

Na dnię oka. *Dziesiąta Muza z perspektywy stulecia*

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Na dnię oka. Dziesiąta Muza z perspektywy stulecia* [At the bottom of the eye. The *Tenth Muse* from the perspective of a century]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 145–157. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.8.

The article attempts to reread Karol Irzykowski’s classic treatise on cinema and to recognize the importance of its significance in the context of the entirety of changes and achievements of humanistic culture in the interwar period.

KEYWORDS: The Tenth Muse, aesthetics, cinema, film, art of moving picture, correspondence of arts, film culture, ready-mades

Powrót po latach

Do traktatu Karola Irzykowskiego *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina* (Kraków 1924) nie zaglądałem od blisko dekady, od czasów własnej pracy nad *Semiotyką ruchomych obrazów*. W toku ówczesnego wnikliwego jej studiowania mogłem się wielokrotnie przekonać, jak nośne poznawczo i inspirujące pozostają nadal tamte prekursorskie rozważania o kinie, ruchomych obrazach i sztuce filmowej.

Zaproszenie do napisania studium o *Dziesiątej Muzie* na tle dekady lat dwudziestych wywołało potrzebę przeprowadzenia ponownej lekturowej obdukcji nie tylko samej książki Irzykowskiego, lecz również dziesiątków innych pomniejszych tekstów tego autora – zarówno opublikowanych wcześniej (*Śmierć kinematografu?*, 1913¹), jak późniejszych, pochodzących z lat 1924–1938.

Spisane poniżej uwagi i refleksje dotyczą pewnej liczby wybranych, połączonych z sobą tematów i problemów, uznanych za kluczowe. Wydały mi się one z dzisiejszego punktu widzenia szczególnie doniosłe dla uchwycenia prekursorskiej wartości rozważań Irzykowskiego poświęconych fenomenowi kina i sztuki filmowej.

¹ K. Irzykowski, *Śmierć kinematografu?* „Świat” 1913, nr 21. Zwraca uwagę wymowny pytajnik umieszczony przez autora w tytule artykułu. W moim przekonaniu inauguruje on rozwinęta dekadę później w *Dziesiątej Muzie* medjoznawczą refleksję Irzykowskiego wokół kina.

Myśl teoretyczna jako prowokacja

To nie przypadek, że Karol Irzykowski sporo miejsca poświęca w *Dziesiątej Muzie* Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi. Różni ich obu gruntownie odmienny sposób rozumienia Formy (czystej u Witkacego i nigdy beztreściowej w pojęciu Irzykowskiego). Łączy natomiast gruntowna znajomość filozofii, upodobanie do teoretycznych rozważań i poczucie ostrej konfrontacji („spróbuj raz koteczku, mieć własny światopogląd”) z powszechnie panującym w Polsce wyobrażeniem tego, czym jest (lub powinna być) w życiu społeczeństwa Sztuka.

Zasadniczy problem z recepcją *Dziesiątej Muzy* w dwudziestoleciu międzywojennym (i jeszcze długo potem) tkwił, jak się zdaje, w zbyt wąskim, a niekiedy opacznym sposobie jej odczytania. Książka pisarza poświęcona w całości kinu wywołała niejaki zaskoczenie, jeśli nie nawet konsternację zarówno w środowisku ludzi pióra, jak i środowisku reprezentantów tak zwanej „branży kinematograficznej”.

Niejakie zdziwienie jednych i nieukrywaną niechęć w przypadku drugich wywołało to, że znany literat „wymądrza” się i publikuje sążnisty traktat w formie książkowej na temat czegoś, co z natury swej nie jest przecież żadną sztuką (*vide*: świadomie prowokacyjny tytuł *Dziesiąta Muza* – dopisujący do szacownego towarzystwa starożytnych boginek młodziutką i niepewną swego nowicjuszkę).

Jak można było twierdzić coś podobnego? Kaliope, Klio, Erato, Euterpe, Melpomene, Polihymnia, Talia, Terpsychora, Urania, to oczywiście, są nimi od starożytności – ale do tego ona? Oburzające. Wprost nie do pomyślenia. Dokonane przez Irzykowskiego wyniesienie kinematografii do elitarnej klasy Muz stanowiło prowokację intelektualną, której wielu nie potrafiło żadną miarą zaakceptować.

Zdaniem oponentów, kino jest niczym więcej, niż dobrze prosperującym biznesem i rozrywką. Prawda, że ciesząc się ogromną popularnością. Choć, w opinii besserwistersko usposobionych przeciwników, bardzo niezasłużoną, zważywszy na jej mizerny poziom, pospolity gust, zamiłowanie do efekciarstwa i schlebianie niewybrednym gustom.

Miliony ludzi polubiły kino i lubią do niego chodzić. Owszem, lecz sama popularność (przyznajmy, iż oszalałamiąco wielka, dorzuciwszy zaraz w domyśle: świadcząca na jego niekorzyść) nie jest wystarczającym powodem, by się nim „na poważnie” zajmować.

Tymczasem autor *Dziesiątej Muzy* myślał i uważał dokładnie odwrotnie. Fakt kulturowej ekspansji kina wydał mu się pierwszorzędnie ważny nie tyle nawet socjologicznie, ile – i była to jak na tamte czasy prawdziwa rewelacja, prowadząca do istotnej zmiany zbiorowej świadomości wokół no-

wej dziedziny – przede wszystkim pod względem estetycznym. Stąd akcent ważności położony przez Irzykowskiego na estetykę, którą nieprzypadkowo wywołał i umieścił w podtytule swej książki (*Zagadnienia estetyczne kina*).

Krytyk wybiera się do kina

Dziesiąta Muza ukazała się drukiem w czasach dynamicznego rozwoju niemej sztuki filmowej, gdy były już na polskich ekranach *Nietolerancja*, *Golem*, *Jej pierwsza miłość*, *Gabinet doktora Caligari*, *Droga na wschód* (*Męczennica miłości*), *Brzdąc*, *Nibelungi*, *Koła udręki*, *Portier z hotelu Atlantic* i *Sherlock Junior*, do których autor się odwołuje, a nie było jeszcze *Nosferatu – symfonii grozy*, *Pancernika Potiomkina*, *Gorączki złota*, *Matki*, *Wiatru*, *Męczeństwa Joanny d’Arc* i wielu innych arcydzieł nakręconych w schyłkowym stadium ery niemej.

Mimo to, ruchome obrazy dostarczyły Karolowi Irzykowskiemu niezwykle ożywczej intelektualnie inspiracji do pionierskiego postawienia i przemyślenia szeregu kwestii nie tylko dotyczących tego, czym w życiu nowoczesnego społeczeństwa jest (i mogłaby być) sztuka, ale też głębokich przemian antropokulturowych, zwłaszcza percepcyjnych, jakie ewokuje ich fenomen.

Czy film jako medium i jako przekaz strumienia ruchomych obrazów może nieść z sobą piękno myśli i przeżyć? Czy kino może zostać świątynią sztuki? A może (patrz: wielcy filmowcy i ich wspaniałe dzieła) już nią jest? Cóż, w samym tytule książki Irzykowski udziela pośrednio odpowiedzi na te pytania. Mówią o tym także kolejne jej rozdziały, w których stara się dogłębnie przebadać to, co na ekranie, poza ekranem i wokół niego.

Najważniejszy, prymarny wobec wszelkich kontekstów okazuje się dla Irzykowskiego film jako przekaz wyposażony w wartościową treść. A wraz z nim nieodłączna od niego nowa estetyka. W świetle dokonanego rozpoznania, to całokształt drobiazgowo analizowanych przez niego właściwości tworzywa kinematograficznego współtworzy – rodzącą się właśnie na naszych oczach – odmienną od czegokolwiek jakość estetyczną filmu.

Powiązanie okoliczności, w jakich ujrzał światło dzienne pierwodruk *Dziesiątej Muzy* (Kraków 1924) z macierzystym dlań modernistycznym kontekstem społeczno-kulturowym pierwszej połowy lat dwudziestych, rozpocznie na pozór marginalne spostrzeżenie dotyczące niuansów leksykalnych.

W Notach wydawniczych zamieszczonych w wydaniu krytycznym pism filmowych (1982) zwraca uwagę na pozór pozbawiona większego znaczenia wzmianka redaktorska o poprawkach stylistycznych dokonanych przez samego autora. Otóż ma swą wymowę fakt, iż pedantyczny Irzykowski w ostatniej chwili zamienił pierwotnie użyty przez siebie wyraz „kinema-

tograf” na „kino”, podobnie jak to, że zrezygnował w tekście z przymiotnika „kinematograficzny”, zastępując go epitetem „kinowy”.

Drobiazg? Niezupełnie. W momencie składania do druku *Dziesiątej Muzy* nie ma już bioskopu, iluzjonu i kinematografu. Zamiast nich wszystkich pojawia się kino. Owa znamienna przemiana leksykalna języka potocznego modernizująca wcześniejszy zasób pojęć i sposób nazywania dokonała się w polszczyźnie tuż po pierwszej wojnie światowej. To właśnie wtedy, niemal z sezonu na sezon, „kino” całkowicie wyparło wcześniejszy – brzmiący nienowocześnie i niemodnie – „kinematograf”. Do korekty w postaci tej modernizacji doszło w potocznej polszczyźnie dokładnie w tamtym czasie (por. słynny wiersz Brunona Jasińskiego *Przejechali. Kinematograf* zamieszczony we wcześniejszym o kilka lat tomiku wierszy *But w butonierce*, 1921).

Autor *Dziesiątej Muzy* dostrzegł tę metamorfozę, co więcej postawił na wieloznaczny sens użytego przez siebie wyrazu. Mamy więc u niego: „kino”, przymiotnik „kinowy” oraz „kinowość”. W jednych partiach książki kino bywa dla jej autora przybytkiem, salą kinową, w innych nowoczesnym medium, a w jeszcze innych – fenomenem kulturowym, artystycznym i estetycznym („kinowością”).

Ta świadomie zaaranżowana i wykorzystana potrójność sprawia, że kluczowe dla całości zamieszczonych rozważań używane przez Irzykowskiego w sposób wieloznaczny pojęcie „kino” pełni rozmaite funkcje, stając się w kolejnych rozdziałach coraz pojemniejsze semantycznie i coraz bogatsze w zniuansowane znaczenia.

Wbrew zamysłowi autora *Dziesiątą Muzę* potraktowano nie jako otwarty dyskurs czy wręcz polemikę wokół cywilizacyjno-kulturowego fenomenu kina, co niewątpliwie było generalną intencją jej autora. Mając tyle spostrzeżeń oraz ważnych rzeczy do powiedzenia i na każdej stronie dzieląc się z czytelnikiem własnymi przemyśleniami, Irzykowski potraktował temat z właściwą sobie analityczną dociekliwością i gotowością poszerzania okołokinowego i okołowidmowego horyzontu. Szczególną rolę odegrało w tym zasygnalizowane wprost w tytule powiązanie go ze sztuką.

Irzykowski bez „izmów”

Intrygująca sprawa: jak to właściwie było i jest z tą tylekroć dostrzeżoną „programową” niechęcią Irzykowskiego do programów i „izmów”? Żył do nich z góry powziętą awersją, czy nie? Nie w tym rzecz. W jego przypadku w grę nie wchodziła jakaś osobista idiosynkrazja do „izmów”, lecz krytyczna nieufność, nieustanne: sprawdzam, bratku – sprawdzam do samego spodu.

„Izmy” dostarczały mu ważnych danych o aktualnym położeniu, a także sprawdzianu co do głębokości zanurzenia. Nie lekceważył ich, nie pomijał milczeniem, wręcz przeciwnie – nieustannie je przywoływał, analizował i wywraçał na nice. Także, gdy pisał o kinie. Pod tym względem *Dziesiąta Muza* nie odbiega nic a nic od innych rozpraw krytycznych i rozważań teoretycznych jej autora. Cudze „izmy” („unanimizm”, „formizm”, „abstrakcjonizm”, „naturalizm”, „ekspresjonizm”, „imażinizm” etc.) pojawiają się w tej rozprawie permanentnie, jeśli nawet nie dosłownie – to wywoływane w formie peryfrastycznej.

Skoro się od nich z założenia dystansował, to dlaczego ich w ogóle nie unikał? W tym rzecz. Pisząc o kinie i niestrudzenie nawigując po wodach kultury i sztuki tamtego okresu, autor *Dziesiątej Muzy* starannie wyznacza własny kurs, pilnuje go, trzyma z dala od przesuwej się za widnokręgiem linii brzegowej i zawija gdzie chce dzięki znajomości i monitorowaniu współrzędnych sporządzanych na podstawie punktów orientacyjnych.

Tak oto zbliżyliśmy się i dotknęliśmy kolejnego intrygującego zagadnienia: „klerkizmu”. Klerkizm jako współczynnik postawy krytycznej Karola Irzykowskiego w jego przypadku nie jest symptomem czynienia uników czy absolutnego izolowania się. Pozwala mu on – pozostając przy metaforze podróży dalekomorskiej – być samodzielną jednostką pływającą, odbywającą kolejne wyprawy i rejsy na wodach kultury i sztuki w poczuciu niezależności i niezawisłości własnych osądów oraz poszukiwań.

Klerkizm jako postawa filozoficzno-życiowa nie oznacza bynajmniej braku własnych poglądów; stroni tylko od przynależności do środowisk, grup czy stronnictw i osobistej identyfikacji z wyznawanymi przez nie wartościami i poglądami. Klerk jako uczestnik życia intelektualnego i artystycznego potrzebuje do życia pełnego poczucia niezależności własnych poszukiwań i działań.

Postawa ta, wraz z przynależną do niej strategią postępowania², zbliża do siebie, przy wszystkich różnicach, i czyni osobowościami poniekąd podobnymi dwu wyśmienitych szachistów – Karola Irzykowskiego i Marcela Duchampa. Jeden i drugi programowo odmawiał akceptacji czyichkolwiek programów czy też „izmów”. Obaj mogliby powtórzyć za Arturem Schopenhauerem: „Myśleć potrafi niewielu, ale opinie chcą mieć wszyscy”.

Grę swoją – finezyjną i wielce wyrafinowaną, prowadzoną z przeciwnikami na wielu szachownicach, z miłym dla gracza tej klasy poczuciem zmultiplikowanego ryzyka – zwykli toczyć symultanicznie (*notabene*, symultaniczność konstrukcji myślowej to ważny wyróżnik *Dziesiątej Muzy*). W poglądach i charakterystycznym sposobie spojrzenia na sztukę łączyło

² Warto w tym miejscu przywołać dwa ważne opracowania dotyczące strategii krytycznoliterackiej Irzykowskiego: Ryszarda Nycza, *Wynajdywane porządki. Karola Irzykowskiego koncepcje krytyki i literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 2, s. 83–92; oraz książkę Jana Jakóbczyka: *Szachy literackie. Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*, Katowice 2005.

ich coś jeszcze, mianowicie – antyteleologizm, antydeterminizm i antypsychologizm. A także fascynacja związkami sztuki i nauki jako niezbędną osią, od wieków łączącą bieguny ludzkiego poznania.

Niepowstrzymana ekspansja

Na kartach *Dziesiątej Muzy* autor rozdział po rozdziale zmierza do możliwie najbardziej wnikliwego rozpatrzenia skutków – daremnie kontestowanej w tamtym czasie przez innych – niepowstrzymanej ekspansji, więcej, inwazji ruchomych obrazów w kulturze nowoczesnej. Niepokój? Obawa? Nadzieja? Prognoza jutra zmieniającej się na jego oczach kultury?

Nieprzypadkowo rozpatrywany w najrozmaitszych jego przejawach i aspektach Ruch otrzymał w tej rozprawie nie tylko poświęcony mu, zamieszczony na samym początku osobny rozdział, ale co więcej – fenomen ruchu stanowi w niej swoisty lejtmotyw dający o sobie znać w rozmaitych kontekstach i przy różnych okazjach.

Pojęcie Ruchu (montaż i sukcesja ujęć, rytm, konstrukcja, projekcja, przekaz, pantomima optyczna, gra aktorska itd.) zajmuje na kartach książki Irzykowskiego miejsce szczególnie eksponowane. Awansowane do rangi jednego z kluczowych motywów, wielokrotnie powraca ono w rozważaniach autora o filmie.

Irzykowski generalnie lubi posługiwać się lejtmotywami; wykorzystuje je i wręcz hołubi. Nieprzypadkowo już we *Wstępie do Dziesiątej Muzy* tłumaczy się gęsto czytelnikowi z licznych tematycznych powtórzeń, jakich dopuścił się w toku prowadzenia swych rozważań o kinie. Ze swej strony, powroty te proponuję uznać za integralny element strategii pisarskiej, która służy wydobywaniu i akcentowaniu rzeczy szczególnie istotnych w jego poglądach.

Oprócz myśli nieustannie krążących wokół relacji obraz – rzeczywistość czy kino jako nowa dziedzina sztuki, jednym z takich doniosłych lejtmotywów okazuje się roztrząsana przy różnych okazjach (napisy filmowe, pantomima, scenariusz, ekranizacja, kinowość, literaturofobia etc.) kwestia powiązań między słowem a obrazem.

Słowo versus obraz

Na długo przed McLuhanem Irzykowski świadom jest doskonale tego, iż supremacja słowa w erze nowożytnej oznaczała napięcie i konflikt, ale nie całkowite wyeliminowanie – niebywale ekspansywnej w tamtych czasach dzięki popularności kina – alternatywy w postaci rozwoju komunikacji

niewerbalnej. Jej status, a zwłaszcza przeobrażenia kulturowe, które z sobą niesie, wydały mu się warte opisanania.

Co zastanawiające, on – mistrz słowa, urodzony *homme de lettres*, erudyta i smakosz wysławiania się, autor tylu książek i wytrawny stenografista nie żywi nadmiernego przywiązania do prymatu, ani tym bardziej ostrej separacji pisma i druku jako jedyne go residuum kultury i cywilizacji.

W refleksji medioznawczej autora *Dziesiątej Muzy* w szeroko pojętej praktyce komunikowania słowo nie wyklucza się wcale z obrazem, wysłowiecie z obrazowaniem, a logosfera z ikonosferą. Wychodzi on z założenia, że słowo w postaci zarówno mówionej, jak pisanej może z powodzeniem korrespondować z obrazami, będąc dla nich nie wykluczającą go alternatywą, lecz cennym dopełnieniem.

W wyzwolonym od wszelkich postaci dogmatyzmu, otwartym podejściu Irzykowskiego do makrosystemowego znaczenia logosfery dla kultury dość jest miejsca na odpowiednie docenienie również makrosystemowej roli ikonosfery. Na to, iż z wielopostaciowym udziałem obrazu, więcej, z fascynacją obrazowością (rysunek, fresk, rzeźba, relief, iluminacja, miedzioryt, litografia, malarstwo sztalugowe, arras, karykatura, ilustracja książkowa i prasowa, fotografia itp.) mamy do czynienia na przestrzeni wieluset lat – w różnych epokach ery nowożytnej.

Słowo i obraz mają się ku sobie. Ich łączliwość zachodząca w procesach komunikowania przewija się przecież i przebogato daje o sobie znać przez całe średniowiecze, renesans i barok, a potem – romantyzm, realizm krytyczny, neoromantyzm i rozliczne prądy artystyczne, w które obfitował wiek XIX oraz początki XX wieku.

W przypadku Irzykowskiego stworzony przez niego system poglądów na kino i film nie zakłada prostego przejścia od logocentryzmu do ikonocentryzmu. W istocie okazuje się on czym innym, a mianowicie – pionierską w skali światowej (w konkurencji z Bélą Balázsem³) próbą postawienia generalnej diagnozy dotyczącej globalnej społeczno-kulturowej przemiany wywołanej pojawieniem się kina.

Film jest dla niego konstrukcją obrazowo-myślową służącą nie tylko do myślenia, lecz również do wywoływania emocji i przeżywania. Kino zaś tłumnie odwiedzaną świątynią X Muzy – miejscem, w którym się ów zbiorowy (masowo przeżywany) świecki rytuał odbywa każdego dnia przed ekranem.

Rewolucja percepcyjna, jaką wywołały w skali masowej ruchome obrazy, wydała się Irzykowskiemu tematem godnym wszechstronnego przedstawienia. Systemowy zwrot od niewzruszonego dotąd monopolu kulturowego

³ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien/Leipzig 1924; przekład polski: *Wybór pism*, przeł. R. Porges i K. Jung, Warszawa 1957.

słowa ku pełnemu uznaniu dla pretendującej do równouprawnienia obrazowości stanowi jeden z głównych motywów konceptualnych *Dziesiątej Muzy*. Przy czym projekt Irzykowskiego konsekwentnie eksponuje nie rzekomo nieunikniony antagonizm jednego i drugiego, lecz możliwość współlistnienia słowa i obrazu w kulturze współczesnej.

To ujęcie – zarazem synchroniczne (mieszczące się w ramach drobiazgowo opisywanego tu i teraz kultury popularnej i elitarnej początków lat dwudziestych), jak i historyczne – ujmuje rzecz w kategoriach długofalowego procesu. Autorowi nie chodzi w nim tylko o samo współlistnienie logosfery i ikonosfery. Chodzi o ich komplementarność, a także powszechnie występującą komunikacyjną wymianę funkcji, za sprawą której w ciągu wieków wytworzył się i wykształcił w poszczególnych kulturach obfity i różnorodny repertuar rozmaitych form hybrydycznych występujących zarówno w życiu codziennym, jak w sferze twórczości artystycznej.

Idea korespondencji sztuk zajmuje w rozważaniach Irzykowskiego pierwszorzędnie ważne miejsce, umożliwiając autorowi *Dziesiątej Muzy* otwarcie szerokiej perspektywy spojrzenia na film. Co znamienne, określenie „korespondencja sztuk” zyskuje w jego przypadku nie tylko „artystyczny”, ale także międzykulturowy – odnoszący się tyleż do powinowactwa sztuk, co do przenikania się rozmaitych komunikujących się, nawzajem wspomagających i kooperujących z sobą mediów w kulturze – wymiar i sens.

Irzykowski – teoretyk mediów? Dlaczegożby nie. Prekursorstwo myśli teoretycznej (nie tylko filmowej) Irzykowskiego wytycza w pierwszej połowie lat dwudziestych szeroko rozpostarty horyzont ujmowania kina i literatury w kategoriach kulturowej konfrontacji dwóch konkurujących z sobą mediów. Właśnie mediów, a nie tylko i nie jedynie – sztuk i muz.

Pierwodruk *The Gutenberg Galaxy* nosi datę 1962. *Dziesiąta Muza* – 1924. Pionierska rozprawa Polaka ukazała się drukiem, gdy Marshall Herbert McLuhan miał trzynaście lat. A przecież jest ona momentami zdumiewająco nowoczesna – daleko wyprzedza swój czas w sposobie pojmowania całokształtu procesów zachodzących w kulturze początków XX wieku. Szereg kapitalnych rozważań w niej rozsianych zawiera ziarno medioznawczych rozpoznań i intuicji badawczych autora dotyczących właśnie zmierzchu ery słowa drukowanego i początków nowej epoki, której dominantę funkcjonalną w coraz większej mierze stanowi ikonomobilna obrazowość.

Między nauką i sztuką

Była już mowa wcześniej na temat analogii postaw i poszukiwań twórczych dającej się zauważyć między dwoma, skądinąd bardzo mocno przywią-

zanymi do klasycznych form kulturowych i artystycznych, awangardystami Irzykowskim a Duchampem. Daleka od oczywistości paralela między nimi dwoma domaga się stosownego komentarza.

Wysunięta tu hipoteza powinowactwa, nie powinna być traktowana jako oczywistość co do zasady dokonanego zestawienia. Samo powinowactwo nie należy bowiem do rzędu oczywistych. Wspólny mianownik intelektualny, który ich obu łączy, stanowi – zamiłowanie do eksperymentatorstwa oraz naznaczony wyrafinowanym sceptycyzmem – modernizm wyznawanego światopoglądu, będący w obu przypadkach swoistym credo ich poczynań.

W świetle prac i fascynacji badawczych Marcela Duchampa (*vide*: słynny szkicownik z niezliczonymi notatkami, wykresami, obliczeniami), jak też epistemologicznie zorientowanej filozofii uprawianej latami przez Karola Irzykowskiego istniały w kulturze umysłowej ludzkości zasadniczo dwie drogi poznania: jedna osiągalna poprzez naukę i druga realizowana w sztuce.

Zgodni co do tego, autor *Pałuby* i *Snów Marii Dunin* oraz autor *Aktu schodzącego po schodach* i *Panny młodej rozebranej przez swoich kawalerów jednak* – obaj nie tylko żywo interesowali się rewolucją zachodzącą wówczas w nauce (psychoanaliza, teoria względności, geometria nieeuklidesowa, odkrycia chemiczne, budowa materii, fizyka teoretyczna itp.), ale także świadomie kwestionowali tradycyjne granice sztuki, co rusz podważając jej ogólnie przyjęte konwencjonalne reguły, kanony i wyobrażenia.

Intrygująca paralela Duchamp – Irzykowski dotyczy zarazem praktyki artystycznej, jak powiązanej z nią ściśle teorii. Nabiera ona szczególnego znaczenia w kontekście oryginalnego projektu sztuki nowoczesnej, który obaj rozwijali: Duchamp w prowokacyjnych obrazach i instalacjach (z *Fountainą* na czele), zaś Irzykowski jako teoretyk kina.

Mowa o łączącej ich obu idei wykorzystywania na polu twórczości obiektów gotowych (franc. *objets trouvés*, ang. *ready-mades*). W rozprawie Irzykowskiego kilkakrotnie wzmiankowany jest Fernand Léger. Nigdzie natomiast nie pojawia się nazwisko Duchampa⁴. Niemniej wspólną dla nich obu myśl tworzywa „gotowego” – czerpanego z rzeczywistości (i prozaiczności) otoczenia oraz z życia codziennego odnajdujemy na wielu jej stronach – zwłaszcza w analitycznych partiach rozważań poświęconych poszczególnym scenom, ujęciom, motywom filmowym etc.

Koncept rzeczy zamienionej w znak (także, choć nie tylko, znak artystyczny) oraz otaczającego nas świata jako dostarczyciela tworzywa sięga i przenika głęboko do źródeł myśli twórczej Duchampa i Irzykowskiego. Stąd żadne dzieło sztuki, jak też jakikolwiek indywidualny akt poznania

⁴ Awangardowy film Marcela Duchampa *Kino anemiczne* [*Cinéma anémique*] powstał dwa lata po ukazaniu się *Dziesiątej Muzy* w roku 1926.

raz dokonany nie był dla nich czymś definitywnie ukończonym i zamkniętym, a wprost przeciwnie – otwartym, oczekującym ze strony adresata rozwinięcia i dopełnienia.

Tak właśnie, czyli otwarcie, przedstawia się system poglądów na kino zaprezentowanych w *Dziesiątej Muzie*. Rzec można, iż poznanie jako działalność i refleksja umysłowa człowieka stanowi dla Irzykowskiego proces niekończących się nigdy asymptotycznych przybliżeń ku prawdzie wynikających z poznawania i rozpoznawania. Widać to jak na dłoni nie tylko w jego podejściu do rozmaitych „izmów” (resp. doktryn artystycznych i kulturowych), ale także – a może nawet przede wszystkim – gdy rozdział po rozdziale rozpoznaje fenomen kina.

W przemyślnie zaprojektowanym przez autora przebiegu zakomunikowania adresatowi o rozmaitych zjawiskach, procesach i wartościach filmowych oraz okołofilmowych *Dziesiąta Muza* okazuje się w toku lektury ciągiem niespiesznych rozumień. Tylekroć wydobywane z niej przez kolejnych interpretatorów aforyzmy służą tu nie przyszpileniu jakiejś zamienionej w bezosobowy dogmat, sztywnej i nieruchomej, martwej prawdy, a jej możliwie najbardziej zwięzłemu, zaskakującemu czytelnika wyrażeniu „w locie”.

W jaki sposób stało się to możliwe i mimo wszystko (sceptycyzm jako zasada poznawcza) wykonalne? Jak się wydaje, nieprzemijająco solidna pod względem intelektualnym wartość książki Irzykowskiego posiada swój – głęboko osadzony w gruncie społeczno-kulturowej rzeczywistości – fundament w zastosowanym przez autora mechanizmie wyjaśniania. Opiera się on nie na gotowych formułach, lecz na montażu oryginalnych wykładni. Z użyciem pojęć zarówno tradycyjnie stosowanych i klasycznych (takich jak piękno, obraz, forma, treść, muzyka, estetyka czy ideał), jak i specjalnie zaprojektowanych na własny użytek z myślą o kinie, filmie i sztuce filmowej (kamea, widzialność, niewidzialność, płat życia optycznego, psychomimika, skinetyzować, zjawisko mutacyjne kultury itd.).

To układ z założenia otwarty, nigdy zamknięty. Permanentny, rzetelnie toczony spór z próbami objaśnień podjętymi przez poprzedników (Bergson, Lange, Słonimski, Belmont, Trystan, Peiper *et consortes*) każdorazowo służy dotarciu do czegoś innego, bardziej prawdziwego. Rządzi nim chętnie wykorzystywana przez Irzykowskiego strategia rozgrywki i polemiki oparta na sylogizmie „nie wiem, czy na pewno jest tak, jak mówię, ale z pewnością nie jest tak, jak twierdzą na ten temat inni”.

Dyskurs charakterystyczny dla *Dziesiątej Muzy* oscyluje między stylem quasi-naukowej rozprawy, a nie stroniącym od użytych przewrotnie i z całą premedytacją efektów sensacyjno-retorycznych rodem z retoryki groszowych powieści czy może bardziej jeszcze łamów gazet. Chodzi o publicystyczny styl tytułów jakby żywcem wziętych ze szpalt „Ikaca” (przykładowo: *Fatalna*

tęsknota, Krwawe ślady i zagadkowy krzak, Rywal i mściciel, Lokomotywa z galarety, Krakanie Langego nad noworodkiem, Przyskrzyniony do muru, Detektyw dynda na latarni, Uśpienie prokuratora, Triumf pierza, Straszliwa widzialność erotyzmu, Ostatni akord sielanki, Bezczelność niemiecka a skromność polska itp.).

Nie jest to naturalnie ani kluczowa, ani jedyna oryginalna cecha wyrafinowanego i obfitującego w niuanse stylu pisarstwa Irzykowskiego i sposobu jego porozumiewania się z czytelnikiem. Jeśli jednak dopatrywać się w niej ogólniejszej autorskiej strategii, należy ją odczytywać w kontekście primo – trendów występujących w poetyce modernizmu, secundo – przynależności do kultury popularnej, co z kolei blisko koresponduje z poglądami autora na kino jako cieszący się wielką popularnością fenomen oraz wytwór społeczny i kulturowy.

Nie znaczy to, że w kinie liczy się dlań tylko to, co popularne. Godzi się zauważyć, iż w poglądach swoich krytyk i teoretyk filmu Karol Irzykowski na kartach *Dziesiątej Muzy* konsekwentnie promuje autorską koncepcję dzieła filmowego, odwołując się do przykładów twórczości ulubionych swych filmowców, takich jak: David Wark Griffith, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Fritz Lang, Wilhelm Friedrich Murnau czy Abel Gance.

Na spacerze z Dziesiątą Muzą

Z publicznie okazywanym żywym zainteresowaniem urokami kinematografii Irzykowski przypominał w tamtych czasach nieco podstarzałego gościa, który – ku zdziwieniu jednych, a zgorzeniu drugich – zadurzył się po uszy i lokuje swoje uczucia w nieeleganckiej, wystrojonej bez gustu pannie niskiego urodzenia, a – kto ją wie – być może i podejrzanego autoramentu. Osóbka ta jest wprawdzie na swój sposób atrakcyjna i w oczach wielu swych adoratorów nader pociągająca, ale prowadzenie się z nią, nie mówiąc o nazywaniu kogoś takiego „Dziesiątą Muzą” – to już gruba przesada.

A skoro mowa o przemieszczaniu się... Tylekroć rekonstruowany przez badaczy korpus poglądów Karola Irzykowskiego na kino i sztukę filmową traktowany bywa najczęściej statycznie: z akcentem na jego raz ustanowioną niezmienną i nieuchwilną „nieruchomość”. Uważniejsza lektura tych przemyśleń odsłania jednak co innego, mianowicie – ich nieustanną ewolucję i wewnętrzną dynamikę.

Irzykowski nie serwuje swemu Czytelnikowi gotowych twierdzeń wypowiedzianych autorytatywnie na temat kina, lecz rozdział po rozdziale niczym wytrawny – czerpiący osobistą satysfakcję z aktualnie rozwiązywanego w danej partii zadania – szachista zmaga się z kolejno

wyłaniającymi się problemami i dylematami, konsekwentnie prowadząc swą intelektualną rozgrywkę z wirtualnym adresatem – partnerem zaproszonym do gry.

Dubito ergo sum

Autor *Dziesiątej Muzy* okazuje się wytrawnym badaczem i wizjonerem w dziedzinie analizy i interpretacji zjawisk i przemian zachodzących w kulturze oraz sztuce dwudziestolecia czy szerzej – XX wieku. Poszczególne jego diagnozy i prognozy oceniane dzisiaj z perspektywy blisko stu lat zdumiewają niekiedy dalekowzroczną trafnością.

Należą do nich między innymi przewidywania Irzykowskiego dotyczące nieodległej „rehabilitacji słowa” (wypowiadane w czasach filmu niemego), a także – kreślonych przez niego awansem jeszcze w erze przeddisneyowskiej – perspektyw animacji i kina animowanego („film rysunkowy poręką artyzmu kina” – sformułowanie to znalazło się w rozdziale XXXIII książki).

Charakterystyczny zarówno dla omawianej rozprawy, jak w ogóle dla krytycznego pisarstwa Irzykowskiego styl prowadzenia dyskursu ma swoje źródło w autorskiej strategii jego otwartości. Niezrozumiały dla słuchaczy, rozwichrzony myślowo zakopiański wykład publiczny Witkacego wymagał przełożenia na język potoczny *ad hoc* przez Tadeusza Kotarbińskiego. Irzykowski nie potrzebuje własnego tłumacza. Jego wywody na temat kina, filmu oraz sztuki filmowej wypadają w poszczególnych sformułowaniach klarownie i czytelnie w odbiorze.

Widać na każdym kroku, że rozważaniami autora – logicznie uporządkowanymi i usystematyzowanymi co do gry prowadzonej z adresatem, lecz holistycznie rozwijanymi – nie rządzi żaden *a priori* ustanowiony dogmat. Ich generalną zasadą i siłą sprawczą jest odważne, nieunikające ryzyka popęlenia błędu stopniowe dochodzenie do pewnych tez, z których każda posiada swój nieodłączny od niej sceptyczny cień oferujący wątplenie i ciąg dalszy.

BIBLIOGRAFIA

- Gołębiewska M., *Irzykowski. Rzeczywistość i przedstawienie. O tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego*, Warszawa 2006.
- Hendrykowska M., *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993.
- Irzykowski K., *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924; ponadto edycja krytyczna: *Dziesiąta Muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, red. naukowa Andrzej Lam, Kraków 1982.

- Jakóbczyk J., *Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*, Katowice 2005.
- Kolos S., *O sile anachronizmu, czyli „X Muza” Karola Irzykowskiego wobec nowej historii filmu*, [w:] *Świat idei i lektur – twórczość Karola Irzykowskiego*, red. H. Ratuszna, Toruń 2016, s. 121–129.
- Nazarian E., *The Tenth Muse. Karol Irzykowski and Early Film Theory*, Saarbrücken 2011.
- Nycz R., *Wynajdywane porządki. Karola Irzykowskiego koncepcje krytyki i literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 2, s. 83–92.
- Panek S., *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, t. 50, Poznań 2006.
- Panek S., *Mosty Karola Irzykowskiego*, Poznań 2019.
- Słonimski A., *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917–1976*, red. naukowa M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, Warszawa 2007.

Marek Hendrykowski – profesor nauk humanistycznych, afiliacja: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Ośrodek Badań nad Komunikowaniem im. McLuhana, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książek: *Słownik terminów filmowych* (1994), *Sztuka krótkiego metrażu / The Art of the Short Film* (1996), *Film jako źródło historyczne* (2000), *Andrzej Munk* (2011), *Eroica* (2012), *Semiotyka ruchomych obrazów* (2014), *Współczesna adaptacja filmowa* (2015), *Proksemika. Studia z semiotyki i antropologii kultury* (2016), *News. Antropologia – (po)etyka – kultura* (2016), *Scenariusz filmowy – teoria i praktyka* (2017), *Semiotyka twarzy* (2017), *Polska szkoła filmowa* (2018), *Short. Małe formy filmowe* (2019), *Narracja w filmie i ruchomych obrazach* (2019). Członek Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, Koła Scenarzystów SFP, Polskiej Akademii Filmowej i Europejskiej Akademii Filmowej. Założyciel, obecnie redaktor senior czasopisma naukowego „Images”. ORCID: 0000-0002-7180-9902. E-mail: <marekhendrykowski@gmail.com>.

Marek Hendrykowski was born in Jelenia Góra and studied at Adam Mickiewicz University when he received his PhD in humanities. Founder of AMU film and media studies, he has taught since 1971 at the Department of Polish and Classical Philology. Besides contributing to many scientific and cultural magazines, Prof. Hendrykowski has written the following books: *Word in Film. History – Theory – Interpretation*; *Semiotics of Moving Picture Language*; *Polish Film School*; *Narration in Moving Pictures*; *Film Adaptation*; *Screenplay. Theory and Practice*. Recent affiliation: McLuhan Center of Communication Studies, AMU. ORCID: 0000-0002-7180-9902. E-mail: <marekhendrykowski@gmail.com>.

