

Wojciech Głowala

"Karol Irzykowski teoretyk filmu",
Aleksander Kumor, Warszawa 1965,
Wydawnictwo Artystyczne i
Filmowe, Instytut Sztuki Polskiej
Akademii Nauk, z prac Zakładu
Historii i Teorii Filmu, ss. 260 :
[recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 60/1, 356-364

1969

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

nazywa autorka „epitetem współczującym”, wychodząc zapewne z założenia, iż wartość uczuciowa owych wyrazów była w XVIII w. identyczna jak dziś. Rozpatruje zatem te wyrażenia u Kitowicza bądź jako poważne, bądź jako antyfrazy, aby wreszcie, nie znajdując innego wyjścia, odwołać się do swoistego, właściwego Kitowiczowi automatyzmu stylistycznego (s. 139, 152—154). Naszym zdaniem ma tu miejsce proces zmiany znaczenia wyrazu, zmiany zakresu łączliwości, a wreszcie zmiany konwencji językowej. Zacytowane przez Matuszewską zwroty nie stanowią indywidualnej osobliwości Kitowicza — słownik Lindego przynosi sporą garść cytatów, w których występują „niebożęta woły” i „niebożęta ptaszki”, Górnicki pisze gdzieś o „ubogiej małpie”. Czy za każdym razem dochodziło tu do głosu rzeczywiste współczucie? Raczej mamy do czynienia z sytuacją konwencjonalną, z utartym (choć wymiennoczlönowym) zwrotem frazeologicznym, którego znaczenia nie sposób wyprowadzić ze znaczenia jego komponentów. Jeśli to „automatyzm stylistyczny”, nie jest on właściwością indywidualną Kitowicza, lecz przyjęciem powszechnej i znanej od XVI w. konwencji językowej. Podobnie chyba przedstawia się sprawa z częścią przytoczonych przez autorkę przykładów, w których u Kitowicza występuje wyraz „duch” (s. 117). W kwestii analizy języka Kitowicza dokonywanej w książce Matuszewskiej odnotować jeszcze należy, iż spora liczba omówionych przez nią przykładów pochodzi „z drugiej ręki”, a mianowicie z rozprawy Mikulskiego.

Badając prozę Kitowicza Matuszewska zwracała przede wszystkim uwagę na jej zalety, na wyborność jego pisarstwa. Mimo trafności obserwacji autorki chyba trzeba by zastanowić się i nad swoistą rozwlekłością, nad brakiem proporcji poszczególnych partii dzieł Kitowicza, wywołujących przecieź u czytelnika nastawione „estetycznie”, a nie „badawczo”, uczucie znużenia.

Wartość rozprawy Matuszewskiej leży przede wszystkim w tym, iż wyjaśnia ona bardzo dużą ilość problemów związanych z warsztatem artystycznym Kitowicza. Nie jest to wyjaśnienie tylko teoretyczne, lecz i praktyczne, służące czytelnikowi znakomicie przy czytaniu dzieł plebana z Rzeczycy. Gdy po lekturze książki Matuszewskiej spróbujemy poddać analizie jakikolwiek fragment dzieła Kitowicza, np. anegdotę o konfederacie Judzkim¹⁵ czy rozdział o Akademii Lwowskiej¹⁶, przekonamy się, jak wąski jest margines spraw domagających się dodatkowej interpretacji, a zarazem — jak szeroki wachlarz istotnych problemów udało się autorce wyjaśnić.

Książka Matuszewskiej jest jednak nie tylko interpretacją pisarstwa jednego autora, Kitowicza. Jest także modelem postępowania badawczego, jaki należałoby stosować przy analizie twórczości nie tylko innych pamiętnikarzy, lecz w ogóle prozaików XVIII wieku. Modelem, który winien zyskać licznych naśladowców.

Andrzej Cieński

Aleksander Kumor, KAROL IRZYKOWSKI TEORETYK FILMU. Warszawa 1965. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, ss. 260. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. „Z prac Zakładu Historii i Teorii Filmu”.

Pewien fakt nadaje książce Aleksandra Kumora o Irzykowskim walorów dodatkowych, jakimi nie każde studium naukowe może być obdarzone. Jest nim tak ceniony przez bohatera tej monografii fakt pierwszeństwa. Bo *Karol Irzykowski*

¹⁵ Kitowicz, *Paźmiętniki*, s. 178.

¹⁶ Kitowicz, *Opis obyczajów [...]*, s. 110—113.

teoretyk filmu jest pierwszą naukową książką¹ o dorobku wielkiego krytyka. Waler jakże cenny wobec znacznego i żywego udziału myśli autora *Pałuby* w polskiej kulturze ostatnich kilku dziesiątków lat przy jednoczesnym braku większych publikacji i badań nad tą myślą.

Monografia Kumora wyszła spoza kręgu literaturoznawczego: stanowi ona w swych zasadniczych zainteresowaniach analizę filmoznawczą. Omawia więc w zasadzie tylko fragment myśli krytyka, wyjęty z całości, którą zwykli zajmować się historycy i teoretycy literatury. I w tym miejscu odsłaniamy swoje recenzenckie zamiary: postaramy się zanalizować te aspekty książki, które znajdują się w zasięgu dość szeroko pojętej historyczno- i teoretycznoliterackiej refleksji nad dorobkiem Irzykowskiego. Zauważmy jednocześnie, że i tak będziemy pośrednio dotykać głównego ciągu myślowego pracy Kumora, a to przede wszystkim ze względu na jego przekonanie (i tryb postępowania), iż estetyka kina jest tu implikowana przez estetykę literacką, przez myśli sformułowane w rozważaniach nad literaturą. Każde nasze wątplenie w obrębie literaturoznawczych tez Kumora będzie więc i wątpleniem w jego tezy filmoznawcze — choć wątpleniem z pewnej odległości.

We *Wstępie* Kumor wprost formułuje tezę, której służy cały późniejszy wywód: „teoria filmu Irzykowskiego jest wyrazem sprzeczności między odnoszeniem doznań estetycznych do treści — zgodnie z estetyką treści wywodzącą się z niemieckiej filozofii idealistycznej — a faktycznym opieraniem ich na formie” (s. 8). Dowodząc tak ujętej tezy, badacz założył, iż rzecz sprowadza się do zagadnienia treści i formy: całość dorobku krytyka jest traktowana z punktu widzenia tego zagadnienia. Całość — bowiem Kumor stara się „objaśnić, uściślić i uzupełnić teorię filmu Irzykowskiego na podstawie całokształtu jego poglądów estetycznych” (s. 7). Teorię filmu objaśnia więc estetyką „w ogóle”, tę zaś ujmuje w całości jeszcze większej, którą określa jako ideologię. Lojalnie przekażmy jego uwagę, iż w określaniu całości ideologiczno-estetycznej poglądów autora *Dziesiątej Muzy* pominął świadomie wiele istotnych elementów, że szło mu „o wskazanie najogólniejszych, nadrzędnych podstaw koncepcji Irzykowskiego wobec wszystkich twierdzeń szczegółowych [...]” (s. 10).

Tak pomyślany porządek wywodów rozbija książkę na części, ale części, które tworzą razem sylogizm, nie są mechanicznie oddzielone. Część pierwszą stanowią rozdziały: *Ideologia* i *Estetyka*, drugą zaś rozważania objęte tytułami: *Formuła kina*, *Film ducha i film materii*, *Język filmu* oraz *Konfrontacje*. Ostatni rozdział mieści, nie wyznaczone przez naczelną tezę, refleksje o stosunku Irzykowskiego do filmu oraz konfrontuje teorie *Dziesiątej Muzy* z jej rówieśniczkami, książkami R. Canudo, J. Epsteina i B. Balázsa. Uwagi poświęcone tej drugiej kwestii podnoszą bogate — w porównaniu z owymi rówieśniczkami — tło filozoficzne książki Irzykowskiego, jej problemową obfitość, wreszcie śmiało pomieszczenie teorii filmu — na zasadach partnerstwa — obok teorii innych sztuk.

Wskażmy jeszcze, na jakich tekstach dokonuje badacz operacji formującej ową całość filozoficzno-estetyczną poglądów autora *Pałuby*. Otóż trzeba z uznaniem stwierdzić, iż sięga nie tylko do dorobku zebranego w wydaniach książkowych, ale także do artykułów i rozpraw nigdzie dotąd nie przedrukowywanych (a jest to korpus kilkuset pozycji bibliograficznych — artykułów, recenzji, felietonów,

¹ Publikacja H. M. Dąbrowskiej (*O Karolu Irzykowskim. Wspomnienie biograficzne i komentarze do dzieł oraz Karola Irzykowskiego część niewydanych rękopisów*. Łódź 1947) jest właściwie książką wspomnieniową.

rozpraw, szkiców). Jedynie dwie rzeczy zostały tu pominięte: dziennik (Warszawa 1964) i zbiór listów do K. L. Konińskiego („Znak” 1965, nr 7/8); omawiając recenzje teatralne — których wybór wydano w r. 1965 — sięga Kumor wprost do pierwodruków. Jest więc *Karol Irzykowski teoretyk filmu* rozprawą opartą istotnie na lekturze całej dostępnej Kumorowi spuścizny po krytyku. Należy jednak wyrazić żal, że badacz nie zdołał wyzyskać dziennika — szczególnie mamy tu na uwadze część jego książki poświęconą klerkizmowi; nadałoby to prezentowanym tam sądom większą precyzję, a niektóre z pewnością by zmieniło.

Chcemy teraz prześledzić tryb postępowania Kumora w ciągu: od metody strukturalizacji, jakiej poddał kompleks zdań oznaczony nazwą „poglądy Irzykowskiego”, aż po szczegółowe kwestie „wewnątrz” układu materiału tego kompleksu.

Zacznijmy od owego sylogizmu, w jaki Kumor uformował swoją książkę. Materiał pracy (w części niefilmoznawczej) dzieli się na „ideologię” i „estetykę”. W obrębie „ideologii” rozpatrywane są problemy ujęte jako „elementy filozofii Irzykowskiego”: „klerkizm” oraz „postawa ideowa Irzykowskiego”. Na „ideologię” składają się więc „elementy filozofii” i „klerkizm”. Zasada takiego podziału wydaje się niejasna — tym bardziej że klerkizm jest nazwany „konceptcją ideową” (s. 26). Już tu można zauważyć skłonność badacza do dualistycznych podziałów. Taki jest podział (chyba nie do końca tłumaczący się względami praktycznymi?) na „estetykę” i „ideologię”. Na dwoje rozbito też samą „estetykę”, według wskazanych przez Kumora źródeł, na „estetykę klerka” i „teorię treści i formy”. Przy takim dzieleniu zostaje bardzo dużo kłopotliwej „reszty”, którą bez żadnych skrępułów badacz znów upycha w dualizm (w dodatku zbyt jawnie nierozłączny): „Te zaś elementy jego poglądów, które wyłącznie na gruncie treści i formy nie dadzą się objaśnić, wiążą się bądź z poglądami epoki, która odciskała na Irzykowskim piętno, bądź z jego osobistymi upodobaniami” (s. 8)!

Okazuje się, że stosunki między tymi częściami dają się określić jako jednostronna implikacja: z ideologii wynika estetyka, z niej zaś kolejno estetyka kina. Fakty tej ostatniej tłumaczy Kumor jako pochodne faktów z obrębu ideologii. Tymczasem jest oczywiste, iż fakty ze wszystkich tak wyodrębnionych dziedzin istnieją *przecież jednocześnie*, a zależności między nimi są bardziej skomplikowane. Wprowadzanie tu wyłącznie w przyczynowej jest więc nieuzasadnione². Zaznaczmy: nie negujemy tu przecież sensowności użycia kategorii całości, kwestionując tylko jednostronne ujęcie zjawisk wewnątrz tak konstruowanej całości.

Ślady przyjęcia takich „wynikowych” założeń dają się odnaleźć w szczegółowych stwierdzeniach Kumora. Czytamy np.: „skoro w zakresie myśli pociągała go tego typu gra form intelektualnych, to w dziedzinie sztuki musiało temu odpowiadać deklarowanie się za czystą grą form” (s. 155; podkreślenie W. G.). Ślady te widać także w snuciu analogii, czasem tak naiwnych: „Osobista wynalazczość Irzykowskiego, przejawiająca się w prekursorstwie kulturalnym, wiązała się w ogóle z zamiłowaniem do wynalazków” (s. 200). Wszystko to może unieważnić lub przynajmniej podważyć tezy formułowane przy pomocy figury wynikania czy analogii.

Niepokój — zaraz i sprzeciw — wzbudza tryb stawiania pytań w obu rozdziałach wstępnych. Oto w *Ideologii* pytanie o elementy filozofii krytyka jest

² J. Niecikowski (*Irzykowski — teoretyk kina*. „Studia Estetyczne” t. 4 (1967), s. 442) pisze w tym wypadku o pomyleniu przez Kumora „porządku synchronii i porządku diachronii”.

w swej istocie pytaniem — kolejno — o: uznawanie bytów transcendentnych, wiarę w Boga, kwestię pierwszeństwa ducha czy materii, wreszcie o kilka spraw z zakresu teorii poznania. Jego takich pytań Irzykowski w tej książce musiał się poczuć nieswojo. Jego odpowiedzi są raczej wymijające i Kumora nie zadowolają. Z góry stwierdzmy pewną — nie tyle błędność, ile po prostu nieprzydatność dla rozważań, jakie w takim studium mają być uprawiane, pytań o to, „co było pierwsze”. Kumor zadał je zapewne dlatego, iż „filozofia” jest dla niego stałym i dość ograniczonym kompleksem kwestii, nie tyle typem refleksji nad bytem, ile stałym zestawem pytań, tu akurat w części tym, który ułożył niemiecki idealizm filozoficzny (Kumor uważa za oczywisty wpływ tego idealizmu na Irzykowskiego). Jasno chyba wynika to z tych np. sformułowań: „nie jest to filozofia w ścisłym tego słowa znaczeniu. To tylko niektóre elementy przejęte od filozofów idealizmu niemieckiego”; „Irzykowski zachowuje rezerwę w stosunku do najwyższych przesłanek filozoficznych [...]” (s. 25). Metoda takiego „ufilozoficzniana” wydaje się bardzo zawodna i przede wszystkim bardzo uboga w skutki w postaci nowych ujęć i określeń wizji świata krytyka.

Takie traktowanie „filozofii” ma w tej książce odpowiednik w traktowaniu „estetyki” (pisze autor np. o codziennej praktyce krytycznej Irzykowskiego: „w wielu wypadkach umownie tylko estetyczny charakter tych rozważań” (s. 46)).

Do ujętych w ten sposób pojęć głównych przystają określenia-składowe „odpowiedzi” twórcy *Pałuby*: przyznaje się on do idealizmu, choć niekonsekwentnie — ze względu na dystans wobec wielu twierdzeń idealizmu. Dzięki tej niekonsekwencji pozbawił się krytyk ostatecznego systemu wartości (Kumor nazywa to „układem odniesienia”), co ma oznaczać równocześnie zignorowanie — mimo pozornego jej przywoływania — treści na rzecz formy. Kumorowi idzie tu o obie możliwe postaci „układu odniesienia”: sformułowaną *expressis verbis* oraz immanentną, ukrytą za każdorazowym działaniem ludzkim. Ta druga postać jednak istnieje zawsze — wbrew oświadczeniom Kumora; zadaniem badacza jest odkryć ją, zrekonstruować.

Jak widać — wracając do owego idealizmu — trudno szerzej, mniej precyzyjnie, a także mniej przydatnie określić postawę Irzykowskiego. I znów jesteśmy w kręgu dualizmów (idealizm — materializm, duch — materia). Dualizmy owe zaczną się mnożyć wraz z rozważaniami o klerkizmie i o poszczególnych kwestiach estetycznych. Znajdziemy m. in. takie oto opozycje: życie — literatura, intelekt — uczucie, myślenie — czyn, przeżyte — wykoncypowane (tak! s. 222), obserwacja — entuzjazm, realista — estetyk (s. 223—224), duch — rzeczywistość (s. 93), praktyka — deklaracje, romantyczny — racjonalistyczny (s. 99). W rozdziale o estetyce kwestia „treść — forma” jest dla Kumora (już nie tylko dla Irzykowskiego, który zresztą na tę parę nawet się zżywał³) podstawową kwestią estetyki! Wraz z tymi dualizmami wkraczamy na teren, na którym co chwilę coś nas dziwi. Wymieńmy kilka przykładów.

Dziwi w dowodzeniu Kumora obecność pewnej figury, która ociera się o psychologizm, a w dodatku w jego ramach — o naiwność. Tak więc „nieufność do umocnionych w kimś ideałów” (pomińmy samo postawienie kwestii) jest wyjaśniona niemocą „wykrzesania ich z siebie” (s. 29), do ograniczeń wrażliwości redukuje tu autor niezrozumienie fotogenii, „poezji rzeczy”, zwalczanie „pakierstwa”. Dodajmy do tego jeszcze taki cytat: „Wyniosłość intelektualisty obawiającego się, że film go skompromituje, zamykała mu drogę do uznania rzeczywistości sztuki filmowej [...]” (s. 213).

³ Np. w *Walce o treść* (Warszawa 1929, s. 2): „rozdzielenie dość prymitywne”.

Niepokoi sposób traktowania zawartości *Dziesiątej Muzy* jako teorii estetycznej. Wydaje się, że teoria, mająca inny sposób bytowania niż tzw. praktyka twórcza, winna być też w jakiś odmienny sposób traktowana. U Kumora chyba zbyt mocno podkreślono jako układ odniesienia i normę „stan faktyczny sztuki filmowej”. Stąd chyba — niekonieczny w takiej pracy — obyczaj kategorycznego przyznawania lub odbierania słuszności twórcy teorii filmu (np. s. 173, 174, 188). Stąd zapewne pretensje pod adresem Irzykowskiego, że snuł „zupełnie oderwane rozważania” (s. 203). W rozżewie między owym „stanem faktycznym” a teorią widzi Kumor główne źródło nieprzyjęcia też *Dziesiątej Muzy* przez praktyków. Zupełnie więc nieprzekonywająco brzmi takie oto sformułowanie „teorii teorii filmu”: „Ale przecież to, co powstaje w wyniku szczególnego układu zdarzeń, nie może stawać się normą, którą stale trzeba mieć na uwadze i która podniesiona zostaje do godności »ideału sztuki filmowej«. [...] W pogoni bowiem za szczególnymi układami, w których maksimum fizyczne odpowiada maksimum duchowemu, twórca musiałby zrezygnować z wyzyskania wielu elementów zarówno treściowych, jak ruchowych [...]” (s. 118—119). Ani jedna z tez tego fragmentu nie jest oczywista nawet na poziomie intuicyjnym!

Wiąże się z powyższym jeszcze jedna, nader ważna sprawa: kluczowym dla Kumora pojęciem, które służy sprawdzeniu teorii, jest pojęcie „sprzeczności” (było ono obecne w cytowanej tezie pracy). Badacz uważa je po prostu za sprzeczność logiczną: teoria, którą przychwycono na sprzeczności, zostaje tym samym zdegradowana. Tymczasem — zwrócił na to uwagę J. Niecikowski we wspomnianej recenzji — Kumor myli sprzeczność (logiczną) z antynomią. Teoria wewnętrznie antynomiczna może doskonale z takim „błędem” prosperować, częstokroć antynomii właśnie zawdzięcza teoria swoje siły vitalne.

Wiele fragmentów omawianej książki — schodzimy na teren pojedynczych terminów — jest po prostu dwuznacznych lub niejasnych. Weźmy zespół pojęć obsługujący rozważania estetyczne (w tym także o dziele literackim). O „treści” i „formie” już pisaliśmy, dodajmy teraz jeszcze „wartości artystyczne” i „proces estetyczny”. Zdecydowane przeciwstawienie „treści” i „formy” prowadzi tu do przeciwstawienia „estetycznego” — „treściowemu” (np. s. 165), „funkcji semantycznej” — „wartościom artystycznym” (s. 161). Poruszamy się tu trochę po omacku, bowiem autor rzadko definiuje te zdradliwe terminy. Nieostrożne manipulowanie nimi doprowadza go do dziwnych stwierdzeń. Spójrzmy: „Ostrożność, wręcz nieufność cechuje Irzykowskiego, ilekroć przychodzi mu przyznać formie jakąś rolę w literaturze. Niekiedy odnosi się wrażenie, że chętnie by ją usunął na rzecz oschłego, nieozdobnego wykładu” (s. 68—69). Czyli — wnioskuje — formą jest owo coś, co się daje usunąć i co czyni wykład dzieła nieoschłym i ozdobnym — domyślamy się tu elementów popularnie rozumianego stylu. Tymczasem kilka stron wcześniej czytaliśmy: „autor *Dziesiątej Muzy* szukał wartości estetycznych nie w samym dziele sztuki, w jego formalnych właściwościach, lecz w treściach podatnych manipulacjom poznawczo-intelektualnym” (s. 62). Tu z kolei treść może egzystować poza samym dziełem (którym są formalne właściwości tegoż dzieła?!). Albo fragment (s. 190), z którego wynika, iż doznania estetyczne mogą być wywoływane wprost (?), przez uczucia, oraz pośrednio (?), przez intelekt.

Terminy „treść” i „forma” nie sięgają jednak tak głęboko w potoczność jak inny często przywoływany do określania specyfiki światopoglądu krytyka: „intelektualny” (także „intelekt”, „intelektualista”). Zdołaliśmy zidentyfikować go w następujących znaczeniach: mentalny, racjonalny, pojęciowy, abstrakcyjny, a nawet coś jak „skomplikowane myślenie” (s. 57).

Podobny nieporządek panuje wokół „rzeczywistości”, „świata rzeczywistego” czy „realności”. Bo zobaczymy, ile nieporozumień mogą wywołać takie fragmenty: „gdzieś po drodze ginęła realna rzeczywistość [...]” (s. 157), „odmawiał nośności estetycznej [...] materiałowi rzeczywistości, temu wszystkiemu, co staje się tworzywem fabularnym powieści” (s. 49), „Merytoryzm wiązać też należy ze stosunkiem Irzykowskiego do rzeczywistości” (s. 23). Prawda, przynajmy przecież, iż Kumor zastanawia się, co „rzeczywistość” oznaczała dla autora *Dziesiątej Muzy* (choć dopiero na s. 93).

Wszystkie omówione elementy dadzą się ująć jedną wspólną nazwą. Uderzało — powtórzmy — że interesujący nas aparat pojęciowy książki o Irzykowskim jest nacechowany ogólnikowością (ów „idealizm”), porządkują go popularne dualizmy, analogie i nieuzasadnione implikacje, nie bez związku z nimi pozostaje też ów rodzaj niedobrego psychologizmu i wreszcie pewna nieprecyzyjność siatki pojęciowej ujmującej szczegółowe rozważania estetyczne. Wydaje się, że wspólną cechą łączącą te różne poziomy monografii jest ich niebezpieczna bliskość potoczności. Na obszarze potoczności bowiem funkcjonują owe łatwe i popularne dualizmy, tu właśnie przydatne są nie precyzowane terminy „rzeczywistość” czy „intelektualizm”, w potoczności (szkolnej przede wszystkim) egzystuje „treść i forma”. I czyż nie celom potoczności służy taka oto wypowiedź: „narzekania na kapitał oznaczały u Irzykowskiego obronę indywidualnej wolności tworzenia, a nie znamionowały jakiejś postępowej myśli w sensie społecznym [...]. Warto o tym pamiętać, aby [...] uniknąć upraszczających sądów, np. mniemania, jakoby jego krytyka kapitalizmu oznaczała automatycznie opowiadanie się za ustrojem postępowym” (s. 206).

To zbliżenie się do potoczności ma daleko idące skutki w konterfekcie Irzykowskiego, jaki przedstawił nam Aleksander Kumor. Ono też powoduje niezamierzoną (stąd miejscami komiczną) polemikę z autorem *Pałuby*. Właśnie Irzykowski wikłał się w boje z tak pojętą potocznością i — jeśli można rozumować w tych kategoriach — jego przegrana jako ideologa jest przegraną z tą potocznością, z zatartą, pośpieszną i wygodniejszą wizją świata, pełną oszustw, samoszustw, nieautentyczności (sądzimy zresztą, iż była to także przegrana nieuchronna). W *Pałubie* np. pisał o myśleniu dualizmami, analogiami.

Dwa miejsca w książce Kumora mogą nasunąć przypuszczenie, że taka nobilitacja potoczności jest celowa, że badacz uczynił ów poziom świata wzorcem i miarą. Oto czytamy: „Nie walczył wprost o żadne pozytywne ideały, które zwykle przyświecają ludziom” (s. 42), oraz: „Irzykowski nie reprezentował takich własnych treści ideowych, które w powszechnym odczuciu mogły uchodzić za jakieś pozytywne ideały” (s. 114). Ale to chyba tylko nieostrożność — w innych miejscach autor pisze już wprost „od siebie” o tej bezideowości.

Ta „polemika” nie jest zresztą najważniejsza. Ważniejsze są skutki w postaci wielu sformułowań dotyczących poglądów filozoficznych i estetycznych krytyka. Powiedzmy wprost: nie można takim językiem i poszukiwaniami prowadzonymi w miejscach, w których Irzykowski nie bywał, próbować określenia z gruntu odmiennej, przede wszystkim bardziej skomplikowanej problematyki, którą autor *Walki o treść* uprawiał. Nie idzie w tej chwili o pewną skrótowość czy ograniczenia, jakie każdy badacz ma prawo sobie założyć, idzie — po prostu — o rozpatrywanie rzeczy na poziomie kategorii „prawdy” i „nieprawdy” (niestety, dualizm). Boiem otrzymaliśmy w książce szereg informacji co najmniej wątpliwych, jeśli nie zupełnie nieprawdziwych.

Wskażmy najpierw na zubożenie myśli Irzykowskiego w interpretacjach Kumora.

Bo co się stało np. z kwestią, złożoną i dość niejasną, racjonalizmu i intelektualizmu (a także klerkizmu) u krytyka „boyizmu”: oto sprowadził Kumor wszystko do formuł tyle nieprecyzyjnych, co wyraźnie negatywnie wartościujących („rozgrywka intelektualna”, „oderwana praca myślowa”, „oderwanie od życia”, „myślowe spekulacje na tematy kulturalne”, w *Pałubie* „[...] Irzykowski-idealista snuje swoje oderwane traktaty psychologiczne, Irzykowski-realista usiłuje dostrzec ziemię, po której stąpa” (s. 51—52)). Zmieniono tu całe bogactwo problemowe sporów Irzykowskiego ze światem w jakiś — prawie — dandyzm intelektualny. Faktem jest, że tak wcale często interpretowali krytyka jego współcześni — nie rozumiejąc całości refleksji, jaką uprawiał, pomijając jego erystykę (nader istotne!) i wreszcie funkcje, jakie swemu myśleniu wyznaczał. Irzykowski poszukiwał — zdaje się — wprawdzie prawa, wzoru obiegu wartości. Nie można jednak z tego powodu twierdzić, że chodziło mu wyłącznie o gatunek myśli — po prostu uważał, iż prawda jest związana z wysoką jakością myśli, że niski poziom refleksji powoduje zafałszowania.

Teraz przykładowo — dyskutując z interpretacjami badacza — dotknijmy dwóch szerszych kwestii, które, naszym zdaniem, wymagają interwencji. Pierwsza to sprawa heglizmu i jego udziału w światopoglądzie Irzykowskiego, druga — to kompleks spraw związanych z tzw. klerkizmem.

Autor monografii zdaje się darzyć dużą sympatią problematykę wpływoologiczną. Wpływ niemieckiej filozofii idealistycznej, w tym i Hegla *via* Hebbel, przyjęty jest w książce za oczywisty. Sam Hegel jako źródło przywoływany jest w kontekście filozoficznym oraz ściśle estetycznym. Powód przywołania stanowi w jednym wypadku fakt, iż również dla Hegla „punktem wyjścia rozważań estetycznych była treść” (s. 83), w innym — odkrycie zbieżności poglądów polskiego krytyka i niemieckich idealistów na literaturę prezentującą światy idealne (s. 51), czy wreszcie „prawo zwierciadła” („U Hegla znajdujemy wywód o satysfakcji, jaką osiąga człowiek obcuując w sztuce z powtórzoną naturą” (s. 249)). Rzut oka na motywacje tych przywołań nasuwa wątpliwości: czy to wystarcza do stwierdzenia wpływu i czy te poglądy są tylko heglizmami. Wydaje się, że o wpływie (zależności) można mówić w sposób sensowny jedynie wtedy, gdy z systemu do systemu przeniesiony zostaje fragment posiadający zdecydowane cechy systemu macierzystego i modyfikujący nowy system „w imieniu” macierzystego. W wypadku Irzykowskiego i Hegla o czymś takim — zdaje się — nie ma mowy: wskazane fragmenty mogą łączyć analizowaną estetykę także z innymi (tzw. *Gehaltsästhetik* stanowi w estetyce niemieckiej szkołę wcale liczną). Trzeba też dodać, że Hegel wyraźnie odcinał zjawiska estetyczne od zjawisk poznawczych — co niekoniecznie dowodzi heglizmu polskiego krytyka (przecież „autor *Dziesiątej Muzy* szukał wartości estetycznych nie w samym dziele sztuki, w jego formalnych właściwościach, lecz w treściach podatnych manipulacjom poznawczo-intelektualnym” (s. 62)), choć prawdą jest, że Hegel „wychodził od treści”. Ale to chyba nie to samo!

Poza tym jeszcze jedna — już fundamentalna — różnica: istnienie w systemie Hegla kwestii pod nazwą „*Zerfallen der Kunst*”. Upraszczając: idzie o to, że proces rozwoju sztuki prowadzi ją do upadku, do zaniku wreszcie. Tymczasem poglądy Irzykowskiego były zupełnie odmienne. Sztuka w modelu kultury, jaki proponował, jest instytucją naczelną, jej znaczenie nigdy nie upada, jest ona „najintymniejszą i najwyższą instancją narodową”⁴. W dzienniku zostało to ujęte jeszcze bardziej jednoznacznie: „Sztuka podejmuje się zbawić świat i człowieka,

⁴ K. Irzykowski, *Tajemnica nocy listopadowej*. W: *Słoń wśród porcelany*. (Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce). Warszawa 1934, s. 327.

od atomu do jednostki, od jednostki do ludzkości"⁵. Takie poglądy pozwalają łączyć estetykę Irzykowskiego raczej z pewnymi elementami estetyki Kanta i jego następców, z tymi mianowicie, które wyznaczają sztuce rolę likwidatorki konfliktów w ludzkim świecie⁶. Rzecz wymaga badań szczegółowych.

Problem „wpływów i zależności” już przy pobieżnym oglądzie ukazuje więc zupełnie inne proporcje i nazwy. W tej sprawie — odchodząc trochę od książki Kumora — jeszcze jedna uwaga: wypowiadający się w kwestiach genetycznych badacze Irzykowskiego jakoś niewiele uwagi poświęcali związkom krytyka z czasem jemu współczesnym lub prawie współczesnym, choćby tylko — niech już będzie — w ramach kultury niemieckiej. Warto tu — jako propozycję badawczą — wymienić tak często i z entuzjazmem czytanego przezeń Georga Simmla, którego nazywał nawet „mistrzem komplikacji”⁷ i którego najważniejsze książki doskonale znał. Spoza kultury niemieckiej wspomnijmy nazwiska Guyau i Crocego, tylekroć w *Walce o treść* przywoływanego.

Kwestia tzw. klerkizmu. W tym zakresie wiele u Kumora uproszczeń, m. in. dlatego cała sprawa rysuje się niepotrzebnie niejasno. Tu szczególnie nieprzydatny staje się wybór zadawanych pytań, bo oto znów otrzymujemy — obok stwierdzeń słusznych — informacje o „nieangażowaniu się w sprawy życia” (s. 27) czy o „myślowych spekulacjach na tematy kulturalne” (s. 199). Znów nie definiuje Kumor kluczowego tu pojęcia „kultura”. Sądzimy, że nawet przy pominięciu dziennika uważniejsza lektura takich artykułów, jak *Wieża Antibabel* („Europa” 1929), *Literatura od wewnątrz* („Twórczość” 1946), czy wreszcie fragmentów wydanych w książce Dąbrowskiej — powstrzymałaby badacza od cytowanych sformułowań. Weźmy np. taki fragment: „zadaniem klerka jest pozyskać dla siebie człowieka, zaczerpnąć z niego jak ze źródła, który by był również zwierciadłem, wyjść ze swej samotności przez powiększenie jej o drugą samotność [...]”⁸. Zdanie to czyni mniej pewnymi sugestie Kumora, jakoby klerkizm Irzykowskiego był doktryną absolutnie kontemplatywną. Przy okazji odnotujmy, iż to, co badacz nazywa „ideałem samotniczej twórczości” (s. 140), „utopijnym ideałem samotnictwa” (s. 139) — można dużo precyzyjniej, a przede wszystkim owocniej dla interpretacji całości poglądów pisarza, określić jako swoistą odmianę personalizmu.

I tu przerywamy naszą — niżej podpisanego i Aleksandra Kumora — „chwilę polemiczno-literacką”⁹. Rezygnujemy z przedstawienia pretensji średniego i małego kalibru. Przypomnijmy tylko jeszcze stwierdzenie o wątpliwności z odległości.

Reguły destrukcyjnych manipulacji krytycznych, których owoc nazywa się recenzją, nakazują rozebranie mechanizmu książki, wszystko wygląda wtedy nieporządnie i osobno. Jednak złożone, w ruchu, poszczególne części wspierają się i jakoś funkcjonują, coś z nich wynika. Wynika zaś na pewno przeciw destruktorowi — ale przecież i dla przywrócenia równowagi jego nieczystemu sumieniu. Swego czasu Irzykowski, zamykając bardzo krytyczne uwagi o *Zarazie w Gre-*

⁵ K. Irzykowski, *Notatki z życia, obserwacje i motywy*. Wyboru dokonał A. Dobosz. Wstępem opatrzył S. Kisielewski. Warszawa 1964, s. 427 (notatka z r. 1941). Uwag tego typu można wiele przytoczyć z *Pałuby*.

⁶ S. Pazura (*Marks a klasyczna estetyka niemiecka*, Warszawa 1967, s. 105) mówi o tym jako o „funkcji integracyjno-dezalienacyjnej” (myśląc przede wszystkim o następcach Kanta).

⁷ K. Irzykowski, *Zasada komplikacji*. „Europa” 1930, nr 11.

⁸ K. Irzykowski, *Literatura od wewnątrz*. „Twórczość” 1946, nr 1, s. 116.

⁹ Tytuł artykułu Irzykowskiego („Robotnik” 1933, nr 247).

nadzie, pisał: „Kończę ten artykuł z takim samym przerażeniem, z jakim p. Miller spojrzął na swoją książkę po napisaniu jej. On cofnął się w przedmowie, ja cofnę się w epilogu. Przyznaję — potraktowałem go jednostronnie, może niesprawiedliwie”¹⁰. Chcielibyśmy podobnie — choć na swoją i Karola Irzykowskiego teoretyka filmu miarę — zakończyć uwagi o książce Aleksandra Kumora.

Wojciech Głowala

STUDIA Z TEORII I HISTORII POEZJI. Pod redakcją Michała Głowińskiego. Seria pierwsza. Wrocław—Warszawa—Kraków 1967. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 220. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk — Katedra Teorii Literatury Uniwersytetu Warszawskiego. „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”. Tom IX. Komitet Redakcyjny: Janusz Sławiński, Jan Trzynadłowski, Maria Żmigrodzka. Sekretarz Redakcji: Teresa Kostkiewiczowa.

Tytuł książki jest o tyle znamieny, że odwołuje się jednocześnie do dwóch publikacji: do tomu 1 serii „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej” zatytułowanego *Z teorii i historii literatury* (pod redakcją Kazimierza Budzyka, 1963) i do innego tomu tejże serii wydawniczej: *W kręgu zagadnień teorii powieści* (pod redakcją Janusza Sławińskiego, 1967). W stosunku do pierwszej publikacji kładzie akcent na kontynuację zamierzenia i uszczegółowienie problematyki. W stosunku do drugiej — na paralelność badawczych poczynań i ich komplementarny charakter. Pośrednio ustala także stosunek łączący *W kręgu zagadnień teorii powieści* z wymienionym już tomem redagowanym przez Budzyka.

Z rozważań nad tytułem wynika, że właściwie obie publikacje z 1967 r. są wyrazem hołdu dla Kazimierza Budzyka złożonym przez jego uczniów, tyle tylko, że wyraz ów nie występuje w formie ostantacyjnej deklaracji, lecz ukryty jest znacznie głębiej: w samym zamyśle wydawniczym.

Studia składają się z dwóch części. Pierwsza zawiera trzy rozprawy: Michała Głowińskiego *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, Edwarda Balcerzana *Sztuka tłumaczenia a styl* oraz Lucylli Pszczołowskiej *Odejścia i powroty. (O niektórych elementach regularności w wierszu współczesnym)*. Druga część zawiera cztery rozprawy: Janusza Pelca *Fraszka polska XVI wieku terenem kształtowania się liryki nowożytnej*, Elżbiety Sarnowskiej *Teoria poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, Barbary Otwinowskiej *Elogium — „Flos floris, anima et essentia” poetyki siedemnastowiecznego panegiryzmu* oraz Teresy Kostkiewiczowej *Miejsce ody w poezji polskiego Oświecenia*. Przyjrzyjmy się nieco bliżej zawartości obu tych części.

Michał Głowiński zajmuje się w swojej rozprawie kategorią odbiorcy wirtualnego. Kategoria ta jest logicznym uzupełnieniem powszechnie używanej kategorii podmiotu literackiego. Odbiorca w takim znaczeniu stanowi jakby drugi biegun zjawisk przebiegających na linii nadawca—odbiorca, a jednocześnie konstytuuje się on w tekście poetyckim. „Problem wirtualnego odbiorcy — pisze autor — jest pytaniem o to, w jaki sposób struktura tekstu utworu poetyckiego określa

¹⁰ K. Irzykowski, *Doping, ramiarstwo, perspektywizm a merytoryzm. (O J. N. Millerze)*. W: *Stoń wśród porcelany*, s. 263.