pierwszej recenzji Irzykowskiego z filmu Ingrama

⁶⁴ Maria Jehanne-Wielopolska narzekała na poziom takiego dyletanckiego pisarstwa filmowego, które ewidentnie uzależnione było od wymogów reklamy – zob. M. Jehanne-Wielopolska, *O krytyce filmowej* [w:] *Mniszkówna...*, dz. cyt., s. 162–163.

⁶⁵ Zob. M. Gołębiewska, dz. cyt., s. 253.

Czterech jeźdźców Apokalipsy, od razu zwraca uwagę niewielki rozmiar tekstu, krótkie i poszarpane zdania, recenzje nie miały również narzuconej struktury – raz Irzykowski pisał o jednym filmie, raz o kilku, a czasami po prostu o interesujących go zjawiskach, jak choćby w tekście o panu Snobkowskim. W jednym z ostatnich artykułów pojawiła się nawet reklama nowo wybudowanego kina „Splendid”. Sama treść recenzji zwykle obracała się wokół tego, na ile film zgodny był z myślą zawartą w *Dziesiątej Muzie*, a w czym uchybił tej teorii, jednak w niektórych momentach można przyłapać krytyka na niekonsekwencji – przypomina to intuicyjne krążenie wokół tematów, które jakoś go poruszyły. Tak jest w przypadku fotogenii czy uznania mimiki aktora za decydującą w odbiorze filmu. Jeśli chodzi zaś o erudycyjne wstępy, to po pierwsze w recenzjach z „Wiadomości Literackich” takowych nie ma – autor przechodzi do omawiania filmu tak, jakby każdy czytający dobrze wiedział, o czym jest mowa⁶⁶. Po drugie – Irzykowski często mylił się w nazwiskach twórców filmowych, aktorów czy teoretyków. Do braków w tej materii przyznawał się jednak otwarcie, poczynając już od wstępu do *Dziesiątej Muzy* [zob. DM: 9]⁶⁷.

Tak duża różnica w sposobie pisania recenzji literackich i filmowych nie brała się jednak wyłącznie z temperamentu krytyka czy z deprecjonowania statusu dzieł kinowych. Trzeba pamiętać, że pisanie o filmach uzależnione było wtedy w dużej mierze od pamięci – Irzykowski najpewniej mógł jedynie opierać się na notatkach zrobionych podczas seansu lub zaraz po nim, prawdopodobnie rzadko wracał na kolejny pokaz. Zmienił się więc materiał krytyka: był ulotny, bardziej niedostępny. Oznacza to nie tylko wybiórczość czy niedokładność analizy, lecz także włączenie do recenzji tego, co w filmie zaskakiwało, oddziaływało wprost na emocje, odznaczało się na tle powtarzalności elementów ówczesnych filmów. Przykładowo Irzykowski wyraźnie podnosi w swojej recenzji filmu Ingrama nachylenie sceny podczas tańca bohaterów, co w obliczu całości dzieła wydaje się jednak sprawą marginalną.

Podobnie struktura tekstu – skrótowa, kumulująca wiele wątków, zakładająca wiedzę czytelnika o danym obrazie – wynikała po pierwsze z formatu „Wiadomości Literackich” (liczba znaków w kolumnie była zapewne ograniczona), a po drugie – wpisywała się w praktyki epoki: repertuar zmieniał się co kilka tygodni i był zawężony do kilkunastu tytułów, więc zainteresowany widz mógł nadażać za sprawozdaniem rubryki w czasopiśmie.

⁶⁶ W kontekście sporu ze Słonimskim o metody krytyki warto wspomnieć, że recenzje młodszego krytyka, mimo lekkiego tonu i subiektywnego podejścia do oceny filmów, posiadały informacyjne wprowadzenia do zasadniczej treści artykułów.

⁶⁷ W liście do Juliana Przybosa z 1934 roku pisał, że krytyk może rozprawiać o rzeczach bez szerszego kontekstu, kierując się własną intuicją [zob. L: 266].

Istotne stało się więc medium – demokratyzująca treści kulturowe prasa. W czasopiśmie Irzykowski pisał o filmie na bieżąco, mógł obserwować wiele zjawisk w procesie stawania się, badać, jak się rodzą i zmieniają, konfrontować tezy i siebie z publicznością, możliwy był nawet dialog między krytykiem a widzem. W odpowiedzi na list dzieci niezgadających się z krytyką *Sieroczej doli* Irzykowski określił przy okazji również rolę czasopisma, w którym umieszczał swoje teksty: „recenzje filmowe w »Wiadomościach« nie są wcale na to przeznaczone, aby ludzi informować i orientować co do tego, do którego kina dziś pójdziemy” [zob. DM: 402]. Według formuły starego krytyka miały one kreować zmysł estetyczny widzów. Sytuacja, gdy poważny znawca kultury, czyli Irzykowski odpowiada na list anonimowych dzieci, lub ich matki, zachwyconych łzawą grą „szczerzej i kochanej” Mary Pickford, świadczy o znacznej demokratyzacji dyskursu publicznego. „Budowanie mostów” – postulowany przez Irzykowskiego ideał komunikacji – odnieść już można do relacji nie tylko między krytykiem i autorem, lecz także krytykiem i anonimowym widzem⁶⁸.

Teksty Irzykowskiego, na co zwracałam uwagę w poprzednich podrozdziałach, często od analizy filmu przechodziły do wskazówek dla reżysera czy scenarzysty. Recenzje te można traktować więc także jako eksperyment i wypróbowanie teorii zawartej w książce z 1924 roku – wiele pomysłów i intuicji Irzykowski powtarza na łamach „Wiadomości Literackich”, jednak zdarza się, że krytyk sam ze sobą polemizuje, coraz wyraźniej także zaznacza się rozczarowanie kierunkiem, który obrała kinematografia. Obserwujemy myśl Irzykowskiego aż do decyzji o zakończeniu działalności niemalże numer po numerze – możemy prześledzić nie tylko drogę, jaką przez te dwa lata przebyło kino, lecz także sam Irzykowski i jego krytyka i teoria. Zaczyna się ona od entuzjazmu i silnego poczucia misji. Irzykowski chciał być łącznikiem między nowym medium a krytyką uprawianą z perspektywy klerka zarówno mocno zakotwiczonego w literackiej tradycji, jak i otwartego na oryginalność i nowość, przecierającego szlaki zupełnie nowego modelu pisania i oceniania dzieł kultury. Zorientowanego bardziej na aktualność, bieżące wydarzenia, oceniającego pracę kolektywną, naznaczoną ograniczeniami finansowymi czy technicznymi, a nie natchnienie indywidualnego twórcy. Gołębiwska zauważyła również, że „w swojej koncepcji krytyki Irzykowski wychodził poza rozważania na temat relacji autor-nadawca a dzieło i zwracał się ku rozważaniom relacji dzieło a odbiorca”⁶⁹.

⁶⁸ Więcej o widzu masowym czy popularnym, a także o napięciach jego relacji z Irzykowskim, pisałam w rozdziale pierwszym niniejszej pracy.

⁶⁹ M. Gołębiwska, dz. cyt., s. 227.

Krytyka prasowa służyła mu nie tylko do sprawdzenia teorii, lecz także obserwacji narodzin nowych zjawisk kultury. Ponadto była „upowszechnianiem myśli, wskazywaniem wartościowań i ocen nie tylko dzieł, ale i bieżących wydarzeń kulturalnych”⁷⁰. Wydaje się jednak – wobec „zużycia” Irzykowskiego jako recenzenta [por. DM: 436] – że niski status *Rubryki kinowej* w „Wiadomościach Literackich” w latach 20. XX wieku, wciśniętej między listy od czytelników a reklamę pasty do zębów, nie sprzyjał temu upowszechnieniu. Podobnie ulotny charakter medium prasowego – czytelnicy nie musieli czytać gazety od pierwszej strony do ostatniej, jeden numer szybko zastępował drugi. Co prawda, recenzje Irzykowskiego zawsze były podpisywane, a „Wiadomości Literackie” należały do prestiżowych czasopism opiniotwórczych, jednak nie była to reguła. Wydaje się, że swoją pozycję autorytetu Irzykowski próbował raczej ratować – autotematyzmem, metakomentarzem, podkreśleniem własnego „ja”.

Funkcję upowszechnienia teorii miała spełnić *Dziesiąta Muza* jako książka, dzieło syntetyczne, trwalsze i petryfikujące zjawiska, których Irzykowski był świadkiem. Sądzę, że krytyk, działając na dwóch frontach różnych mediów, mógł mieć nadzieję, że jego pomysły wejdą na stałe w obręb pojęć kultury, a teoria stanie się praktyką zmieniającą rzeczywistość. Abstrahując od skuteczności, była to nowa strategia, jak odnaleźć się w świecie uzależnionym od kapitału i masowego widza, a przy tym zachować odrębność, indywidualność i przede wszystkim autorstwo teorii.

⁷⁰ Tamże, s. 187.

Karol Irzykowski – teoretyk filmu

1. Obraz Irzykowskiego jako teoretyka filmu

Teoria filmowa wyłożona w *Dziesiątej Muzie* to do tej pory najszerzej omówiony aspekt działalności Karola Irzykowskiego poświęconej zagadnieniom filmu i kina. Każda z dotychczasowych propozycji, z których pragnę wyróżnić dwa większe artykuły oraz trzy monografie, stanowi indywidualne podejście do tematu tego wyjątkowego – nierzadko problematycznego – projektu. Jednocześnie wszystkie one poruszają stały zestaw zagadnień, które zdefiniowały dzisiejsze myślenie badaczy o Irzykowskim jako autorze teorii filmowej i o jego dziele – *Dziesiątej Muzie*. Warto także nadmienić, że zainteresowanie tą częścią spuścizny autora *Walki o treść* pochodzi raczej od filmoznawców i filozofki kultury zainteresowanej zagadnieniami filmowymi. Zdaje się, że literaturoznawcy wciąż traktują *Dziesiątą Muzę* jako ewenement i dzieło osobne na tle programu literatury i krytyki literackiej. Najnowsze pozycje z tej dziedziny – traktujące przecież postać Irzykowskiego w szerszym kontekście epoki i środowiska, w jakim się obracał, a także próbujące zrekonstruować całość programu krytyka – wciąż milczą o teorii filmowej. Zarówno Katarzyna Sadkowska, omawiając lwowską krytykę literacką, jak i Jan Jakóbczyk, analizujący strategie komunikacyjne Irzykowskiego, rezygnują z włączenia do swoich rozważań zagadnień związanych z tym obszarem zainteresowań autora *Walki o treść*.

W niniejszym rozdziale chcę zaproponować analizę tropów wydobytych zarówno z najstarszych opracowań takich autorów i autorek jak Krzysztof Teodor Toeplitz, Aleksander Kumor i Jadwiga Bocheńska, jak i nowych propozycji Marii Gołębowskiej oraz Elizabeth Nazarian. Będzie to próba zrekonstruowania dotychczasowego obrazu Irzykowskiego jako teoretyka filmu oraz wskazanie najważniejszych i najczęściej podejmowanych wątków związanych z *Dziesiątą Muzą*. W dalszej części rozdziału, na bazie wniosków z dwóch poprzednich, przedstawię inne spojrzenie nie tyle na samą teorię filmu, ile na pewien model teorii. Jednocześnie, w obliczu szczegółowych analiz poprzedników, pragnę zastrzec, że moją ambicją nie jest rekonstrukcja pełnej teorii filmu Irzykowskiego, raczej podsumowanie i wskazanie nowych wątków – dopełnionych praktyką recenzencką krytyka – w oglądzie tej szczególnej myśli.

Doskonałym wstępem do tego typu rozważań jest przedmowa do drugiego wydania *Dziesiątej Muzy* autorstwa Krzysztofa Teodora Toeplitza. Mimo że tekst nosi znamiona ówczesnej ideologii, autor zaznaczył, że książka Irzykowskiego „jest przede wszystkim

myśleniem o kinie, myśleniem pełnym dygresji i wypadów w regiony bardzo nieraz odległe od zasadniczego tematu”¹. Najczęściej dziś przywoływana teza Irzykowskiego, czyli „kino jest widzialnością obcowania człowieka z materią”, miałyby jedynie scalać tę swoistą wędrówkę intelektualną autora, a mylnie została, według badacza, uznana za aksjomat. Dzieło Irzykowskiego byłby raczej wstępem do rozważań nie tylko nad estetyką filmu, lecz także nad historią, sztuką w ogóle, stosunkiem ducha i materii, a nawet nad strukturą świata². W konsekwencji teoria Irzykowskiego podatna jest na interpretacje i wielokrotność lektury. Jednak tę otwartą postawę Toeplitza znamionuje podporządkowanie teorii Irzykowskiego myśleniu o filmie wyłącznie jako dziele sztuki i podkreślanie momentów w *Dziesiątej Muzie*, w których jej autor zastanawiał się nad przyszłością filmu i kina. Badacz jednocześnie odmówił wartości wychowawczych książce Irzykowskiego, marginalizując tym samym temat kultury popularnej, który żywo w niej występował.

Wątkiem wartym przypomnienia – mimo że omówiłam go szerzej w rozdziale drugim tej pracy – jest próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego Irzykowski zajął się filmem. Odpowiedź przynoszą prace Aleksandra Kumora i Marii Gołębiowskiej; badacze wyszli od ideologicznej podstawy myśli Irzykowskiego, czyli klerkizmu, sugerując, że film w programie Irzykowskiego – jako coś nowego i ważnego we współczesnej kulturze – pojawił się naturalnie, wynikał z wcześniejszych założeń światopoglądowych krytyka. Potwierdzają to słowa otwierające *Dziesiątą Muzę*: „sprawiało mi przyjemność rozmyślać nad kinem jako dziedziną jeszcze przez myślicieli nie tkniętą” [DM: 7]. Irzykowski wkroczył na scenę myśli filmowej jako autorytet porządkujący chaos, klasyfikujący pewne mgliste jeszcze kategorie rozproszone po tekstach reklamowych i artykułach „dyletantów estetycznych” [zob. DM: 7].

Kumor kierował się w swojej analizie raczej w stronę wykazania, że autor *Dziesiątej Muzy*, zafascynowany wynalazkiem, po prostu próbował przełożyć teorię literatury na dzieło filmowe, natomiast Gołębiowska – polemizująca ze swoim poprzednikiem – na nowo zdefiniowała podział na treść i formę dzieła (nie tylko literackiego, lecz także dzieła sztuki w ogóle), by dowieść, że Irzykowskiemu wcale nie chodziło o to, by zdeprecjonować film jako produkcję wyzyskującą dokonania tradycyjnych, pracujących w słowie, sztuk. Według niej krytyk tropił w filmie nie tyle literackość, ile właśnie swoistość nowego medium, tępił natomiast przejawy „pasożytności” na dojrzałym już języku starszych sztuk. Poszukiwał

¹ K.T. Toeplitz, *Wstęp* [w:] K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza*, Warszawa 1957, s. 6.

² Zob. tamże.

oryginalnej treści dla tego intelektualno-kulturalnego wynalazku³, którą widział w głównej formule swojej książki. Nową treścią przyniesioną przez film miał być ruch, proces, trwanie czy metamorfoza nie tyle rejestrowana, ile przedstawiana, obrabiana przez twórców filmowych i ubierana w znaczenia, pojęcia, metafory⁴.

Irzykowski miał w zwyczaju chełpić się swoim pionierstwem na polu myśli filmowej – przyznawał we wstępie do swojej książki, że sam jest sobie źródłem [zob. DM: 9]. Jednocześnie nie można zapominać, że teoria ta nie powstawała w próżni: po pierwsze jego myślenie o kulturze było mocno zakorzenione jeszcze w XIX wieku, po drugie w tym czasie na całym świecie powstawały już niezależne propozycje teoretyczno-filmowe. Ponadto indywidualne inspiracje autora *Dziesiątej Muzy* zakotwiczyły tę myśl nie tylko w ubiegłym wieku, lecz także w tradycji literackiej – Stanisław Brzozowski i Wiktor Hugo pojawili się tu jako inspiratorzy głównej tezy książki. Mimo tych XIX-wiecznych korzeni teorii Irzykowskiego oraz faktu, że autorka kolejnej rozprawy o Irzykowskim jako teoretyku filmowym – Elizabeth Nazarian – wprost nazwała Irzykowskiego tradycjonalistą⁵, wydaje się jednak, że jego pełniejszy obraz jako teoretyka w kontekście pionierstwa jest nieco inny, wiąże się raczej z chęcią bycia łącznikiem między starym i nowym światem (zarówno światem słowa, jak i rozwijającej się kultury wizualnej). Gołębiowska szczegółowo omówiła zależność wątków z *Dziesiątej Muzy* związanych z „kinematograficzną percepcją” nowoczesnej filozofii ewolucji Henriego Bergsona – przywoływanego w *Dziesiątej Muzie* – oraz z reprodukcją treści kultury autorstwa Waltera Benjamina⁶. Irzykowski sprawdzał więc nowatorstwo filmu na starym gruncie, stary grunt natomiast chciał otworzyć na nowoczesną kulturę.

Nazarian postawiła również tezę, że wpływ na kształt myśli zawartej w książce z 1924 roku miało środowisko krakowskie, w którym przebywał Irzykowski. W rozdziale pierwszym przedstawiłam przedwojenną postawę autora *Walki o treści* jako sytuującą się nie tyle wobec, ile obok ówczesnego środowiska inteligenckiego, potępiającego nową formę rozrywki, jaką był kinematograf. Badaczka z Chicago wskazała ponadto na duży wpływ na krytyka jego

³ Zob. M. Gołębiowska, *Irzykowski – rzeczywistość i przedstawienie. O tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego*, Warszawa 2006, s. 126.

⁴ Gołębiowska zauważyła, że w myśli Irzykowskiego estetyka naturalnie łączy się z funkcjami poznawczymi – poprzez sztukę ludzie uczą się otaczającego ich świata, jednocześnie poszerzają swój świat – nazwa, pojęcie czy symbol są narzędziami opanowywania świata przyrody. Film mógł więc dać kulturze to, czego sztuki słowa nie mogły – zob. tamże, s. 40.

⁵ Zob. E. Nazarian, *The Tenth Muse. Karol Irzykowski and Early Film Theory*, Lap Lambert Academic Publishing 2011, s. 134.

⁶ O Bergsonie – zob. M. Gołębiowska, *Henri Bergson a Karol Irzykowski. Inspiracje i paralele*, „Prace Polonistyczne” 2015, s. 91. Zestawienie Irzykowskiego z Benjaminem – zob. M. Gołębiowska, *Irzykowski – rzeczywistość i przedstawienie*, dz. cyt., s. 211.

przyjaciół – Heleny Boguszewskiej oraz Feliksa Kuczkowskiego (Canis de Canis). Być może to właśnie Kuczkowski, autor pierwszych polskich filmów rysunkowych, ukształtował pogląd Irzykowskiego na film animowany jako jedyną prawdziwą sztukę⁷. Należy także dodać, że przed II wojną światową Irzykowski, wraz ze swoim przyjacielem Tadeuszem Dąbrowskim⁸, opublikowali w podobnym czasie rozważania na temat dźwięku w filmie – oba stanowiska były całkiem różne. O ile Irzykowski potępiał nowy wynalazek i wieszczył nadejście „ulepszonych teatru” i śmierć kinematografu, o tyle Dąbrowski widział w „dźwiękowcu” wysokoartystyczną sztukę dla wyrobionej już publiczności.

Irzykowski podczas pisania *Dziesiątej Muzy* nie znał także zbyt wielu zagranicznych teorii. Polemizował z konceptem „fotogenii” Jeana Epsteina oraz Louisa Delluca, lecz nie zapoznał się z całością prac tych filmowców. Mimo to Nazarian zaproponowała w swojej pracy szerszy ogląd *Dziesiątej Muzy*: zestawiała Irzykowskiego między innymi z rosyjskimi i czeskimi formalistami (porównała efekt „prawa zwierciadła” z chwytem udziwnienia Wiktora Szklowskiego) oraz radziecką awangardą – między innymi z pojęciem „kino-oka” Dzigi Wiertowa. Według niej we wszystkich tych trzech teoriach film służyłby do transformacji czy to kultury, czy społeczeństwa⁹. Ostatnie zestawienie było o tyle interesujące, o ile ilustrował je zachwyty Irzykowskiego filmem *Turk-sib* – w latach 30. XX wieku autor *Dziesiątej Muzy* nazwał radziecki film propagandowy „arcyfilmem” [zob. DM: 421].

Oprócz polskich nazwisk jak Leon Trystan, Tadeusz Peiper czy Stefania Zahorska Nazarian postawiła obok Irzykowskiego również zagraniczne – Jurija Tynianowa, Jana Mukařovskiego, Rudolfa Arnheima czy Hugona Münsterberga. W pracy nie pojawił się jednak Béla Balázs, który opublikował swoją książkę *Człowiek widzialny* w tym samym roku, w którym ukazała się *Dziesiąta Muza*¹⁰ – węgierski filmowiec, podobnie jak Irzykowski, widział w pojawieniu się kina poważną zmianę w postrzeganiu kultury, jednocześnie z entuzjazmem powitał powrót kultury wizualnej. Człowiek, według niego, dzięki filmowi będzie w stanie zdobyć dostęp do bezpośredniego widzenia świata. Ponadto wraz ze sformułowaną przez Balázsa teorią zbliżenia jako istoty filmu pojawiła się idea kina jako

⁷ Interesujące wydaje się, że w nowszej pracy historycznej o filmie rysunkowym Irzykowski traktowany jest jako „pionier teorii filmu animowanego” – Zob. P. Sitkiewicz, *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego* [MOBI], Gdańsk 2009, loc 4077.

⁸ Zob. T. Dąbrowski, *Kinematograf i kinetofon*, „Głos Rzeszowski” 1913, nr 37, s. 3–4.

⁹ Zob. E. Nazarian, dz. cyt., s. 165.

¹⁰ Aleksander Jackiewicz nazwał oba te dzieła „najpoważniejszymi zarysami myśli filmowej o kinie na przestrzeni lat dwudziestu” – zob. A. Jackiewicz, *Wstęp* [w:] Béla Balázs, *Wybór pism*, wybór A. Jackiewicz, tłum. K. Jung, R. Porges, Warszawa 1987, s. 6.

lustra¹¹. Irzykowski, według ustaleń Gołębiewskiej, nie sądził jednak, by możliwe było dla człowieka poznanie bezpośrednio, wprost z natury (w tym wypadku poprzez wzrok): jest on w stanie poznawać świat wyłącznie w pojęciach¹². Mimo to „prawo zwierciadła” można włączyć do tradycji „kina jako lustro” – spojrzenia na siebie z dystansu, jako na obcego¹³. Warto dodać także, że teoria Irzykowskiego używana była w dyskursie akademickim przez Romana Ingardena, lecz bezpośredni wpływ teorii autora *Walki o treść* na tradycję filmową tutaj się kończy¹⁴.

Irzykowski niewątpliwie jawi się jako pionier w swojej dziedzinie (literata wychodzącego naprzeciw filmowi), a jego teoria wciąż otwarta jest na tekstową dyskusję z innymi teoretykami, sam pisał w przedmowie do swojego dzieła: „pozostałem otwartych wiele wątpliwości, nie wahałem się dać jak najwięcej miejsca zapatrywaniom odmiennym, a nawet wikłać się w sprzeczności” [DM: 8]. Wspomniane sprzeczności stały się punktem dojścia Kumora w pierwszej naukowej pracy o Irzykowskim jako teoretyku filmu. Badacz, wychodząc od strukturalistycznych metod opisu, zakończył swój wywód wnioskiem, że autor *Dziesiątej Muzy* był kiepskim teoretykiem kina, lecz dobrym jego obserwatorem¹⁵. Irzykowski oczywiście wiedział, że nie jest w stanie – na podstawie bieżącego stanu wiedzy oraz dynamicznie rozwijającego się medium – stworzyć spójnego systemu, jego intencją było natomiast podanie pewnej propozycji zdefiniowania kina i filmu, zastanowienie się nad jego możliwościami, ale też konsekwencjami, a wreszcie streszczenie dotychczasowych refleksji na jego temat. *Dziesiąta Muza* miałyby więc być wielopoziomowym, wielowątkowym dziełem otwartym (zarówno na dyskusję, jak i na rozwój zawartej w niej myśli) i to właśnie od tego wychodzą kolejni badacze myśli filmowej Irzykowskiego.

Przykładowo Bocheńska zwróciła uwagę na osobisty ton krytyka, nazywając książkę z 1924 roku pamiętnikiem odnotowującym powstawanie nowej sztuki¹⁶. Na podobny wątek ujmowania zjawiska w ruchu, czy też u swoich źródeł, wskazała Nazarian; dla niej *Dziesiąta Muza* jednocześnie opisuje i pokazuje możliwości kina: opisuje aktualny status filmu jako estetycznego przeżycia, także jako kulturowego i technicznego zjawiska, oraz wskazuje, jak film i kino powinny wpływać na publiczność, stanowi więc także pewien podręcznik dla

¹¹ Zob. T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, tłum. K. Wojnowski, Kraków 2015, s. 83.

¹² Zob. M. Gołębiewska, *Irzykowski – rzeczywistość i przedstawienie*, dz. cyt., s. 31–32.

¹³ „Kulturowa diagnoza [Baláza – przyp. W.S.] o nowym typie percepcji twarzy w ruchu powstającym wraz z narodzinami kina i powiększenia wprowadza nas w zagadnienia widza konfrontującego się z lustrem, widzącego się niejako na nowo [...] – tamże, s. 86.

¹⁴ Zob. J. Bocheńska, *Polska myśl filmowa do 1939 roku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1974, s. 216.

¹⁵ Zob. A. Kumor, *Karol Irzykowski. Teoretyk filmu*, Warszawa 1965, s. 223

¹⁶ Zob. J. Bocheńska, dz. cyt., s. 104–105

twórców filmu¹⁷. Odmienne patrzyła na Irzykowskiego jako teoretyka filmu Gołębiowska – był on dla niej nie tyle obserwatorem, krytykiem czy diagnostą, ile myślicielem i filozofem. Na podstawie jego teorii badaczka pokazała, jak widział percepcję człowieka zanurzonego w kulturze w ogóle, przedstawiła również problem reprezentacji rzeczywistości w dziele sztuki i jak wynalazek ten zmienił dotychczasowe pojmowanie świata¹⁸. Gołębiowska udowodniła, że teoria filmowa Irzykowskiego nie tylko stanowi integralny element programu krytyki autora *Walki o treść*, lecz także szczególny moment w całym jego filozoficznym namyśle nad współczesną mu kulturą.

W badaniach nad teorią filmową Irzykowskiego wyodrębnić można również wątek rozdzielenia filmu od kina. Sam autor *Dziesiątej Muzy* na pewno zdawał sobie sprawę z tego rozróżnienia w latach 30. XX wieku – w cytacie przywoływanym w rozdziale pierwszym niniejszej pracy zdradził, że kino smakuje mu nie jako „ten lub ów utwór filmowy, lecz jako kino” [DM: 426]. Wcześniej analizowałam ten fragment w kontekście obrazu Irzykowskiego jako widza, tutaj chcę odnieść go do namysłu nad tym, czym jest film, a czym kino. Wczesne prace badawcze omawiały ten problem w ramach pytania, czy w oczach Irzykowskiego film to sztuka wysokoartystyczna, lecz wydaje się, że nie jest to dziś najciekawsza kwestia. Irzykowski wiedział, że kino może być artystyczne, jednak na takich samych zasadach jak literatura dzieli się na realizacje indywidualne, szczerze i poszerzające obszary kultury o nowe pojęcia, i na literaturę popularną – fantastyczną czy sensacyjną, karmiącą czytelnika atrakcyjnym odbiciem rzeczywistości. Bocheńska zauważyła, że film miał według Irzykowskiego spełniać przede wszystkim założenia swojego gatunku – wbrew pozorom to właśnie filmowi narracyjnemu poświęcił *Dziesiątą Muzę*, nie „etiudom ruchomym” ani filmowi rysunkowemu, które uznawał za sztukę¹⁹. Podobnie Gołębiowska skierowała swoją uwagę na film ekstensywny jako narzędzie poznania kształtujące nową percepcję widza kinowego. Według badaczki „szacunek Irzykowskiego dla filmu ekstensywnego, czyli popularnego, wynikał z możliwości poddania dzięki niemu tego, co mało rozpowszechnione – publicznej dyskusji (sztuka, pewne zachowania, również idee)”²⁰. Również Nazarian po

¹⁷ Zob. E. Nazarian, dz. cyt., s. 19. Ten ostatni wątek rozwinęłam w drugim rozdziale niniejszej pracy – sądzę, że omówienie recenzji filmowych Irzykowskiego dużo lepiej prezentuje autora *Dziesiątej Muzy* jako autora swoistego przewodnika dla polskich twórców filmowych.

¹⁸ Gołębiowska w interesujący sposób rozszerzyła zagadnienie filmu w demokratyzującej się kulturze do zagadnień nowych mediów w ogóle – także radia i telewizji – zob. M. Gołębiowska, *Irzykowski – rzeczywistość i przedstawienie*, dz. cyt., s. 195.

¹⁹ Zob. J. Bocheńska, dz. cyt., s. 125.

²⁰ Gołębiowska, *Irzykowski – rzeczywistość i przedstawienie*, dz. cyt., s. 264.

pierwsze omówiła film jako narzędzie poznawcze w nowym typie kultury wizualnej²¹, po drugie przeciwstawiła sobie film jako sztukę i komunikację (medium), stwierdzając, że Irzykowski szybko porzucił roztrząsanie, czy można uznać film za sztukę – dużo bardziej zajmowała go „kinowość” nowego wynalazku i jego produkcji²². Nowy język filmu był o tyle „kinowy”, o ile był swoistą kulturową ekspresją „widzialności niewidzialnego”, a więc ruchu, o ile udawało mu się również przekazać jakąś nową wartość (jakość) odbiorcy. Okazuje się więc, że kino było dużo istotniejsze dla Irzykowskiego jako medium przekształcające rzeczywistość kulturową, wierzył jednak, że możliwe jest to wyłącznie w indywidualnym akcie twórczym – dlatego tak wiele nadziei pokładał w literatach, ale nie twórcach literatury, raczej w autorach scenariuszy [zob. DM: 8, 343–344].

Ostatnim wątkiem, na który chciałabym zwrócić uwagę w tej części rozdziału jest kwestia tego, w jakim celu powstała teoria Irzykowskiego. Z moich wcześniejszych ustaleń wynika, że jej źródło leży głównie w intelektualnej przyjemności zajmowania się nieopracowanym zjawiskiem, ale też w przyjemności chodzenia do kina. Ponadto – według Kumora oraz Gołębiowskiej – zainteresowanie to naturalnie wynikało z założeń ideologii klerkowskiej. Nazarian natomiast najdobitniej ze wszystkich badaczy zajmujących się *Dziesiątą Muzą* zwróciła uwagę na inny aspekt decyzji o jej napisaniu – otóż, teoria Irzykowskiego powstała dla praktyki. Według niej Irzykowski zajął się na poważnie filmem także przez sytuację polityczną, której był uczestnikiem w latach 20. XX wieku. Badaczka podjęła też wątek wielkich nadziei związanych z edukacyjno-wychowawczą rolą filmu w nowej powojennej rzeczywistości²³. Teoretycy z Europy Środkowej widzieli w nowym medium szansę na zbudowanie tożsamości narodu poprzez popularność kina, sugestywne działanie na masową wyobraźnię²⁴. Słowem, film mógł pomóc zdefiniować, czym była i miała być w nowej rzeczywistości „polskość”, zdemokratyzować pewne wartości²⁵. Warto

²¹ Pisała ona, że kino miało ćwiczyć widownię w widzeniu rzeczywistości jako całości, w poszukiwaniu źródłowych elementów znaczenia. Rozważania te oparte są na autorskim „prawie zwierciadła” Irzykowskiego – zob. E. Nazarian, dz. cyt., s. 116.

²² Tamże, s. 130.

²³ Wydaje się, że w tym kontekście ważną pracą dla Nazarian, mimo że sama tego nie przyznawała, było zebranie i opracowanie antologii polskiej myśli filmowej przez Jadwigę Bocheńską. To właśnie ta praca pokazuje, jak ważna w nowym państwie dla inteligencji, związanej przecież głównie z literaturą, okazała się także rola edukacyjna i tożsamościowa filmu, obok pytania o jego status jako sztuki – zob. *Polska myśl filmowa...*, dz. cyt., s. 7. Inną pracą już w całości dotyczącą tego wątku polskiej publicystyki filmowej jest opracowanie Barbary Gierszewskiej – zob. *Mniszkówna... i co dalej w polskim kinie? Wybór tekstów z czasopism filmowych dwudziestolecia międzywojennego*, oprac. B. Gierszewska, Kielce 2001.

²⁴ Zob. E. Nazarian, dz. cyt., s. 13, 90.

²⁵ Alina Madej analizowała, jak upadły te nadzieje. Kinematografia polska nie uciekła od uwikłania w kapitał i produkcję – w konsekwencji mity narodowe zostały przetransponowane w melodramaty. Jak pisała: „tym sposobem kino stało się rodzajem krzywego zwierciadła, w którym mogła przeglądać się kultura polska” –

przypomnieć, że *Dziesiąta Muza* powstała z subwencji Departamenty Kultury i Sztuki, dzieło to miało „wpłynąć zapładniająco i uszlachetniającą na polską twórczość filmową” [DM: 7]. *Dziesiąta Muza* to w założeniu podręcznik, zbiór wskazówek, jak stworzyć dobry film – w domyśle – polski. Podobnie recenzje z lat 20. XX wieku zarazem uczyły oglądać filmy, jak i – w teorii – tworzyły wokół ich powstawania intelektualną dyskusję. Irzykowski sformułował więc teorię z 1924 roku – niezależnie od tego, czy się to udało, czy też nie – przede wszystkim do jej praktykowania, spodziewał się, że po publikacji zostanie zaproszony do czynnego udziału w realizacji filmu polskiego.

Podsumowując, można nieco przewrotnie powiedzieć – znając dalsze losy omawianej myśli filmowej – że Irzykowski zaproponował nowy model uprawiania teorii, który jest wewnątrznie sprzeczny, nieusystematyzowany i niekompetentny w tym sensie, że opracowany nie przez specjalistę, lecz przez amatora kina. Jednocześnie na tę teorię daje się spojrzeć z zupełnie innej strony – jako otwartą na rozwijanie myśli w niej zawartych, interpretowanie i dyskutowanie z jej tezami. Może to być również próba włączenia nowego medium w obszar tradycyjnej kultury i jednocześnie tej kultury diagnoza. O ile obraz teorii sprzecznej i raczej nieudanej wyłania się z pracy Kumora, o tyle Irzykowski zainspirował Gołębiowską i Nazarian do zmiany metody badawczej i porzucenia zamiaru przedstawienia jej jako zamkniętej struktury. Jednocześnie warto podkreślić, że jest to myśl powstała z wnętrza XIX wieku, spod pióra myśliciela związanego z literaturą, myśl także bardzo osobista, bo nieusystematyzowana odniesieniami do innych teoretyków, raczej zbierająca różne, zasłyszane głosy, wynikająca z doświadczenia „chodzenia do kina”. Paradoksalnie siła *Dziesiątej Muzy* leży więc w jej niedoskonałości – we wtórności wobec tradycyjnych sztuk, niekonsekwencji, niewiedzy, wreszcie w subiektywnym oraz narzuconym przez przemysł wyborze omawianych filmów.

W dalszej części pracy postaram się rozwinąć to spojrzenie na myśl filmową Irzykowskiego, a także odnieść wcześniejsze wnioski związane z widowiskiem kinowym oraz z pytaniem o krytykę filmową do teorii autora *Dziesiątej Muzy*.

2. Teoretyk rodzi się z widza

W 1932 roku Irzykowski zanotował w dzienniku, że *Dziesiąta Muza* była „zejściem do konkretów, do konkretowiska” [D: 275]. Krytyk napisał to w stosunku do zajmowania się tematem powierzchni czy fizjologii rzeczy oraz zdarzeń – wydaje się, że tak samo

A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994, s. 29.

z perspektywy twórców i widzów. W rozdziale pierwszym opisałam szczegółowo obraz myśli Irzykowskiego z punktu widzenia publiczności, teraz chciałabym zająć się samą teorią sformułowaną w książce z 1924 roku z tego punktu widzenia. Będzie to ogląd zarówno z wewnątrz, jak i z zewnątrz, czyli z perspektywy sposobu przekazania tej myśli. Irzykowski kierował swoje rozważania do filmowców, producentów, ale też do przeciętnego widza – którym przecież także był – by dać mu „żywe kryterium do oceniania wartości sztuk, które w filmie widuje” [DM: 8]. Kryteriami zajmowałam się szczegółowo w rozdziale drugim niniejszej pracy, tutaj pragnę rozwinąć wątek „sztuk” oraz „widzialności”. Oznaczać to będzie zajęcie się trzema wątkami: po pierwsze tym, co kino zmieniło w odbiorze kultury, po drugie – co widz mógł zobaczyć w kinie, a po trzecie – co Irzykowski zawarł w swojej teorii z punktu widzenia kulturotwórczej roli filmu, to znaczy: jak pisał on o filmie polskim, czy rzeczywiście była to narracja mająca stworzyć idealny film propagandowy, tożsamościowy.

Kino było więc dla Irzykowskiego przede wszystkim „widzialnością” – powtarzaniem tego, co widziało się w codziennym doświadczeniu oraz podglądaniem tego, co do tej pory pozostawało niewidoczne. Żadne inne medium nie dawało takich możliwości – najbliższe temu było malarstwo, jednak nie stawiało ono, według autora *Dziesiątej Muzy*, człowieka w centrum, odwzorowywało także świat statyczny, nie dynamiczny czy też – stający się. To właśnie kino było „Królestwem Ruchu” przywracającym „moment cudowności, moment pierwszego spojrzenia” [DM: 35]. Sprawiało, że przed oczami publiczności stawał ożywiony obraz, ruch jako zagadka – ewenement do tej pory niezbadany.

W *Dziesiątej Muzie* Irzykowski przyznawał, że filozofia Bergsona stanowiła jedną z głównych inspiracji jego książki, jednak odnosił się do rozpoznań francuskiego myśliciela polemicznie. W *Ewolucji twórczej* francuski filozof porównał potoczny sposób myślenia człowieka do działania kinematografu, jednocześnie jednak podkreślił ciągłość stawania się rzeczywistości, byt okazywał się w tej optyce procesem, nie gotowym stanem. Odnosząc się natomiast do codziennego doświadczenia człowieka – skierowanego ku „stwarzaniu użyteczności”²⁶ – ujął on tę ciągłość w stanach, jakościach czy formach, każdy z nich zdawał się człowiekowi gotową całością, a ich ruch polegałby na zastępowaniu jednego kolejnym (niczym filmowy montaż). Tak właśnie działa kinematograf: „ruch istnieje tu rzeczywiście: jest on w przyrządzie”²⁷. Podobnie człowiek umieszcza siebie, niczym maszynę, na zewnątrz procesu, by móc zdystansować się i opisać dane zjawiska – poznanie ludzkie miałyby więc

²⁶ Zob. H. Bergson, *Kinematograficzny mechanizm myślenia i złudzenie mechanistyczne. Rzut oka na historię systemów. Rzeczywiste stwarzanie się i fałszywy ewolucjonizm* [w:] tenże, *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Kraków 2004, s. 239.

²⁷ Tamże, s. 244.

charakter analityczny. Bergson podkreślił, że jest to złudzenie potocznego myślenia, Irzykowski natomiast, również wiążąc film z czasem i ruchem w czasie, twierdził, że ma on pierwotnie charakter właśnie syntetyczny. Kinematograf dubluje rzeczywistość w jej całości, zarówno na poziomie rejestracji, jak i odbioru, dopiero później – w akcie myślenia – dochodzi do analizy obrazu²⁸. Irzykowski pytał więc za Bergsonem o zależność między maszyną a percepcją widza (także człowieka w ogóle) – zastanawiał się nad tym między innymi przy okazji rozważań na temat „prawa zwierciadła”.

Kino, jak pisał Irzykowski, powstało dla widzialności, filtruje rzeczywistość dla naszego spojrzenia, rejestrując na ekranie pewnego rodzaju całości, syntezy tej rzeczywistości, jednocześnie nią niebędące. Kino bowiem: „zamienia świat na widma” [zob. DM: 38]. Tym samym film absorbuje wyłącznie jeden zmysł – wzrok – biernie poddający się przepływowi oderwanych od życia obrazów, które kiedyś już widział – przerobił je w swoim własnym doświadczeniu. Rozpoznanie ich jest, według Irzykowskiego, głównym źródłem przyjemności i atrakcyjności filmu. Kumor zauważył w tym rozpoznaniu przedpole dla przetwarzania ich w wyobraźni widza²⁹, co mogło stać się załączkiem sztuki³⁰. Natomiast Gołębiwska w tym reprodukowaniu obrazów, podobnie jak jej poprzednik, widziała możliwość „potwierdzania lub negowania własnych działań i myśli, w tym słuszności przekonań i prawdy poznania”³¹. Badaczka rozpatrywała więc „prawo zwierciadła” w kontekście dużo szerszym niż artystyczność filmu, mianowicie w relacjach społecznych i komunikacyjnych, w których widz staje się wręcz świadkiem własnego przeżywania. Gołębiwska nie podjęła już wątku artystyczności dzieła filmowego na rzecz wkładu Irzykowskiego w badania rozpatrujące zmysłowy odbiór filmu przez widza i oddziaływanie na niego obrazu w nowej, zmieniającej się formie uczestnictwa w kulturze³².

Irzykowski podkreślił więc w *Dziesiątej Muzie* zasadniczą zmianę, jaka dokonuje się w kulturze dzięki takiemu odbieraniu dzieła: „powiększa się optyczna powierzchnia świata. Wyobraźmy sobie, że była ona dotychczas pogięta, zmarszczona, pofałdowana i teraz fałdy powoli się wygładzają, aby słuchać praw zwierciadła” [DM: 39–40]. Porównał ją do podobnych zmian, jakie zaszły w czasie wynalezienia rysunku lub pisma, jedyna różnica byłaby taka, że tamte przemiany odbywały się bardzo powoli, natomiast „ta odbywa się gwałtownie i w naszych oczach” [DM: 39].

²⁸ Zob. M. Gołębiwska, *Henri Bergson a Karol Irzykowski – inspiracje i paralele*, dz. cyt., s. 95.

²⁹ Irzykowski to przedpole wszelkiej sztuki nazwał w pracy *Walka o treść „aktualnościami poezji”* [zob. WT: 264–283].

³⁰ A. Kumor, dz. cyt., s. 77.

³¹ M. Gołębiwska, *Irzykowski – rzeczywistość i przedstawienie*, dz. cyt., s. 217.

³² Tamże, s. 235.

Nie tylko jednak kino i obrazy, które produkuje, były świadectwem tej nowości w kulturze, zmiana zachodziła także w odbiorze dzieła, a nawet w samym odbiorcy, a jak powiedziałby Irzykowski – „w ludzkiej duszy” [zob. DM: 39]. Widz jest świadkiem i uczestnikiem, a w obliczu „prawa zwierciadła” staje się również twórcą – zarówno filmu, jak i kultury. W interpretacji Nazarian Irzykowski wskazał tym jedynym odniesieniem do nowej jakości w odbieraniu kultury na ważną transformację zachodzącą w ludzkiej świadomości – film zmienia sposób, w jaki postrzegamy dzieło, mianowicie widzimy serię obrazów przedstawianą w czasie jako całość, publiczność nie szuka dłuższej detali, jak na scenie teatralnej, bo to właśnie obraz jako płaska, jednorodna powierzchnia staje się znaczeniem³³. Béla Balázs, odnosząc się do wewnętrznego języka filmu, widziałby w tym fakcie narodziny nowej kultury wizualnej oraz nowego typu odbiorcy, człowieka posiadającego „nową wrażliwość, nową zdolność i nową kulturę”³⁴. Kino, jak chciał Irzykowski, poszerzyło granice świata ludzkiego, dało człowiekowi do oglądania samego siebie w nowej odsłonie, poszerzało percepcję o to, czego do tej pory nie widzieliśmy – odkryło przed nim skórę, powierzchnię świata, która „nie tylko oddaje to, co zwykle widzimy; podgląda za nas wytrwale i odważnie także to, czego nie widzimy wskutek niedostępności lub niecierpliwości” [DM: 39].

Wydaje się jednak, że „prawo zwierciadła” i wpływ kina na „ludzką duszę” to nie tylko to, co „ruchome obrazy” mogą dać widzowi, lecz także to, co widz daje przedstawionemu światu. Jeszcze przed wojną Hugo Münsterberg rozważał związek filmu jako widzialności w podobnym kontekście, lecz zastanawiał się raczej nad tym, jak widz kształtuje widziany przez siebie ruch obrazów nowej sztuki. Pisał, że film nie tylko modeluje jego percepcję, lecz także ją odzwierciedla. Według niego znaczenie i treść filmu nie pochodzą z zewnątrz (nie z rzeczywistości, jak chciał Irzykowski), lecz właśnie z wewnątrz, umysł widza wkłada wszelkie pojęcia i symbole w obserwowane przedstawienie. Münsterberg między innymi zauważył, że „jest to tak, jakby zewnętrzny świat został wpleciony w nasz umysł i ukształtowany nie poprzez swoje własne prawa, lecz poprzez nasze akty uwagi”³⁵. Tak więc obraz kształtuje się wraz ze zmianami zachodzącymi w percepcji widza, a wręcz wedle jego myśli – jest to, by tak rzec, reakcja zwrotna. Jeśli dodatkowo wziąć pod uwagę rozważania Irzykowskiego i Balázsa na ten temat, okazałoby się, że odbiór filmu przez widza jest niestały, jego widzenie obrazów zmienia się dynamicznie, dostosowuje do

³³ Zob. E. Nazarian, dz. cyt., s. 116.

³⁴ B. Balázs, dz. cyt., s. 48.

³⁵ H. Münsterberg, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, tłum. A. Helman, Łódź 1989, s. 72.

wciąż rozwijających się możliwości kina. Na tę szybkość zwracali uwagę i Irzykowski, i Balázs. Ten drugi pisał, że w prymitywności przedwojennych filmów „potrafimy rozpoznać jeszcze samych siebie”³⁶. Kino rejestruje więc nie tylko naskórek i widma rzeczywistości – jak utrzymywał Irzykowski – nie jest również ułudą naszej percepcji – jak chciał Bergson – ale również, zapewne jednocześnie, jest czymś „żywym”, bo zmieniającym się wraz przemianami naszego postrzegania, także pod naporem naszych doświadczeń i naszej wiedzy. Ruch, pojęcie wysuwane w *Dziesiątej Muzy* na plan pierwszy, staje się więc nie tylko tematem kina czy wręcz treścią, lecz także jego właściwością – ruch jako trwanie, jako zmiana czy jako iluzja percepcji widza.

Münsterberg podkreślił także, że filmowe wrażenia, działając na widza zmysłowo i tym samym wyzwalając emocje, biorą go w posiadanie³⁷. Irzykowski również zwracał uwagę na narkotyczne działanie kina, jednak nie na realne niebezpieczeństwa płynące z rozpoznanego przez niego działania „prawa zwierciadła”. Wspomniałam o tym w rozdziale pierwszym, jednak warto również tutaj przywołać myśl Kracauera, który w podobnym kontekście pisał o „przerabianiu w fikcji rzeczywistości” – „im mniej wiernie [obrazy – przyp. W.S.] ukazują powierzchnię rzeczy, tym bardziej stają się prawdziwe i wyraźniej ukazują lustrzane odbicie sekretnego mechanizmu, napędzającego społeczeństwa”³⁸. Wtłaczając w przedstawienie własne pragnienia i marzenia, „fantazja dodaje światu cudowności, tak by jego brzydota przeszła niezauważona”³⁹. Jest to proces o tyle niebezpieczny, o ile tworzy oderwaną od rzeczywistości fałszywą świadomość kulturową, a film staje się narzędziem ideologii i propagandy. Mimo że lustro nie przekazuje nieprawdy, to wciąż daleko mu do odzwierciedlania prawdy, tymczasem publiczność wierzy w pokazywane jej obrazy, jakby były całością świata, a nie tylko pewną konkretną całością – fizyczną, zmysłową częścią świata, którą można jedynie zobaczyć. Münsterberg twierdził natomiast, że nie możemy uznać za prawdziwą rzeczywistości ukazywanej na ekranie⁴⁰, ale już w recenzjach Irzykowskiego zaczyna pojawiać się ta „nowa sfera publiczna”, jak pisał o odbiorcach kina Kracauer. W rozumieniu autora *Dziesiątej Muzy* byłyby to jednak publiczność nieświadoma, że ogląda konstrukt, że patrzy nie na rzecz, lecz na jej widmo.

„Prawo zwierciadła” Irzykowskiego może prowadzić ku różnym interpretacjom i rozwinięciom tej koncepcji. O ile Kumora poprowadziło do rozważań na temat filmu

³⁶ B. Balázs, dz. cyt., s. 51.

³⁷ H. Münsterberg, dz. cyt., s. 91.

³⁸ S. Kracauer, *Panny sklepowe idą do kina* [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Łódź 2008, s. 269.

³⁹ Tamże, s. 276.

⁴⁰ H. Münsterberg, dz. cyt., s. 54.

intensywnego, czyli filmu czystego ruchu bazującego wyłącznie na zmysłowych wrażeniach widza, o tyle Nazarian do kwestii „kinowości” nowego medium⁴¹ oraz koncepcji uduźwiania Szklowskiego. Interesujące wydaje się przede wszystkim zwrócenie przez Irzykowskiego uwagi na całość, syntetyczność przedstawienia filmowego, połączoną z symbolicznością⁴². Sądę, że nie będzie nadużyciem wysnucie wniosku, że – szczególnie w zderzeniu myśli autora *Dziesiątej Muzy* z innymi propozycjami teoretycznymi tamtego czasu – metafora filmu jako zwierciadła, a przynajmniej wykazanie przez Irzykowskiego pewnych zbieżności poprzez analizę „prawa zwierciadła”, może być świadectwem, że już w latach 20. XX wieku rozważano film nie tylko jako ramę i obraz, lecz także jako lustro. Co więcej – w swoistej „prelacanowskiej” interpretacji⁴³. W kinie widz – niczym podczas fazy lustra, którą przechodzi dziecko – rozpoznaje siebie jako całość, staje się dla siebie wyabstrahowanym symbolem i przedstawieniem. Psychoanalityczna interpretacja odbioru filmowego obrazu to również podkreślenie – podnoszonej także przez Irzykowskiego – identyfikacji nie tyle z rzeczywistością, ile z jej odbiciem, widmem⁴⁴. Na tej podstawie widz percypuje wyobrażenie rzeczywistości. A jeśli rzeczywistość ta, mówiąc w uproszczeniu, tkwi w naszej nieświadomości, a materii – jak pisał Irzykowski – przysługuje pewna wewnętrzna logika (mowa) [zob. DM: 68], to możliwe jest również odkrycie języka filmu⁴⁵.

3. Teoretyk jest krytykiem

„Prawo zwierciadła” poprowadziło Nazarian do wniosku, że „kinowość” – czyli pierwotne doświadczenie oglądania „ruchomych obrazów”, kwintesencja widzialności w kinie – była tym, co Irzykowski uznawał za treść filmu, a więc jego swoistość, niezależną od perspektywy widza. Podobnie treścią filmu miał być ruch – moment, w którym materia, naga powierzchnia świata, spotyka się z człowiekiem. Ruch mógł stać się językiem filmu⁴⁶.

Chciałabym jednak spojrzeć na ten aspekt teorii Irzykowskiego z innej strony. Kiedy autor *Dziesiątej Muzy* pisał, że film musi być przede wszystkim „kinowy”, miał również na myśli, że powinien wykorzystywać swoje możliwości – nie tylko wewnętrzne, przypisane mu

⁴¹ Zob. E. Nazarian, dz. cyt., s. 116.

⁴² M. Gołębiewska, *Irzykowski – rzeczywistość i przedstawienie*, dz. cyt., s. 195.

⁴³ Program literacki Irzykowskiego do Lacanowskiej reinterpretacji psychoanalizy Freuda porównała Lena Magnone. Omówiła także związki autora *Paluby* z myślą Freuda i lektury jego prac: zob. L. Magnone, *Karola Irzykowskiego lacanowska lektura Freuda*, „Kronos” 2010, nr 1, s. 203–214.

⁴⁴ Zob. Ł. Demby, *Kino w zwierciadle psychoanalizy. Lacanowska faza „lustra” jako fundament wrażenia realności w kinie*, „Estetyka i Krytyka” 2001, nr 1, s. 52.

⁴⁵ Jak pisze Magnone Irzykowski podkreślał w swoich interpretacjach Freuda językową budowę nieświadomości, tym, co było dla niego istotne w tej teorii, była analiza „fizjonomiki tekstu” – zob. L. Magnone, dz. cyt., s. 209.

⁴⁶ Por. M. Gołębiewska, *Henri Bergson a Karol Irzykowski – inspiracje i paralele*, dz. cyt., s. 94.

jako medium, lecz także te zewnętrzne, zarówno techniczne, jak i społeczne. Film miał być popularny, a więc zrozumiały [zob. DM: 499], zgodny z gustami wielu⁴⁷. Kino dysponowało w tamtym czasie – czego starsze sztuki mu pozazdrościły – szeroką, wręcz masową, grupą odbiorców. Byli to przede wszystkim przedstawiciele klas niższych – drobnomieszczańskich czy robotniczych – którzy w sali kinowej szukali eskapistycznej rozrywki i wzbudzenia emocji. Jednocześnie można było tam spotkać publicystów rozglądających się za dobrym filmem, krytyków czy myślicieli spodziewających się dzieła artystycznego, wreszcie producentów filmowych próbujących zorientować się, czego publiczność mogłaby oczekiwać od rozwijającego się przemysłu.

Irzykowski w *Dziesiątej Muzie* wystąpił oczywiście z pozycji eksperta czy też nauczyciela, a swoje dzieło nazwał między innymi podręcznikiem [zob. DM: 7] – z jednej strony na jego kartach utożsamiał się z przeciętnym widzem, postulując dobry film popularny, ale z drugiej rzetelnie przywoływał koncepty dotyczące rozwoju różnych gałęzi kinematografii, nierzadko stając wobec nich w opozycji, lecz jednocześnie wydobywając z tych pomysłów trafne – według niego – spostrzeżenia, mogące przysłużyć się polskiemu filmowi. Stworzył więc swoiste kompendium, na kartach którego sprawdzał możliwości nie tylko kina, lecz także przydatność różnych na niego pomysłów – zarówno swoich, jak i cudzych.

Autor *Dziesiątej Muzy* sporo miejsca poświęcił filmowi aktorskiemu, który świecił tryumfy w polskich kinach tamtego czasu, mimo że nie przekonywał do siebie Irzykowskiego. Co ciekawe, badacze omawiający *Dziesiątą Muzę* często zapominają, że krytyk czerpał wiedzę nawet nie z książek (przyznawał, że nie przeczytał ich zbyt wielu), lecz z doświadczenia widza, również nie praktyka filmu. Nawet kiedy podawał różnego rodzaju wskazówki dla aktorów czy rady dotyczące napisów lub stosowania gestów i mimiki, wszystko to opierało się tak czy inaczej na arbitralnym guście, ewentualnie musiało zostać dostosowane do poprzedzającej seans teorii, a najpewniej w grę wchodziło i jedno, i drugie. W rozdziale *Dziesiątej Muzy* poświęconym „prawu zwierciadła” Irzykowski już na wstępie przyznał, że niektóre obrazy podobają mu się bardziej na ekranie niż w rzeczywistości – to właśnie z tej obserwacji, opartej na prostej, subiektywnej konstatacji „podobania się”, wysnuł całą koncepcję widzialności w filmie.

Na kartach *Dziesiątej Muzy* oprócz filmu aktorskiego i popularnego pojawiły się inne rodzaje filmowe. Film awangardowy (intensywny) – bez aktorów, podporządkowany rytmowi

⁴⁷ Zob. M. Gołębiowska, *Irzykowski – rzeczywistość i przedstawienie*, dz. cyt., s. 236.

zmieniających się obrazów⁴⁸ – krytyk przeciwstawił filmowi „teatralnemu” (ekstensywnemu). Oznaczało to przeciwstawienie sobie jakości faktów prezentowanych na ekranie ich ilości – naprzeciw dowolności postawił metodę, ale też trwaniu obrazów przeciwstawił różnorodną, szybką akcję. Mimo że od razu zauważyć można sympatię Irzykowskiego do postępowania według metody w produkcji filmu, to jednak rozstrzygnięcie sporu między tymi dwoma rodzajami otwarcie zostawił scenarzystom, oddał więc pole prawdziwym, według niego, ekspertom [zob. DM: 243]. Równocześnie w osobnym rozdziale autor *Dziesiątej Muzy* snuł plany wobec filmu rysunkowego.

Wszystkie wymienione rodzaje filmów spajałaby nie artystyczność kształtującego się medium, nie tylko ruch jako objawiający się w nich w różnych przejawach, lecz także fakt, że ówczesnie film z powodu swojej popularności niejako naturalnie przejął od literatury i teatru funkcję tożsamościotwórczą, integrującą już nawet nie naród, ale masy. Jak wspominałam, Nazarian wskazała właśnie tę funkcję filmu, konstruującą ideę „polskości” w nowej powojennej sytuacji Europy Środkowej, jako jedną z ważniejszych w teorii Irzykowskiego. Gołębiowska zauważyła natomiast, że autor *Dziesiątej Muzy* rozważał film polski – także wspomnianą ideę „polskości” – w kontekście treści lokalnych, raczej charakterystycznych i wyróżniających dla swojej kultury niż w kontekście treści narodowych i „powszechnie uznawanych w kulturze i tradycji zachodniej”⁴⁹. W każdym razie film był zarówno formą komunikacji, produktem czy dziełem artystycznym, jak i instytucją, a sam Irzykowski już nie tylko widzem, ekspertem, nauczycielem, lecz także uczestnikiem i członkiem konkretnej (lokalnej) kultury – wraz z jej mitami i przesądami – którą starał się opisać.

Być może właśnie dlatego tak bardzo Irzykowski krytykował ówczesną produkcję kinematograficzną⁵⁰ – zarzucał jej przesady czy protokolarność, trywializm, a przede wszystkim lęk przed nowością i eksperymentem [zob. DM: 190–191, 193, 194, 200]. W jego przekonaniu film polski coraz bardziej przypominał laurkę, obrazek pięknych krajobrazów, a jego twórcy za bardzo polegali na języku sztuk tradycyjnych, opartych na słowie – jakby narrację próbowano przetłumaczyć na film. Pisał: „to nie jest kino, lecz nagromadzenie znaków: pojechał, przyjechał” [DM: 195]. Słowem, film polski był dla niego sztuczną konstrukcją, zaledwie dekoracją, a co gorsza kiepsko wykonaną, więc demaskującą przed

⁴⁸ Wydaje się, że Irzykowski omówił tu tak zwane „kino bez filmu” – por. T. Miczka, *Marzenia o „kinie na wolności. Krótka historia futurozacji polskiego filmu* [w:] *Polska kultura filmowa do 1939 roku*, red. J. Lamann-Zajicek, Łódź 2003, s. 88.

⁴⁹ Zob. M. Gołębiowska, *Irzykowski – rzeczywistość i przedstawienie*, dz. cyt., s. 235.

⁵⁰ Nie tylko zresztą on – ataki na polską kinematografię ilustrują liczne recenzje różnych krytyków, pionierem był tu Antoni Słonimski, ale także późniejsi autorzy piszący do opiniotwórczych czasopism jak Anatol Stern, Tadeusz Peiper, Stefania Zahorska czy Maria Leonia Jabłonkówna, by wymienić tych najbardziej znanych.

widzem widowiskowość, spektakl. Taka produkcja była jedynie atrapą „polskości” – sztuczną próbą spojenia wciąż podzielonego państwa.

Irzykowski, pisząc o rodzimej kinematografii, wskazał także kontekst finansowy i techniczny – według niego to „skąpstwo kapitału”, bojącego się inwestycji w film historyczny czy sensacyjny, produkuje kolejne „dramaty życiowe”, do których potrzeba „prócz aktorów jeszcze tylko salonu, kanapy, kilku krzeseł, tancbudy i kawałka Tatr” [DM: 203–204]. Irzykowski starał się demaskować przyzwyczajenia i stereotypy myślowe, które stały za słabą kondycją narodowej kinematografii⁵¹, jednak nigdzie nie podał prostego przepisu na dobry film polski. Wydaje się, że według krytyka, podobnie jak film nie musiał być artystyczny, a literatura także bywa sensacyjna, film polski powinien być przede wszystkim filmem dobrym, to znaczy przemyślanym, stworzonym wedle jednej indywidualnej zasady, mimo że będącym wciąż produktem zbiorowym. Irzykowski z jednej strony wierzył, że takie połączenie pierwiastka indywidualnego i kolektywnego byłoby możliwe, z drugiej strony nie miał złudzeń, że w takiej rzeczywistości jest to co najmniej sprawa przyszłości. Według niego film tworzono popędem, „jaki ożywia bobry czy mrówki”, a prawdziwa twórczość rozwijała się tam, gdzie autor sprawował ciągłą kontrolę nad „podszeptami źródeł podświadomych”. Jednak by wcielić w życie wizję fuzji tych dwóch przeciwnych spojrzeń na twórczość – jak na produkcję i artyzm – trzeba było nie tylko zatrudnić prawdziwego autora, literata, scenarzystę, lecz także dać mu we władanie całą tę ekipę filmową owych „mrówek i bobrów” [zob. DM: 25].

Można powiedzieć, że „polskość” według Irzykowskiego nie mogła zostać skonstruowana przez przemysł kinematograficzny, bo wtedy narzucono by publiczności fałszywe – przypadkowe – wartości, szybko kosztujące w kulturze jako klisze i stereotypy. Wartość ta powinna natomiast samoistnie wypływać z indywidualnej twórczości. Być może tylko w ten sposób dałoby się ochronić wartości przed szablonem – według krytyka największym niebezpieczeństwem dla prawdziwej sztuki. Jest to założenie idealistyczne, wręcz utopijne w obliczu ówczesnego przemysłu⁵², jednak wpisujące się w całość programu twórczości Irzykowskiego, która wypływała z bezpośredniego doświadczenia autora.

⁵¹ Jak pisała Madej, diagnozująca tę kiepską kondycję filmu polskiego: „oglądając ówczesne filmy odnosi się natomiast wrażenie, że u bram wytwórni filmowych zamierało autentyczne życie, wskutek czego kino stało się jedynym w swoim rodzaju rezerwatem rodzimych stereotypów, obsesji i fantazmatów” – A. Madej, dz. cyt., s. 9.

⁵² Jednakże w obliczu rozważań Rudolfa Arnheima, który dowodził w latach 30. XX wieku, że kino to sztuka, okazuje, że każde dzieło „mechaniczne” – jak fotografia lub film właśnie – nosi piętno indywidualnego, przemyślanego wyboru. Teoretyk pisał: „jeżeli chcę sfotografować sześcian, nie wystarczy wprowadzić go w zasięg mego aparatu. Ważniejsza będzie sprawa mojej pozycji w stosunku do przedmiotu lub tego, gdzie go umieścić” – R. Arnheim, *Film jako sztuka*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1961, s. 12.

Kino to jednak nie tylko spojrzenie widza na ekran, lecz także spojrzenie krytyka na nowe medium. Według Irzykowskiego – jego programowej postawy klerka – miało to być spojrzenie obiektywne, niewykłane w politykę czy ideologię, miało wreszcie uczciwie ocenić zjawisko zarówno z wewnątrz (jego faktyczne możliwości), jak i z zewnątrz (zastanowić się, jakie miejsce zajmuje wśród dotychczasowych osiągnięć człowieka i jakie mogłoby zająć). Warto przywołać raz jeszcze słowa Jadwigi Bocheńskiej cytowane w rozdziale drugim niniejszej pracy: piśmiennictwo filmowe w Polsce było raczej nurtem krytyki literackiej⁵³. Artystyczność filmu upatrywano w jego korzeniach literackich – oprócz Irzykowskiego wspomnieć można Tadeusza Peipera lub mniej oczywisty przykład Aleksandra Świętochowskiego – ale też teatralnych czy plastycznych (Antoni Słonimski, Stefania Zahorska, a ze starszego pokolenia – Tadeusz Dąbrowski). Trudno było zachować zupełnie obiektywny osąd wobec nowego medium – nierzadko stanowiło ono integralny element w myśli programowej krytyków (jak w przypadku Irzykowskiego), jak również podstawę nowej teorii sztuki, szczególnie poetyckiej (chodzi tu o program „Zwrotnicy” Tadeusza Peipera). W *Dziesiątej Muzie* krytyk pisał, że „kino jako muza najmłodsza od razu stała się jakby wspólną eksperymentalną czy śmietniskiem sztuk innych; zanim doścignie swoje koleżanki, musi przejść przez fazę prób, naśladownictw i epigoństwa” [DM: 137].

Wydaje się, że Irzykowski, by ocalić indywidualność kina przed tym rozproszeniem się w formach dotychczasowych, wprowadził do swojej teorii wielokrotnie wspomnianą kategorię „kinowości”, oddzielną od kategorii „artystyczności”, która określała to, co film mógł osiągnąć bez względu na zaawansowany język pozostałych sztuk – słowem, to, co było charakterystyczne tylko dla nowego medium. Byłaby to przede wszystkim możliwość maszyny pokazywania ruchu na ekranie, ale także inne narzędzia, wspierające główną myśl Irzykowskiego, jak montaż, dekoracje, długość i kąt ujęć, ciało aktora. Nazarian zauważyła, że już w latach 20. XX wieku dość wyraźnie odróżniano film od kina – „film zaczęto definiować jako pojedyncze dzieło, natomiast kino jako system produkcji filmu i jego konsumpcji”⁵⁴. Tak więc „kinowość” odnosiłaby się również do procesu powstawania filmów, tej „kolektywności”, która stoi za gotowym produktem, także systemu producenckiego, kapitału i reklamy, wreszcie kultury oglądania filmów oraz, co będzie mnie najbardziej interesować w tym fragmencie, pisania o nich. W tym modelu teoretyk już dłużej nie zajmował się dziełem oderwanym od czasów i sposobów jego odbioru, lecz ujmował je w dynamicznym rozwoju i w różnych rodzajach zależności – także własnej zależności od

⁵³ J. Bocheńska, dz. cyt., s. 18.

⁵⁴ E. Nazarian, dz. cyt., s. 26.

redakcji czasopisma czy dostępnych środków i materiałów informacyjnych. Jednocześnie stał się on krytykiem w tym sensie, że musiał być blisko praktyki – zadawał pytania, czy to, co widzi, działa, a jeśli działa, to, co działa i dlaczego zadziało. Szczególnie w Polsce w okresie dwudziestolecia międzywojennego wytworzyła się podobna machina zależności – krytycy przemycali swoje spostrzeżenia, czym film jest i czym być powinien, przy okazji kolejnych recenzji. Teoria rodziła się więc nie tylko bardzo blisko praktyki i równie dynamicznie jak powstawały kolejne filmy, lecz także z krytyki, oceny dzieł już gotowych.

Mimo że Irzykowski w niektórych momentach swojej książki mieszał ze sobą pojęcia „filmu” i „kina” – pisał, że „w kinie wypadki przebiegają szybciej”, podczas gdy miał na myśli tempo akcji w filmie [zob. DM: 20] – jednak to właśnie film był dla niego kinowy [zob. DM: 47], a więc był czymś węższym od kina. Chciałabym w tej części, oprócz przywołania roli krytycznej teoretyków polskich, przyjrzeć się takiemu użyciu słowa „kino” i „kinowy” w *Dziesiątej Muzie*, jaki zaproponowała Nazarian, a więc jako systemu, pewnej maszynierii, która nie tylko wytworzyła film jako produkt czy też dzieło, lecz także jako rodzaj praktyki recepcji i „zachodzenia” do kina, jak pisał Irzykowski.

Kino było nie tylko zwierciadłem rzeczywistości czy filmem eksplorującym świat ruchu, lecz także uczestnictwem w rozrywce, mechanizmem zdominowanym przez technikę i kapitał, cudownym kłamstwem czy też realizacją marzenia czy też terażniejszością [zob. DM: 182]. Sam film przywracałby przed oczy widza przeszłość, dokumentował ją i odtwarzał, jakby działa się tu i teraz, przed jego oczami. Kino byłoby więc o tyle terażniejszością, o ile obrazy stawały się niejako same na oczach publiczności podczas seansu – krytyk czy teoretyk miałby za zadanie uchwycić coś, co rozwija się dynamicznie, a wręcz nagle. Słowem, miałby rejestrować żywioł materii, jak zauważał Irzykowski, który sam staje się żywiołem poszukującym własnej drogi [zob. DM: 237]. Mimo to kino wciąż pozostawało spóźnione wobec innych sztuk – w pogoni za własnym językiem naśladowało osiągnięcia starszych sztuk słowa, obrazu, rytmu, jednak Irzykowski zauważył, że był to przecież proces naturalny: „sięgając do tego rezerwuaru efektów, korzysta [kino – przyp. W.S.] tylko z ogólnych przywilejów sztuki, których jest legalnym [...] współparcelantem” [DM: 137]. Na kartach *Dziesiątej Muzy* krytyk opisał medium nie tyle nowe, ile sytuujące się pomiędzy – kino lat 20. XX wieku lokowało się między przedwojennymi, jarmarcznymi początkami a doniosłą misją projektowaną mu przez instytucje i krytyków, między dokumentowaniem rzeczywistości a świadomą sztuką, między rozmyciem się w ustabilizowanym już świecie kultury a dobraniem i oswojeniem własnego materiału i narzędzi. Jednocześnie kino było konstruktem (w momencie powstawania *Dziesiątej Muzy*) nieprzewidywalnym – z jednej

strony ciążyło ku artystycznym realizacjom, z drugiej strony podążało tam drogą do tej pory nieznaną, to znaczy poprzez gusta masowego, niewydukanego odbiorcy, poprzez pisma branżowe, a także dzięki treściom uznawanym do tej pory za jałowe moralnie, to znaczy sensacyjnym, komediowym i fantastycznym. Rola teoretyka i krytyka utożsamiają się, gdy konieczne staje się wypracowanie nowego języka do opisu niespotykanego dotąd zjawiska, jakim było kino zarówno hybrydyczne, jak i kolektywne, pakowne i elastyczne, wreszcie szybko przystosowujące się do kolejnych zmian (szczególnie technicznych) [zob. DM: 238]. Irzykowski pisał, że kino to rodzaj zaklętego Golema [zob. DM: 31] – metafora ta odwołuje się do konstruktów, którymi słowem (krytyka) będzie można zarówno ożywić, jak i kontrolować.

Spojrzenie Irzykowskiego na film i kino pozostaje jednak niejako wewnętrzne – tropił on w nowym zjawisku, szczególnie w *Dziesiątej Muzie*, jego immanentne cechy, to znaczy pragnął w nim widzieć ruch, widzialność, medium poszerzające fizykalną część świata, utożsamiał je nie tylko z rozrywką, lecz także z medium poznania świata. Starał się odkryć jego nowy język ze stanowiska swojej własnej dziedziny – literatury, programu intymizmu, czyli próby przekazania odbiorcy jednostkowego doświadczenia. Kwestie związane z innymi elementami kina – jak widz, kapitał, technika – to albo sprawy marginalne, albo rozwinięte w jego recenzenckiej działalności. Z tej wewnętrznej perspektywy udało mu się jednak, w skądinąd teoretycznym dziele, stworzyć poradnik filmowy, o czym pisałam w drugim rozdziale, i w tej materii pozostaje teoretykiem nowoczesnym, to znaczy związanym z praktyką, próbującym uchwycić zmieniającą się rzeczywistość i opisać ją, a także przewidzieć jej rozwój.

Wraz z Irzykowskim nowego medium poszukiwali także inni polscy krytycy, szczególnie ci z młodszego pokolenia, obracający się w kręgach awangardy czy futuryzmu. Najczęściej pojawiającymi się nazwiskami obok autora *Dziesiątej Muzy* są Antoni Słonimski oraz Tadeusz Peiper – pierwszy z nich jako pionier krytyki filmowej⁵⁵, drugiego Irzykowski wymienił w jednym z dwóch wywiadów z lat 30. XX wieku jako swojego godnego następcę [zob. DM: 505]. Nie tylko recenzowali oni filmy na łamach „Kuriera Polskiego” czy „Zwrotnicy”, lecz także poszukiwali specyfiki nowego medium, podobnie jak Irzykowski szukali kryteriów do oceny filmów, ale też próbowali przewidywać, czym mogą okazać się film oraz kino. Jednocześnie stali się jednymi z praktyków nowego (nowoczesnego) języka krytyki, w jakiej formie by się on nie przejawiał.

⁵⁵ M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, *Znawca kina* [w:] A. Słonimski, dz. cyt., s. 7

Działalność Słonimskiego w „Kurierze Polskim” ciążyła dużo bardziej w kierunku krytyki niż teorii kina. Niemniej warto podkreślić odrębny charakter jego myśli od tej Irzykowskiego, bowiem naznaczonej „kinofilskim” wzruszeniem czy osobistym wyznaniem⁵⁶, tym samym niemetodycznej, nieostrej, wręcz kapryśnej, bo niekierującej się żadnymi teoretycznymi kryteriami. Młody krytyk nie tylko „tematykę filmów czynił punktem wyjścia dla rozważań o życiu, świecie, polityce, uczuciach i ideach”⁵⁷, lecz także dzielił się z czytelnikami swoimi silnymi wzruszeniami i intymnymi przeżyciami z seansów kinowych. Słowem, próbował ubrać w słowa własne emocje. Być może starał się on oddać w swoich tekstach sam „jarmarczny” charakter kina – kina atrakcji czy *varieté*. Tym samym nie traktował tego medium z wyżyn sztuk dotychczasowych, nie szukał w nim ich przejawów i nie oceniał ich kryteriami, raczej ściągał sztukę „z wyżyn w dół”⁵⁸ i nie miał kompleksów, by przyznać, że szablon (u Irzykowskiego schematyczność) to właśnie nowy wyraz kultury⁵⁹. Warto dodać, że Słonimski również, i dużo wcześniej, pytał o język nowej krytyki filmowej – chciał języka, który byłby w stanie pisać o dokonaniach reżyserów (to on jako pierwszy wskazał na reżysera jako autora filmu), a krytykę filmową stawiał blisko tej sztuk plastycznych⁶⁰.

Ten młody poeta, malarz i publicysta w swoich recenzjach przyglądał się kinu jako gałęzi współczesnej kultury, jako fenomenowi i całości doświadczeń i praktyk – pisał o dobrych i złych wyborach twórców filmowych, ale też toczył boje z podatkiem kinowym, z marnym polskim towarem. Pisał o filmie jako nowej sztuce popularnej, zajmowała go również socjologiczna strona tego zjawiska. Ponadto kino było dla niego pewnego rodzaju kanałem, łącznikiem ze światem prawdziwie nowoczesnym – Europą, przede wszystkim Ameryką. Słonimski pisał w jednej z recenzji: „kinematograf jest dla nas oknem na Europę, jest żywym, tętniącym źródłem, którego szeleszczące wstęgi, jak krew z weny tryskają ukropem gotującego się i kipiącego poza nimi świata”⁶¹. Zwracał także uwagę na propagandową funkcję kinematografu – wskazywał na jego przydatność w czasie powojennych plebiscytów na terenach Śląska Cieszyńskiego i na Górnym Śląsku⁶².

Mimo że Słonimski był bardziej krytykiem kina niż jego teoretykiem, w jego najwcześniejszych recenzjach – z 1922 roku – można zauważyć również zainteresowanie

⁵⁶ Zob. tamże, s. 64.

⁵⁷ J. Bocheńska, dz. cyt., s. 153.

⁵⁸ Zob. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, dz. cyt., s. 21.

⁵⁹ Zob. tamże, s. 73.

⁶⁰ Zob. A. Słonimski, *Dwie siostry* [w:] tamże, s. 58, 64.

⁶¹ Tamże, s. 50

⁶² Zob. tamże, s. 52.

nowym medium zarówno z estetycznego punktu widzenia, jak i filozoficznego. Podobnie jak Irzykowski, łączył film ze sztukami plastycznymi, jednak widział w nim głównie możliwości rozwinięcia malarstwa poprzez maszynę⁶³, wskazywał także na wagę indywidualnego spojrzenia w produkcyjnej maszynie kina – znaczenie reżysera upatrywał w jego „fantazji wzrokowej”, „zmyśle plastycznym”, postulował, by był to człowiek wszechstronny, twórczy i kulturalny⁶⁴. Słowem – miał to być artysta w takim rozumieniu, w jakim przedstawiał go także Irzykowski. Warto dodać, że podobnie jak autor *Dziesiątej Muzy* sprobował przed wojną kinematograf w swojej sztuce *Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo*, tak Słonimski w opowiadaniu *Teatr w więzieniu* być może przedstawił swoją teorię estetyczną filmu⁶⁵: zastanawiał się, poprzez swojego bohatera Anatola, nad światłem i cieniem na ekranie, ruchem i rytmem, pisał o związkach filmu nie tylko z innymi sztukami (teatrem i malarstwem), ale również z samą rzeczywistością – nad funkcją mimetyczną obrazu oraz psychologią projekcji⁶⁶. Słonimski miał więc także ambicje poznawcze, pragnął opisać, czym jest film i kino oraz czym mogłyby być. Jak pisali Małgorzata i Marek Hendrykowscy, kino fascynowało go także ze względu na uniwersalną obecność w życiu człowieka⁶⁷, tak więc siłę i popularność tego medium upatrywał również w jego wizualności: „zmysł wzroku działa najpotężniej ze wszystkich naszych zmysłów i, patrząc – rozumiemy więcej i głębiej pamiętamy”⁶⁸. Zastanawiał się wręcz nad wszechobecnością kinematografu, uniwersalnością medium i znaczeniem jego funkcji powtarzania, utrwalania rzeczywistości, w czym znów można słyszeć echa słów Aarona Itakera z jednoaktówki Irzykowskiego. Słonimski pisał:

„kto wie zresztą, może cały świat jest wielkim kinematografem, i wszystkich nas przeświecła promień, który ciska projekcje naszych wzruszeń i myśli na ekran nieskończoności, gdzie czyniąc śmieszne nasze sprawy, jesteśmy marnymi aktorami w wielkiej komedii, której nie znamy początku ani końca”⁶⁹.

Tadeusz Peiper na łamach krakowskiego czasopisma „Zwrotnica”, którego był także redaktorem, wysuwał natomiast na plan pierwszy mechaniczność nowego medium oraz jego

⁶³ Zob. tamże, s. 53. W tej kwestii teoria Irzykowskiego na temat filmu rysunkowego wydaje się dużo odważniejsza i radykalniejsza.

⁶⁴ Tamże, s. 94.

⁶⁵ Por. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, tamże, s. 23–24.

⁶⁶ Tamże, s. 63–64.

⁶⁷ M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, tamże, s. 22

⁶⁸ Tamże, s. 91.

⁶⁹ Tamże, s. 86. Aaron Itaker mówił zaś: „cały świat [...] to tylko jedno wielkie kino, w którym wielki operator Bóg pokazuje wojny, katastrofy, nieszczęścia, kino oszukańcze, które każe nam płacić życiem za gapienie się na jego widowiska. Ale jeśli to wielkie oszukańcze kino zawrócimy wstecz, jeżeli je zamienimy również na kino, to taką paradoksalną homeopatią uzdrowimy cały świat, bo dwa przeczenia dają twierdzenie” [WD: 566–567].

nowość, to znaczy brak obciążenia tradycją, jego potencjalność i możliwość stania się prawdziwą nowoczesną sztuką, nieuwikłaną w dotychczasowe schematy, język i tradycyjne praktyki opisu. W dwóch programowych artykułach z 1922 roku *Punkt wyjścia* oraz *Miasto, masa, maszyna* wpisał kinematograf w swoją teorię nowej jakości sztuki oraz maszyny (także mechanizacji) jako jej służki⁷⁰.

W działalności Peipera rzeczywiście można śledzić wiele podobieństw programowych z Irzykowskim – przykładowo rozróżniał on ruszanie się i ruch, podkreślał, że nie chodzi o to, by nagromadzić w kadrze różne rodzaje ruchu, lecz czasem dać po prostu scenie trwać. Ponadto zwracał uwagę na konieczność tropienia w kinie jego swoistości, bo, jak pisał, „najistotniejszym i najważniejszym pierwiastkiem każdej sztuki jest to, czego inna sztuka wydobyć nie potrafi”⁷¹. Dlatego w recenzji filmu *Droga na Wschód* zachwycał się umiejętnością aktorki do wyrażania stanów emocjonalnych, dzięki czemu reżyser mógł ograniczyć opowiadanie w formie napisów czy zbędnych gestów i kolejnych ruchów wewnątrz kadru⁷². O ile Irzykowski widział przyszłość polskiego filmu w dobrze wykonanej produkcji lub dziele, o tyle Peiper zastanawiał się już nad bardziej technicznym wyspecjalizowaniem się rodzimej produkcji, mianowicie nad filmem barwnym, który miałby być efektem połączenia sił chemików, kinematografów, techników i malarzy – chciał, by polska kinematografia nie tylko odniosła sukces propagandowy w Polsce, lecz także stała się pionierem na rynku światowym⁷³.

Peiper pisał jednak nie o „kinowości”, lecz o „ekranowości”, którą przeciwstawiał teorii realizmu w kinie:

„ekran niema być zwierciadłem świata już istniejącego, lecz ukazującym świat nowy, świat tworzony dla ekranu. Nierealny, posiadający własną logikę i własne prawa. Zależnie od szukanego efektu stopień nierealności widowiska kinowego może być rozmaity: od blizkich alluzji do rzeczywistości, od ograniczania się do zredukowania przesady szczegółów dekoracyjnych, kostjumowych i mimicznych, aż do obrazów zupełnie abstrakcyjnych”⁷⁴.

Był to postulat stojący w konflikcie ze „schodzeniem do konkretowiska” Irzykowskiego, postulatem naturalizmu w kinie, które rejestruje rzeczywistość (lecz, warto pamiętać, pokazuje jej widmo). Peiper podkreślił wagę tego, co dzieje się na ekranie, wewnątrz kadru, a więc na spoczynek lub ruch powolny jako ważny element estetyczny filmu – podobnie Irzykowski wskazywał na trwanie i przyznawał, że jest to myśl zaczerpnięta

⁷⁰ Zob. T. Peiper, *Punkt wyjścia*, „Zwrotnica” 1922, nr 1, s. 29, 31. Cytaty w oryginalnym zapisie.

⁷¹ T. Peiper, *Kina krakowskie*, „Zwrotnica” 1923, nr 1, s. 119.

⁷² Zob. tamże, s. 120

⁷³ Zob. T. Peiper, *Z kina spostrzeżenia i projekty*, „Zwrotnica” 1923, nr 5, s. 151.

⁷⁴ Tamże, s. 149.

z pism młodszego krytyka – a także na barwę taśmy filmowej. Podobnie jak Słonimski Peiper nie odważył się dowartościować filmu rysunkowego, lecz zastanawiał się nad efektywnością połączenia walorów malarskości i operowania czasem – „tak potężnymi środkami jak oczekiwanie i niespodzianka”⁷⁵.

Abstrahując od niejasności programów awangardowych nowoczesnej sztuki i sprzeczności w postulatach sztuki egalitarnej, a jednak elitarnej oraz większej roli kinematografu jako po prostu inspiracji poetyckiej⁷⁶, można zauważyć wiele podobieństw w pisarstwie obu krytyków i teorii Irzykowskiego – zarówno tej zawartej w *Dziesiątej Muzie*, jak i w późniejszych recenzjach. Po pierwsze w samym modelu tak uprawianej krytyki funkcje estetyczne, poznawcze i sprawdzająco-oceniające zaczęły się utożsamiać i przenikać. Oczywiście typ krytyki mającej swoje podłoże w filozofii nie jest nowy⁷⁷. Jednakże piśmiennictwo filmowe w dwudziestoleciu międzywojennym zaczynało być jednocześnie uzależnione od czynników zewnętrznych, niezależnych od krytyka – konieczności opisu zjawisk w ich powiązaniu z innymi fenomenami kultury, w ich zmienności, ale także w zależności od prasy, a co za tym idzie od konieczności podawania treści atrakcyjnych, wreszcie uzależnienia od kapitału i reklamy. Irzykowski, Słonimski oraz Peiper to także krytycy obserwujący i adaptujący nowe medium do swoich głównych zainteresowań, którymi była przede wszystkim literatura i poezja czy sztuki plastyczne, byli oni również reprezentantami czasopism opiniotwórczych, dbających o jakość podawanych treści, więc kwestie estetyczne i filozoficzne, pojawiające się w ich artykułach, nie stanowiły reguły, raczej wyjątek w polskim modelu pisania o filmach i kinie. Formuła Słonimskiego ściągania „z wyżyn w dół” w ogólnym spojrzeniu na polskie pisarstwo o filmie musiała więc stosować się również do potencjalnego teoretyzowania na tematy kinowe – obok rozważań z dziedziny estetyki, epistemologii czy psychologii krytycy rozważali urodę aktorek oraz snuli plany, co do możliwości produkcji polskiej – głównie w kontekście jej ulepszenia i ekspansji na rynek zagraniczny. Podobnie *Dziesiąta Muza* miała być przecież dziełem popularnym, służyć twórcom i widzom w orientowaniu się w nowym medium.

Z jednej strony książka Irzykowskiego to jedyne takie dzieło na gruncie polskim, które nie tylko podaje autorską teorię filmu i kina, lecz także zbiera opinie o medium i ówczesne teorie na jego temat. Wydaje się, że wszelkie podobieństwa do wcześniejszych od *Dziesiątej*

⁷⁵ Tamże, s. 151.

⁷⁶ Zob. T. Miczka, dz. cyt., s. 92, 97.

⁷⁷ Por. S. Brzozowski, *Pamiętnik*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2007, s. 132. Michał Głowiński dyskursowi młodopolskiej krytyki literackiej poświęcił obszerne studium – zob. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia: studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.

Muzy artykułów Słonimskiego i Peipera nie mogą być przypadkowe, a warto dodać, że na jej kartach pojawiają się również nazwiska Kuczkowskiego, Trystana, Belmonta. Dzieło to było więc nie tylko podręcznikiem, kompendium, esejem czy nawet pamiętnikiem uczestnika ówczesnej kultury, lecz także pewną mozaiką złożoną z różnych propozycji, odzwierciedlającą napięcia i kwestie związane ze zjawiskiem kina w ogóle, lecz wciąż stawiającą swojego autora w centrum.

Z drugiej strony *Dziesiąta Muza* nie przyczyniła się do rozwoju praktyki kinowej – ani ze strony producentów, ani krytyków. Mimo to warto przytoczyć opinię o niej Peipera, którą opublikował na łamach „Zwrotnicy” długo po jej publikacji:

„nowe definicje estetyczne mówią nie tylko »jest«, lecz także »powinno być«, a mocno postawiona definicja w niejednej dziedzinie sztuki stwarzała przełom. Ujęcie Irzykowskiego okazuje swą płodność już w tem, że wyraźnym swym konturem stokroć jaskrawiej, niż ruchowe określenie kina, odgranicza dramat kinowy nie tylko od dramatu scenicznego, lecz także od pantomimy i tańca, a temsamem znacznie skuteczniej zmiata z ekranu wszystko inorodne składniki. Już to jest pierwszorzędną zdobyczą praktyczną”⁷⁸.

Dziesiąta Muza to więc nie tylko książka podsumowująca dokonania piśmiennictwa filmowego, lecz także – w oczach przedstawiciela młodego pokolenia futurystów – teoria otwarta, płodna, bo dająca podstawy do twórczości, praktyki. Pojęcia takie jak „ruch”, „kinowość”, „naturalizm” będą odbijać się wciąż echem także w piśmiennictwie między innymi kolejnych krytyczek „Wiadomości Literackich” jak Stefania Zahorska czy Maria Leonia Jabłonkówna.

⁷⁸ T. Peiper, *Poprzez kino Irzykowskiego*, „Zwrotnica” 1926, nr 9, s. 223.

Zakończenie

„Bo czasy zmieniają się i kończy się epoka samotnych mędrców i pięknoduchów. Dziś ludzie idą przez życie gromadą i nic, co jest samotne i izolowane, nie może mieć wagi takiej, jaką ma wola skoordynowanego zespołu”¹.

Karol Irzykowski zrezygnował z prowadzenia rubryki filmowej w „Wiadomościach Literackich” w 1925 roku. Później raczej sporadycznie zamieszczał w różnych czasopismach artykuły dotyczące filmu i kina – jego ostatnia recenzja filmowa pochodzi z 1938 roku. W piśmie „Film” Irzykowski opublikował obszerną opinię o *Przygodzie pod Paryżem* (w angielskiej wersji *The Great Garrick*). Problem poruszony w scenariuszu, wzorem recenzji literackich, wpisał w szersze konteksty, a więc porównał zarówno do sporów toczących się o grę aktorską w XVII i XVIII wieku, jak i do dyskusji dotyczących współczesnych metod ocalania sztuki teatru poprzez aktorstwo.

Powodem, dla którego Irzykowski porzucił recenzowanie filmów, było jego „zużycie się” – jak sam pisał [zob. DM: 436]. Krytyk przede wszystkim dał do zrozumienia, że wypełnił założoną wcześniej misję sprawdzenia teorii zawartej w *Dziesiątej Muzy* w praktyce, lecz nie ocenił jednoznacznie, czy jego poglądy wytrzymały próbę zetknięcia z rzeczywistością produkcji kinowej [por. DM: 436]. Z artykułu przebija jednak z jednej strony duże rozgoryczenie i rozczarowanie kierunkiem, jaki obrała ówczesna kinematografia polska, z drugiej – głębokie przekonanie Irzykowskiego, że gdyby tylko zdecydowano się zaprosić go do współpracy przy tworzeniu filmów (zapewne pisania scenariuszy²), produkcja filmowa niewątpliwie podźwignęłaby się na wyższy poziom. Po intensywnych walkach ówczesnych krytyków i publicystów – zarówno prasy literackiej, jak i branżowej – o włączenie się państwa do popularyzowania kina i filmów na wysokim poziomie, a także o zniesienie horrendalnego podatku nałożonego na producentów i dystrybutorów³, można wnioskować, że Irzykowskiemu chodziło o zaproszenie do współpracy nie tyle

¹ E. Cękański, *A jednak jest sztuką [w:] Mniskówna... i co dalej w polskim kinie? Wybór tekstów z czasopism filmowych dwudziestolecia międzywojennego*, oprac. B. Gierszewska, Kielce 2001, s. 190.

² Irzykowski wielokrotnie wspominał, że kinu polskiemu potrzebna była jego osoba [por. DM: 504]. Na kartach *Dziesiątej Muzy* znaleźć można nawet przykład scenariusza filmu rysunkowego *Miłość żywiołów*. Nie ulega jednak wątpliwości, że krytyk, mówiąc o straconej szansie na swój praktyczny udział w produkcji filmowej, miał na myśli ulepszenie filmu aktorskiego, popularnego. Po pierwsze dlatego, że to właśnie ten rodzaj filmów najbardziej Irzykowski krytkował, prowokując twórców do odpowiedzi na zarzuty. Po drugie krytyka zawsze fascynowała kultura popularna: sam pisał nowele komediowe, fantastyczne czy sensacyjne. Po trzecie to właśnie film popularny docierał do najliczniejszej grupy odbiorców, która tworzyła wymarzoną przez Irzykowskiego przestrzeń dyskusji i wymiany idei. Słowem, film popularny mógł inspirować masy i na nie wpływać.

³ Zob. B. Gierszewska, *Wstęp [w:] Mniskówna... i co dalej w polskim kinie?*, dz. cyt., s. 20.

samodzielnych producentów, ile właśnie instytucji państwowych. Nie zwrócono jednak w tamtym okresie uwagi, że młode, niepodległe państwo musiało radzić sobie z wieloma przeciwnościami, szczególnie gospodarczymi, a wysoki podatek – z perspektywy czasowej – niejako zmusił prywatnych przedsiębiorców kinowych, a później artystów i społeczników⁴, nie tylko do konkurencji, lecz także do przejęcia roli wychowawczej i edukacyjnej państwa. Patrząc na tę kwestię z dystansu, można stwierdzić, że zaproszenie Irzykowskiego do współpracy ze strony instytucji państwowych było po prostu niemożliwe, ponieważ mogły one być niejako zmuszone do oddania tego segmentu kultury w ręce prywatnych inicjatyw.

Krytyk wierzył także, że jedynym ratunkiem dla kinematografii jako sztuki – lub po prostu przyzwoitej rozrywki – pozostaje wciąż kultura literacka, odpowiednie wykształcenie lub choćby – jak pisał – „odpowiedni poziom literacki” twórców filmowych. Jednak i z tej perspektywy nadal nic nie zapowiadało, że recenzent filmowy wreszcie będzie mógł swobodnie oceniać filmy bez obniżania swoich wobec nich wymagań [por. DM: 438]. Odpowiadając na polemikę Leona Bruna, z goryczą podsumował swój udział w piśmiennictwie filmowym stwierdzeniem, że dla branżowych czasopism wciąż „o wiele ważniejszą sensacją od polskiej książki o kinie jest to, że »Metro-Goldwyn zawarła z Ramonem Novarro nowy kontrakt na 5 lat«”⁵ [DM: 440]. Irzykowski wyczerpał się więc jako recenzent, bo nie wierzył, że po zignorowaniu przez środowisko filmowców *Dziesiątej Muzy* byłby w stanie jeszcze coś zmienić – można wnioskować więc, że w jego przekonaniu teoria nie sprawdziła się, bo nie zyskała na tyle zainteresowania, by opłacalne było przekucie jej na praktykę. W konsekwencji okazało się, że dla Irzykowskiego-„filmiarza” nie było na ówczesnym rynku miejsca.

Irzykowski minął się jednak z bieżącym życiem kina nie tylko dlatego, że jego uczestnicy nie zrozumieli teorii zawartej w *Dziesiątej Muzie* czy odrzucili ją z takich lub innych powodów. Autor *Walki o treść* oraz *Beniaminka* należał do starego pokolenia – zakończył swoją oficjalną przygodę z „dziesiątą muzą” tuż przed wprowadzeniem do kina

⁴ Chodzi tu o grupę Startu, która w swoich teoretycznych postulatach rozważała ideologiczne aspekty, takie jak kulturotwórcza rola kina, także jego rola społeczna i zależność między gustem przeciętnego widza a sztukiem filmów – zob. J. Bocheńska, *Polska myśl filmowa*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1974, s. 147.

⁵ Polski przemysł kinematograficzny wciąż próbował dorównać systemowi hollywoodzkiemu, co – biorąc pod uwagę możliwości producentów i przemysłowców – było nieosiągalnym marzeniem. Próbowano między innymi zainteresować widza gwiazdami o polskich nazwiskach, jednak, jak pisała Alina Madej: „przyjął się w Polsce stworzony przez *star system* sposób mówienia i pisania o aktorach filmowych, lecz nie powstał polski wariant gwiazdorstwa jako swoista instytucja przemysłu filmowego” – A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994, s. 60.

rewolucyjnego wynalazku: dźwięku, czyli przed 1926 lub 1927 rokiem⁶. Tym samym wypełniło się jego zadanie łącznika między starym kinem atrakcji a filmem niemym, między przedwojenną kulturą słowa a powojenną, dynamicznie rozwijającą się kulturą wizualną.

W latach 30. XX wieku Irzykowski wyraził swoją nieufność w stosunku do nowego wynalazku dźwiękowca oraz przekonanie, że dźwięk zabił nie tylko film niemy, ale również film w ogóle⁷ – sugestywna pozostaje jednak wciąż jego formuła, że film niemy „żyje, żyje jeszcze wewnątrz dzisiejszego filmu dźwiękowego. Stanowiąc jego główny trzon” [DM: 493]. Uwaga ta znacząca jest o tyle, o ile po pierwsze wyraża główną myśl Irzykowskiego o konieczności zachowania ciągłości w historii. Mógłby więc liczyć na to, że krytycy powrócą „w kształt linii spiralnej” do filmu niemego [por. CS: 228]. Po drugie natomiast rzeczywiście wiele rozwiązań reżyserskich czy gra aktorska – przykładowo Jadwigi Smosarskiej – kontynuowały konwencje filmu niemego. Wydaje się także, że kolejni recenzenci „Wiadomości Literackich” – świadomie lub nieświadomie – podtrzymywali myśl Irzykowskiego o ruchu w kinie, przykładowo Maria Leonia Jabłonkówna⁸ lub Stefania Zahorska, kiedy postulowała nowe ujęcie rzeczywistości w „dźwiękowcu” przez wykorzystanie faktu, że w jednym z recenzowanych filmów „dźwiękowa strona zjawiska złała się z właściwym sensem koncepcji, była istotną częścią życia, o którym mówił film, charakteryzowała to życie tak jakby tego nikt inny i nic innego uczynić nie potrafiło”⁹. Słowa Zahorskiej przypominają postulat Irzykowskiego dotyczący wynalazczości na gruncie dzieł kultury.

Powracając jednak do kwestii filmu dźwiękowego, z jednej strony trudno dziwić się niechęci do nierzadko wadliwego sprzętu czy opornych, nieumiejętnych prób wprowadzania dźwięku do polskich filmów. Z drugiej strony, wbrew fatalistycznemu tonowi Irzykowskiego, film dźwiękowy wcale nie zdobył Polski szturmem – kina nie były odpowiednio wyposażone, film niemy nadal okazywał się zarówno bardziej opłacalny (bo można było wyświetlać go w wielu kinach), jak i tańszy w produkcji, ponadto większość producentów była przekonana, że film dźwiękowy po prostu się nie przyjmie. W rezultacie pierwszy polski „dźwiękowiec”

⁶ Zależnie od tego, czy za datę wyemitowania pierwszego filmu dźwiękowego przyjąć *Don Juana* (1926) czy *Śpiewaka jazzbandu* (1927).

⁷ Irzykowski zastanawiał się, czy „dźwiękowiec” nie jest nowym, ulepszonym teatrem [por. DM: 469].

⁸ Przykładowo w recenzji filmu *Młody las* Jabłonkówna pisała: „już sam wybór tematu był dość szczęśliwy: środowisko młodzieży szkolnej, żywe, bujne, zróżnicowane, nastroczało samo przez się wiele możliwości zdynamizowania akcji, pobudzenia jej i zaostrzenia szeregiem efektownych epizodów, kombinacji ruchowych” – M.L. Jabłonkówna, *Młody las (Apollo)*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 4, s. 5. Przypomina to uzupełnienie katalogu Irzykowskiego z *Dziesiątej Muzy* o kolejne dobre tematy „ruchowe” dla kina.

⁹ S. Zahorska, *Sprawy i sprawki XI muzy*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 45, s. 1.

wyemitowano dopiero w 1930 roku, a w roku 1932 w Polsce wciąż funkcjonowało około 400 kin przystosowanych wyłącznie do wyświetlania filmów niemych i 353 kina dźwiękowe¹⁰.

Irzykowski, przedstawiając w swoich pismach punkt widzenia wciąż odzwierciedlający poglądy generacji kultury słowa, musiał wycofać się z dynamicznie rozwijającego się przemysłu, który, mimo że powoli, to jednak na stałe skierował swoje zainteresowanie na „dźwiękowiec” zapowiadający „nowe”, mimo że „stare” dopiero zaczęło obierać konkretny kierunek rozwoju. Irzykowski sam przyznał również, że nie tylko on, lecz właściwie „każdy recenzent się zużywa”, by dodać: „wszystkie pisma powinny [sic] przynajmniej co pół roku zmieniać recenzentów. Zaczynałem odczuwać, że o tej produkcji filmowej, jaka teraz przewija się po naszych kinoteatrach, już dostatecznie się wypowiedziałem i zasadniczo nie mam już nic do powiedzenia” [DM: 436]. Po pierwsze wskazał więc na dynamikę, konieczność nadążania jednego medium za drugim – tempo, z jakim zmieniały się gusta, możliwości techniczne czy wreszcie repertuar kinowy. Nadążając za tymi zmianami, jeden recenzent powinien zostać zastąpiony kolejnym. Słowem, starsze pokolenie powinno ustąpić młodszemu, tak jak ktoś ze świeżymi pomysłami zastępuje tego, który nie spełnia dłużej oczekiwań redakcji – byłaby to jedna z odsłon pracy kolektywnej, charakterystycznej dla nowej rzeczywistości.

Wydaje się, że Irzykowski nie zamknął definitywnie swojej współpracy z kinem – może bardziej z działalnością prasową – lecz ją przymknął, drzwi zostawiając uchylone. Niejednokrotnie w latach 30. XX wieku będzie jeszcze zapraszany czy na premiery filmowe, czy do składu jury oceniającego amatorskie scenariusze konkursowe, będzie także publikował pomniejszych pisma na temat kina lub też udzielał wywiadów z pozycji autorytetu. Jednak przede wszystkim, jak wspominał w jednej z rozmów, wciąż kino odwiedzał. Irzykowski pozostał więc w swojej roli zaciekawionego widza, krytyka bieżącego życia kulturalnego oraz myśliciela sprawdzającego, czy jego teoria wciąż miała rację bytu wobec zmieniającego się świata. Przeszedł jedynie na bieżąco pisać do czasopism.

Celem niniejszej pracy było przyjrzenie się Irzykowskiemu w kontekście jego zainteresowania filmem niemy, głównie w latach 20. XX wieku – poprzez jego pionierską książkę *Dziesiąta Muza* oraz recenzje publikowane na łamach „Wiadomości Literackich”. Wszystkie wyszczególnione punkty widzenia – to znaczy widza, krytyka i teoretyka – przejawiają się w jego działalności niejako podwójnie. Z jednej strony Irzykowski z tych trzech pozycji przyglądał się nowemu zjawisku, z drugiej strony dawał wyraz dynamice

¹⁰ Zob. T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2009, s. 75.

zmian publiczności, modelu krytyki i teorii w swojej bogatej działalności na tym polu. Praca ta dotyczyła więc również oglądania filmów, pisania i myślenia o nich oraz o kinie jako systemie, fenomenie kultury – o kulturze kinowej widzianej oczami Irzykowskiego.

Mimo że zdecydowałam się na wyodrębnienie tych trzech ról – oddanych w każdym rozdziale osobno – to wszystkie one zarówno zazębiają się w okołofilmowej działalności autora *Dziesiątej Muzy*, jak i dają świadectwo ważnym przemianom modelu kultury w ogóle. Irzykowski borykał się z umasowieniem produkcji i demokratyzacją odbioru sztuki, ale to właśnie pierwotne doświadczenie uczestniczenia w kulturze atrakcji, a później w seansach filmowych stanowią postawę jego teorii. W swoich recenzjach oceniał filmy, jednocześnie tworząc na marginesie zbiorów rad i impresji dotyczących kina jako systemu. W jego pomyłkach krytyka minionej epoki, sprzecznościach, niedopasowaniu do formatu rubryki filmowej ujawnił się natomiast nowy sposób pisania do nowoczesnych gazet – szybkiego, krótkiego, opartego na materiale ulotnym i często niedostępnym, a także pisania atrakcyjnego dla czytelnika. Na taką formę krytyki Irzykowski nie mógł się zgodzić.

Wreszcie, opracowując swoją syntetyczną teorię w *Dziesiątej Muzie*, Irzykowski występował nie tylko z pozycji widza o wysokich kulturowych kompetencjach, zafascynowanego nowością medium poszerzającego zdobycze ludzkie, ale również jako entuzjasta medium rozrywkowego, krytyka oceniającego gotowe wytwory i wizjonera próbującego przewidzieć jego dalszy rozwój. Jako teoretyk był również filozofem bacznie obserwującym przekształcanie się percepcji widza czy zmieniający się świat, a wreszcie – był swojego rodzaju nowoczesnym kronikarzem spisującym i polemizującym z bieżącymi teoriami i pomysłami dotyczącymi nowych zjawisk w kulturze. W *Dziesiątej Muzie* zapisał między innymi ówczesną dyskusję z fotogenią, swoje inspiracje „kinematograficzną” filozofią ruchu i percepcji Henriego Bergsona czy myślą Stanisława Brzozowskiego, a także przemyśleniami dotyczącymi kwestii autorstwa w kinie – w tym podjął pionierską wizję reżysera jako twórcy, którą wyraził wcześniej Antoni Słonimski. Teoria Irzykowskiego powstała więc na dwóch filarach – doświadczenia widza i praktyki krytycznej; *Dziesiąta Muza* to książka zbierająca głosy z ówczesnej dyskusji o filmie, która rodziła się w prasie, była udziałem przedstawicieli młodego pokolenia literatów i plastyków z formacji przede wszystkim awangardowych.

Podsumowując, teoria *Dziesiątej Muzy* realizowała misję Irzykowskiego-klerka, by tworzyć dogodną przestrzeń na dyskusje kulturowe, pomagać budować mosty komunikacji między nierzadko sprzecznymi postawami. Spóźniony głos Tadeusza Peipera o tym, że

„pierwszym etapem w drodze do polskiego kina powinno być kino Irzykowskiego”¹¹ zaświadczył, że dzieło zawarte w *Dziesiątej Muzie* wciąż było żywe i warte przywoływania.

Mimo wielu chybionych propozycji Irzykowskiego – jak konsekwentne podkreślanie roli scenariusza i scenarzysty w produkcji filmu lub pomniejszanie znaczenia francuskiej kinematografii – w jego piśmiennictwie filmowym pojawia się wiele zaskakująco nowoczesnych oraz trafnych intuicji i spostrzeżeń. Znany temperament krytyka, rozpatrującego wszelkie zjawiska zawsze wobec innych opinii oraz demaskującego powierzchowne mody, dociekającego i „dzielącego włos na czworo” – jak mówiła Ewa Paczoska¹² – pozwoliły mu dostrzec potencjał w filmie rysunkowym jako sztuce przyszłości, uzależnionej jedynie od wyobraźni artysty. Irzykowski miał świadomość, że w czasie narodzin tego rodzaju filmu ograniczano jego możliwości do przedstawiania fantastycznych lub komicznych scen (Irzykowski tłumaczył to ograniczeniami technicznymi, ruch na takim filmie był niedokładny, więc od razu karykaturalny [zob. DM: 256]) ku uciesze niewymagającej publiczności, ale był jednocześnie przekonany, że film rysunkowy może przedstawiać sceny z codziennego życia. Wskazywał więc jako jego materiał nie tylko tematy mityczne czy baśniowe, lecz także realistyczne [zob. DM: 256–257]. Dla Irzykowskiego ważna była przede wszystkim ta właściwość tego rodzaju filmu, która dawała mu dostęp do „duszy artysty”, a więc nasycenie obrazu subiektywnymi symbolami czy przedstawieniami. Interesujące wydaje się jednak także zestawienie jego rozważań z osiągnięciami pionierów animacji jak jego przyjaciel Feliks Kuczkowski, także Władysław Starewicz, Walt Disney czy bracia Fleischerowie. Współcześnie pisał o ich twórczości Paweł Sitkiewicz: „tego rodzaju kino stanowi w zasadzie ideał sztuki, będącej połączeniem wysokich wartości artystycznych z dobrą rozrywką i profesjonalną formą”¹³. Zdaje się, że tego właśnie Irzykowski poszukiwał nie tylko w filmie wysokoartystycznym, lecz także – i przede wszystkim – w filmie popularnym.

Rozważania Irzykowskiego o istocie „kinowości” filmu zakładały jednocześnie funkcjonowanie wielu rodzajów filmów – krytyk nie próbował nigdy zanegować istnienia któregoś z nich, dla wszystkich znajdował miejsce w pojemnym i elastycznym medium. W *Dziesiątej Muzie* poświęcił wiele rozdziałów na omówienie filmów aktorskich (komedię, melodramat, film sensacyjny, film polski), animowanych oraz „filmów czystego ruchu”, czyli

¹¹ T. Peiper, *Poprzez kino Irzykowskiego*, „Zwrotnica” 1926, nr 9, s. 223.

¹² Zob. E. Paczoska, *Maniak, dziwak, impertynent? Spory (o) Karola Irzykowskiego [Skrócony zapis debaty]*, „Kultura Liberalna” 2015, nr 358. Dostępny w internecie 01.03.2017: <http://kulturaliberalna.pl/2015/11/17/debata-karol-irzykowski-paczoska-chmurski-sadkowska-kiezun>.

¹³ P. Sitkiewicz, *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego* [MOBI], Gdańsk 2009, loc 50.

awangardowych, eksperymentalnych. Próbował określić cechy charakterystyczne, powtarzalne tych obrazów, by umożliwić świadomą nad nimi pracę – by je ulepszać. Innymi słowy, starał się odnaleźć schemat, by go zdemaskować – umożliwić świadome kreowanie twórcom, którzy mogliby te schematy rozmontowywać, burzyć, tworzyć wbrew nim. Jego rozważania na temat dobrych zakończeń w filmach jednoznacznie opowiadały się przeciw sztywnym wytycznym i powtarzalności w kinie [por. DM: 448]. O ile myślenie to przypomina próby definiowania kina gatunkowego, o tyle w swoim podejściu do niego Irzykowski wydaje się wciąż niezwykle nowoczesny. Nie starał się „oczyszczać” danych rodzajów, nie twierdził przykładowo, że film rysunkowy, jak wspomniałam, nie powinien pokazywać lekkich, komediowych gagów, a ograniczenie filmu polskiego do melodramatu czy komedyjki z przystojnym aktorem i ładną aktorką oraz tapczanem w tle uważał za wielkie zubożenie polskiej kinematografii. W tym miejscu warto nadmienić, że w latach 30. XX wieku, po dotarciu do Polski przełomu dźwiękowego, w rodzimym kinie zaczęła królować komedia, której wyróżnikami, oprócz schematów fabularnych jak romans czy komedia pomyłek, stały się wzory zaczerpnięte z bardzo popularnych ówczesnie kabaretów wywodzących się przecież z kultury literackiej – jednym z pierwszych był krakowski Zielony Balonik. Słowem, w gatunku tym zapanowała piosenka szlagierowa oraz rewiowa¹⁴. Mógł to być początek – jak chciał Irzykowski – nabywania przez kino polskie świadomości i specyfiki, a co za tym idzie wartościowego materiału do diagnoz, sprawdzania maszynierii i wreszcie rozmontowywania szablonów: eksperymentowania i poszukiwania nowych tematów oraz rozwiązań technicznych.

Interesująca byłaby również analiza teorii Irzykowskiego w stosunku do kina reżyserskiego (autorskiego). Jak pisałam w rozdziale drugim, autor *Dziesiątej Muzy* w jednej z recenzji filmowych przyznał, jak zaczął szukać w konkretnych filmach pomysłów czy cech charakterystycznych dla danego reżysera – w tym przypadku Cecila B. Mille’a: „zadawałem sobie pytanie, czy gdyby ów film wyświetlano bezimiennie, poznałby ktokolwiek w Warszawie, że ma się do czynienia z dziełem sławnego Mille’a” [DM: 354]. Irzykowski stwierdził, że sam nie byłby w stanie go rozpoznać, lecz natychmiast zaczął poszukiwanie cech charakterystycznych, z czego zdał sprawozdanie w dalszej części recenzji. Jego wytrwałe nawoływania do stworzenia instytucji autora w kinie, niezależnego od systemu producenckiego, który mógłby podejmować własne decyzje, późniejszy podziw dla Charliego Chaplina jako osobistości łączącej w sobie funkcje producenta, ale też aktora, scenarzysty

¹⁴ Zob. T. Lubelski, dz. cyt., s. 86–91.

i reżysera (czyli trzech autorów filmowych), każą przypuszczać, że w intuicjach Irzykowskiego kryje się głęboka wiara w kino autorskie, być może nawet otwarte na koncepcję kina reżyserskiego. O ile od strony przewidywań, że kinem rządzić będą scenarzyści z literackim wykształceniem, teoria krytyka upadła, o tyle w kontekście rodzącej się indywidualności nie autora, lecz indywidualności samego obrazu filmowego – zdradzającego swoje autorstwo – rozważania Irzykowskiego mogłyby okazać się zaskakująco aktualne.

Tematy możliwe do podjęcia, a zainspirowane działalnością Irzykowskiego, tutaj się nie kończą – wierzę, że wciąż warto powracać do teorii kina jako „widzialności obcowania człowieka z materią” nie tylko jako systemu teoretycznego czy ilustracji pionierskiej roli *Dziesiątej Muzy*. W działalności filmowej krytyka widziałabym nie archiwum czy dokument, lecz przede wszystkim odbicie procesów, które nastąpiły wraz z dynamicznym rozwojem „ruchomych obrazów”, a potem filmu i przemysłu kinematograficznego. To tekst wciąż podatny na twórczą analizę i, przede wszystkim, interpretację. Zaświadcza to przede wszystkim „klerkowski” temperament krytyka, tym samym jego surowy ogląd zjawisk i zachwyt nad nowymi, ludzkimi, czy też kulturowymi, wynalazkami, a wreszcie dociekliwość, brak uprzedzeń przy jednoczesnej szczerości i świadomości faktu, że jego spojrzenie niejako musi być uzależnione od „literackiego” punktu widzenia człowieka wywodzącego się z kultury słowa. Było to jednak spojrzenie pragnące ocalić w nowym medium tradycyjne wartości, wprowadzić je w nowy kontekst.

Wszystkie wymienione cechy Irzykowskiego sprawiają, że na kartach *Dziesiątej Muzy* wciąż znaleźć można interesujące nie tyle pomysły, kwestie czy inspiracje, ile indywidualne spojrzenie na film, kino i wreszcie – kulturę początku XX wieku. Wszystkie one konkurowały z innymi głosami krytycznymi, teoretycznymi i estetycznymi tamtego okresu. W mojej pracy starałam się wykazać, że nie tylko analiza *Dziesiątej Muzy*, a nawet recenzji, może przynieść interesujące rezultaty, lecz także zbadanie samej postawy Irzykowskiego wobec podjętego przez niego tematu udowadnia, że we wszystkich anachronizmach jego projektu jednak wciąż kryje się coś zdecydowanie współczesnego¹⁵.

¹⁵ Por. S. Kołos, *O sile anachronizmu, czyli „X Muza” Karola Irzykowskiego wobec nowej historii kina* [w:] *Świat idei i lektur – twórczość Karola Irzykowskiego*, red. H. Ratuszna, Toruń 2016, s. 129.

Bibliografia

Pisma Karola Irzykowskiego:

- K. Irzykowski, *Wywiad na księżycu Karola Irzykowskiego z samym sobą*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 5.
- , *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. W. Głowala, Wrocław 1975.
- , *Walka o treść. Beniaminek*, red. A. Lam, Kraków 1976.
- , *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber*, red. A. Lam, Kraków 1976.
- , *Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo* [w:] tenże, *Wiersze. Dramaty*, oprac. M. Wojterska, Kraków 1977.
- , *Nowele*, red. A. Lam, Kraków 1979.
- , *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności. Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, red. A. Lam, Kraków 1980.
- , *Dziesiąta Muza oraz Pomniejsze pisma filmowe*, red. A. Lam, Kraków 1982.
- , *Listy 1897–1944*, oprac. B. Winklowska, Kraków 1999.
- , *Dziennik*, t. 2: 1916–1944, Kraków 2001.

Opracowania:

- Biskupski Łukasz, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku* [MOBI], Warszawa 2013.
- Bocheńska Jadwiga, *Polska myśl filmowa do 1939 roku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1974.
- Budrecka Aleksandra, *Wstęp* [w:] K. Irzykowski, *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1981.
- Demby Łucja, *Kino w zwierciadle psychoanalizy. Lacanowska faza „lustra” jako fundament wrażenia realności w kinie*, „Estetyka i Krytyka” 2001.
- Elsaesser Thomas, Hagener Malte, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, tłum. K. Wojnowski, Kraków 2015.
- Gierszewska Barbara, *Czasopiśmiennictwo filmowe w Polsce do 1939 roku*, Kielce 1995.
- Głowiński Michał, *Ekspresja i empatia: studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Gołębiewska Maria, *Irzykowski. Rzeczywistość i przedstawienie – o tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego*, Warszawa 2006.
- , *Henri Bergson a Karol Irzykowski. Inspiracje i paralele* „Prace Polonistyczne” 2015.

Gunning Tom, *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, „Wide Angle” 1986, nr 3–4.

Hendrykowska Małgorzata, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993.

Jakóbczyk Jan, *Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*, Katowice 2005.

Klejsa Konrad, Saryusz-Wolska Magdalena, *Badanie widowni filmowej: historia i metody* [w:] *Badanie widowni filmowej. Antologia przekładów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2014.

Królica Artur, *Postawa wychowawcy a postawa klerka: Stanisława Brzozowskiego i Karola Irzykowskiego spór o światopoglądowe podstawy krytyki literackiej*, Opole 2000.

Kumor Aleksander, *Karol Irzykowski. Teoretyk filmu*, Warszawa 1965.

Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Chorzów 2009.

Madej Alina, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994.

Magnone Lena, *Karola Irzykowskiego lacanowska lektura Freuda*, „Kronos” 2010, nr 1.

Miczka Tomasz, *Marzenia o „kinie na wolności. Krótka historia futuryzacji polskiego filmu* [w:] *Polska kultura filmowa do 1939 roku*, red. J. Lamann-Zajicek, Łódź 2003.

Mniszkówna... i co dalej w polskim kinie? Wybór tekstów z czasopism filmowych dwudziestolecia międzywojennego, oprac. B. Gierszewska, Kielce 2001.

Nazarian Elizabeth, *The Tenth Muse. Karol Irzykowski and Early Film Theory*, Lap Lambert Academic Publishing 2011.

Nycz Ryszard, *Język modernizmu*, Toruń 2013.

Paczoska Ewa, *Maniak, dziwak, impertynent? Spory (o) Karola Irzykowskiego* [Skrócony zapis debaty, „Kultura Liberalna” 2015, nr 358. Dostępny w internecie 01.03.2017: <http://kulturaliberalna.pl/2015/11/17/debata-karol-irzykowski-paczoska-chmurski-sadkowska-kiezun/>.

Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939, oprac. J. Bocheńska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1975.

Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna, red. T. Majewski, Łódź 2008.

Sadkowska Katarzyna, *Irzykowski i inni. Twórczość Fryderyka Hebbła w Polsce 1890–1939*, Kraków 2007.

—, *Lwowska krytyka literacka 1894–1914: tendencje i problemy*, Warszawa 2015.

Sitkiewicz Paweł, *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego* [MOBI], Gdańsk 2009.

Szpakowska Małgorzata, „*Wiadomości Literackie*” *prawie dla wszystkich*, Warszawa 2012.

Świat idei i lektur – *twórczość Karola Irzykowskiego*, red. H. Ratuszna, Toruń 2016.

Świdziński Wojciech, *Karola Irzykowskiego poglądy na komedię filmową. Poníženie i triumf materii w Królestwie Ruchu*, „*Kwartalnik Filmowy*” 2011.

Toeplitz Krzysztof Teodor, *Wstęp* [w:] K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza*, Warszawa 1957.

Winklowska Barbara, *Karol Irzykowski. Życie i twórczość*, t. I, Kraków 1987.

Konteksty:

Arnheim Rudolf, *Film jako sztuka*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1961.

Balázs Béla, *Wybór pism*, wybór A. Jackiewicz, tłum. K. Jung, R. Porges, Warszawa 1987.

Bergson Henri, *Kinematograficzny mechanizm myślenia i złudzenie mechanistyczne. Rzut oka na historię systemów. Rzeczywiste stwarzanie się i fałszywy ewolucjonizm* [w:] tenże, *Ewolucja twórcza*, przeł. F. Znaniecki, Kraków 2004.

Brzozowski Stanisław, *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*, Kraków 1983.

—, *Pamiętnik*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2007.

Dąbrowski Tadeusz, *Kinematograf i kinetofon*, „*Głos Rzeszowski*” 1913, nr 37.

Jabłonkówna Maria Leonia, *Młody las (Apollo)*, „*Wiadomości Literackie*” 1935, nr 4.

Kuleszow Lew, *Sztuka filmowa. Moje doświadczenia*, red. W. Godzic, tłum. zbiorowe z języka rosyjskiego, Kraków 1996.

List Elizy Orzeszkowej do Tadeusza Bochwica z dnia 21 IV 1909 [w:] E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, red. J. Baculewski, Warszawa 1961.

Matuszewski Bolesław, *Nowe źródło historii* [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008.

Morin Edgar, *Kino i wyobrażenia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975.

Münsterberg Hugo, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, tłum. A. Helman, Łódź 1989.

Nałkowska Zofia, *Dzienniki 1918–1929*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1980.

Peiper Tadeusz, *Punkt wyjścia*, „*Zwrotnica*” 1922, nr 1.

—, *Kina krakowskie*, „*Zwrotnica*” 1923, nr 1.

—, *Z kina spostrzeżenia i projekty*, „*Zwrotnica*” 1923, nr 5.

—, *Poprzez kino Irzykowskiego*, „*Zwrotnica*” 1926, nr 9.

Prus Bolesław, *Kroniki*, t. XIV, oprac. Z. Szweykowski, Warszawa 1965.

—, *Zemsta* [w:] *Śniąc o potędze*, oprac. A. Haska, J. Stachowicz, Warszawa 2012.

Słonimski Antoni, *Romans z X Muzą. Teksty Filmowe z lat 1917–1976*, wybór, wstęp i oprac. M. i M. Hendrykowscy, Warszawa 2007.

Trystan Leon, *Na marginesie „Dziesiątej muzy”*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 31.

Zahorska Stefania, *Sprawy i sprawki XI muzy*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 45.