

# Maria Gołębiowska

---

## Dzieło sztuki w sieci komunikacji - próba zastosowania teorii estetycznej Karola Irzykowskiego

---

Sztuka i Filozofia 25, 93-108

---

2004

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Maria Gołębiewska*

## **DZIEŁO SZTUKI W SIECI KOMUNIKACJI – PRÓBA ZASTOSOWANIA TEORII ESTETYCZNEJ KAROLA IRZYKOWSKIEGO**

Studia nad teorią komunikacji już dość dawno zwróciły się od rozważania kwestii relacji nadawca–dzieło ku szczegółowym rozważaniom relacji dzieło–odbiorca. Wspomniane rozpatrywanie i wartościowanie sensów dzieła w kontekście treści myślowej jest zatem tym ważniejsze, że w przypadku sieci komunikacyjnej dotyczy potencjalnie ogromnej liczby odbiorców, za których aksjologiczną świadomość, czy nawet moralność, poszczególne dzieło o dużej sile oddziaływania może być uznawane za odpowiedzialne. Ta kwestia „odpowiedzialności” dzieła – jego sensów wobec treści myślowych odbiorcy, stała się między innymi przedmiotem refleksji postulatywnej – moralnej czy etycznej krytyki artystycznej wraz z jej programami pojawiającymi się w różnych wariantach (między innymi znane stanowisko Noël Carroll). Rzecz w tym, że takie próby w kontekście samego ustrukturywania i sposobów funkcjonowania komunikacji medialnej, która w wielu wypadkach ma charakter ponadinstytucjonalny i nie dający się lokalizować w geografii społecznej czy kulturowej, są bardzo anachroniczne.

Właśnie w kontekście oszacowania dzieła sztuki danego w sieci komunikacyjnej należy przywołać teorię estetyczną Karola Irzykowskiego i jego koncepcję hierarchizacji treści, po to by wskazać wiele aktualnych elementów tej estetyki.

### **ZAŁOŻENIA ESTETYKI IRZYKOWSKIEGO**

Jedną z podstawowych tez estetyki Irzykowskiego dotyczy związku walorów estetycznych dzieła sztuki z walorami poznawczymi. Teza ta wynika z koncepcji sztuki jako czynu – wewnętrznego i intelektualnego. To łączenie elementów estetycznych z poznawczymi wskazuje na pewne podobieństwa do koncepcji Leona Chwistka, z którym Irzykowski polemizował. Widoczne są też wpływy estetyki Schellinga i Schopenhauera

w tezie o inicjującej roli sztuki wobec nauki. Również Hebbel, którym inspirował się Irzykowski, uznawał, że w sprawach estetycznych „siła twórcza” oraz „siła poznawcza” są ze sobą ściśle związane, zaś ta druga ma przewagę<sup>1</sup>.

Irzykowski zakładał, że treść sztuki jest „zdobyczą wydartą rzeczywistości”, rzeczywistość zaś przedstawiała mu się „jako przebieg, proces, „raczej film niż obraz”<sup>2</sup>. Dlatego też Irzykowski „preferuje te dziedziny sztuki, które potrafią ów przebieg uchwycić”<sup>3</sup> – literaturę operującą materiałem słownym oraz film, który „posługuje się obrazem powstałym w wyniku obserwacji rzeczywistości”<sup>4</sup>. Rzeczywistość ujmowana jako proces przemian, w które zaangażowany jest człowiek (obszar natury zawłaszczany przez kulturę i ujmowany w przedstawieniach), swój najlepszy wyraz znajduje w dziedzinie literatury i filmu. Te dwie wybrane przez Irzykowskiego sztuki „o charakterze antropocentrycznym” dotyczą różnych działań człowieka: literatura – świata pojęć i wartości, film – widzialności. Irzykowski zakłada otwartość procesualnie pojętej rzeczywistości i zamknięty charakter jej utrwalonej reprezentacji w dziele. Zatem pojmuje on dzieło sztuki w kategoriach dzieła skończonego, zamkniętego, w przeciwieństwie do otwartej rzeczywistości kultury i naszego przeżywania. Jak pisze Jadwiga Bocheńska, „stanowiąc całość zamkniętą, obraz filmowy może stać się tworzywem dla kreacji artystycznej, bo może być użyty świadomie, z zamiarem oddziaływania na odbiorcę”<sup>5</sup>.

Estetykę Irzykowskiego określiła ideologia klerkowska i niemiecka myśl filozoficzna. Uznawał on „nieograniczone możliwości umysłu ludzkiego w zakresie pracy twórczej”<sup>6</sup>, co było związane z postulatem symbolicznej prezentacji rzeczywistości (człowiek nadaje rzeczywistości symboliczny sens w przedstawieniach), a zarazem z jego „kultem” fantazji, wyobraźni i oryginalności<sup>7</sup>. Fantazja w sztuce potwierdzała cenioną przez Irzykowskiego swobodę myślenia oraz uwolnienie jednostkowego namysłu od „praw rzeczywistości” rozumianych i jako prawa fizyczne, i „koniecz-

<sup>1</sup> Por. A. Kumor, *Karol Irzykowski, teoretyk filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965, s. 48.

<sup>2</sup> Por. J. Bocheńska, „Estetyka filmowa Karola Irzykowskiego” (w:) S. Krzemiń-Ojak, W. Kalinowski (red.), *Studia z dziejów estetyki polskiej, 1918–1938*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, s. 272.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 268.

<sup>6</sup> A. Kumor, op. cit., s. 48.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 48.

ności” społeczne (obowiązujące normy, nie zaś wartości pojęte przez niego idealistycznie). Postulowane przez niego sztuka i literatura fantastyczna miały za cel między innymi symbolizację elementów rozwojowych cywilizacji i techniki, które domagały się nowego mitycznego ujęcia, bowiem „wiara nowoczesnego człowieka streszcza się w tym: cudów nigdy nie było, ale cuda kiedyś będą”<sup>8</sup>. Zarazem Irzykowski przewidywał upowszechnienie i wprowadzenie w obszar kultury popularnej postaw konsekwentnie scjentystycznych. Prezentował on również swoje uznanie tak dla filmu, jak i literatury sensacyjnej, która wymusza na odbiorcy poszukiwania intelektualne, wynikające między innymi z pomysłowości autorów<sup>9</sup>. Trzeba podkreślić, że „pomysł” traktował jako wartościujący atrybut sztuki popularnej – pewną wartość pośród innych wartości estetycznych.

Jak podkreśla Kumor, z symbolizmu Irzykowskiego wynikał postulat doszukiwania się wartości symbolicznych „w samym życiu”<sup>10</sup>, znaczeń na wspólnym obszarze potocznego myślenia i rzeczywistości kulturowej, jak bowiem pisał, „przyrodzone właściwości duszy, żeby życia nie brać mechanicznie jako szeregu zdarzeń, które są przyjemne lub niemiłe, lecz szukać w nim sensu czy wyjścia. Życie nasze jest na wskroś symboliczne”<sup>11</sup>, pełne znaczeń. Sztuka zatem była zakładana jako przedstawienie, reprezentacja rzeczywistości ją dopełniająca i przekraczająca.

Dzieło sztuki stanowi produkt rzeczywistości społecznej i kulturowej i jako takie jest „dalszym ciągiem rzeczywistości”, jej właściwym „wykończeniem i przedłużeniem”<sup>12</sup>. Wydaje się, że dla objaśnienia relacji rzeczywistości i reprezentacji w dziele sztuki trzeba odwołać się do koncepcji symbolizacji Irzykowskiego, zgodnie z którą świat kultury, utożsamiany tutaj z empirią, jest sferą zarazem znaczeń związanych, czy raczej kojarzonych (wedle asocjacyjnej teorii znaczenia, której zwolennikiem był Irzykowski) z danymi percepcji. Irzykowski jako symboliczne ujmuje również narzędzia rozumu – „cały jego zasób pojęciowy”<sup>13</sup>. Z symbolizmem wiąże się również antropologiczne założenie o poszukiwaniu przez człowieka sensu, czemu również służy dynamiczny charakter procesów

<sup>8</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>10</sup> A. Kumor, op. cit., s. 54.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>12</sup> Por. W. Głowala, *Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*, Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, Wrocław 1972.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 53.

poznawczych, człowiek bowiem „poszukuje wszędzie sensu, czyli znaczeń”<sup>14</sup>. Sens zatem ujmuje Irzykowski w kontekście epistemologicznym jako związany z rozpoznawaniem i tworzeniem rzeczywistości (kultury) i zarazem uwarunkowań swojego życia. Rzeczywistość kulturowa, świat życia jest zatem zarazem sferą oddziaływań percepcyjnych i znaczeń – przedstawień o charakterze mentalnym i językowym (znakowym), miejscem ich związków, podobnie jak świadomość poszczególnej jednostki – uczestnika kultury. Dzieło sztuki jako przedstawienie powtarzające pewne sensory i oddziałujące na zmysły odbiorcy należy do sfery reprezentacji kulturowych. Wykracza jednak poza nią ze względu na swój indywidualny charakter – jest tworem autorskim pewnej indywidualnej subiektywności i jako takie, zgodnie z założeniami Irzykowskiego, stanowi już wykroczenie poza wspólny obszar znaczeń powszechnie komunikowanych. Trzeba również przypomnieć, że Irzykowski wysoko cenił nowatorstwo w sztuce ze względu na możliwość modyfikacji i przemiany sensów zastanych na obszarze kultury.

Irzykowski wystąpił ze swoją teorią niezrozumiałości dzieła artystycznego, wobec której komplementarna była „teoria nieuchronnej zrozumiałości dzieła literackiego”<sup>15</sup>. Każde bowiem „wartościowe dzieło sztuki musi do pewnego stopnia być niezrozumiałe – w tej mierze, w jakiej jest nowe, inne od tego, co było; w jakiej modyfikuje i przekracza nasze oczekiwania, wiedzę, formy rozumienia i odczuwania”<sup>16</sup>. Zarazem z tych samych powodów każde dzieło artystyczne wysoko wartościowane „musi zasadniczo być pojmowalne, minimalnie bodaj czytelne i poddające się aktom rozumiejącej lektury”<sup>17</sup>. Pewnym dopełnieniem wcześniej głoszonej teorii niezrozumiałości Irzykowskiego była jego gradacja tematów dzieł – od realistycznych i naturalistycznych (jako najbardziej zrozumiałych) do innych aż po treści abstrakcyjne proponowane w jego teorii filmu czystego ruchu.

W kontekście dzieła sztuki i indywidualnej twórczości Irzykowski zajmuje się kwestią plagiatu, rozpatrując w odwołaniu do plagiatu (czyli powtórzenia, reprodukcji) różne zjawiska kultury, na przykład podlegające popularyzacji czy upowszechnieniu, również zapożyczenia z jednej kultury do innej. Ujmuje plagiat i powtórzenie jako elementy kultury związane

<sup>14</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>15</sup> R. Nycz, *Język modernizmu, Prelegomena historyczno literackie*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 172.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem.

na przykład z upowszechnieniem tradycji (plagiat „wewnątrz kulturowy”), która może jednak ulec deformacji i „odwartościowaniu”<sup>18</sup>.

Irzykowski rozpatruje kwestie poznawcze i estetyczne przedstawienia w kontekście swojej teorii treści i formy. Głównym jej postulatem jest teza o ważności treściowej przedstawienia (literackiego i filmowego). *Walka o treść*, praca poprzedzona tezami opublikowanymi wcześniej w *Czynie i słowie* oraz w *Dziesiątej Muzie*, składa się z dwóch części, z których pierwsza jest poświęcona zagadnieniom metafory. W drugiej części Irzykowski polemizuje z koncepcjami artystycznymi uznającymi prymat formy w określeniu wartości estetycznych i artystycznych dzieła sztuki, przede wszystkim z formalizmem, między innymi ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem. Przedstawia w niej również swoją koncepcję treści i jej prymatu wobec formy, oraz koncepcję wartości w kulturze wraz z ich hierarchizacją.

W polemice z koncepcją rzeczywistości Chwistka, Irzykowski zarzucał jej autorowi „statyczność” koncepcji wobec „poziomej” dynamiki życia<sup>19</sup>. Natomiast Witkiewiczowi i jego koncepcji formizmu<sup>20</sup> zarzucał między innymi brak dynamiki „pionowej” – relacji między dziełem (reprezentacją) a rzeczywistością, pominięcie komunikacyjnej relacji twórcy-dzieła-odbiorcy. Podstawowy zarzut Irzykowskiego wobec Witkiewiczowskiej formy dotyczył niekoherencji percepcji, która ulega rozbiciu, rozproszeniu w wypadku prymatu formy. Forma jest bowiem „miejscem, w którym w jakikolwiek sposób załamuje się jednolity prąd uwagi”<sup>21</sup>, który Irzykowski ujmował, zgodnie z wówczas proponowanymi poglądami, jako strumień świadomości. Według niego, forma powstaje na podstawie treści i później nie można jej rozpatrywać jako autonomicznej, zaś o takiej autonomizacji można mówić w przypadkach marginalnych.

Irzykowski stworzył dwa modele treści, które można nazwać wartościującym oraz strukturalnym<sup>22</sup>. Model wartościujący miał za swój przedmiot ujęcie treści pod względem wartości (przykład treści w poezji). Łatwo zauważyć, że zaproponowana hierarchia wartościująca treści poezji odwołuje się *de facto* do, uznawanych w tradycji nowożytnej, hierarchizacji tematów literackich czy malarskich. Temat dzieła określał cel

<sup>18</sup> W. Głowala, op. cit., s. 73.

<sup>19</sup> J. Bocheńska, op. cit., 276.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 276.

<sup>21</sup> K. Irzykowski, „Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania” (w:) A. Lam (red.), *Pisma*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 195.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 76.

przedstawienia i jego wartość, zaś dydaktyczne cele były szczególnie cenione. Irzykowski, wychodząc od koncepcji idei spełnianych w dziele sztuki, dochodzi poniekąd z powrotem do celów dydaktycznych dzieła sztuki.

Strukturalny model treści ujmuje Irzykowski jako dwie osie: pionowej osi hierarchii (wartości i treści) oraz poziomej osi aktualności<sup>23</sup>. Ów model potrzebny był Irzykowskiemu między innymi do tego, aby mógł ująć formę w kategoriach treściowych, zgodnie z założonym „monizmem treści”. Jako hierarchie Irzykowski określa ogół wartości uznawanych w danym momencie historycznym, mniej lub bardziej powszechnych i uporządkowanych<sup>24</sup>. Natomiast pozioma oś aktualności, która krzyżuje się z osią hierarchii, dotyczy aktualnej faktyczności i tego, co poszczególne, nie zaś ogólne, jak w wypadku hierarchii wartości. Aktualności, to wedle Irzykowskiego, „absolutne wartości chwil”<sup>25</sup>, to, co chwilowo percypowane i dane świadomości, a co można byłoby ująć inaczej jako świadome przeżywanie momentu i nadawanie mu sensu w całości życia. Irzykowski pisze na przykład o ważności pewnych gestów („zapalenie papierosa”, czy percepcji pewnych zjawisk („wschód słońca”)<sup>26</sup>.

Należałoby dookreślić pojęcie treści Irzykowskiego w kontekście jego racjonalizmu i postawy intelektualistycznej. Wydaje się, że Irzykowski ujmuje treść w sensie dość bliskim semiotycznym rozważaniom na temat treści znaku. Zgodnie z semiotycznymi rozstrzygnięciami sięgającymi średniowiecza, treść pojęcia czy treść znaku to treść o charakterze inteligibilnym, przedmiot namysłu i jego przebieg. Można tu wskazać pojmowanie treści przez strukturalistów i w tradycji scholastycznej badań nad znakiem jako *signatum*, dla którego jednak punktem wyjścia jest to, co empiryczne – rozpoznawanie świata, nie zaś domniemana idea. Na takie semiotyczne uwikłanie koncepcji treści może wskazywać polemika Irzykowskiego z Witkacym w *Dziesiątej Muzie*, dotycząca słowa i jego formy (brzmienie, walory akustyczne i również znaczeniowe) i zarzut nierozpatrywania głębszych uwikłań znaczeniowych formy w koncepcji formizmu<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 267–268.

<sup>24</sup> A. Kumor, op. ci., s. 78.

<sup>25</sup> K. Irzykowski, *Walka o treść...*, op. cit., s. 268.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Filmowa Agencja Wydawnicza, Kraków 1924, wyd. 2, Warszawa 1957 i n., s. 268.

## ZAŁOŻENIA TEORII FILMU IRZYKOWSKIEGO

W licznych artykułach oraz w *Dziesiątej Muzie* (1924) Irzykowski rozpatruje film jako jedną z reprezentacji kulturowych (specyficzne przedstawienie ikoniczne, obraz niekiedy uzupełniony przedstawieniem słownym). Wspomniana książka jest o tyle ważna w dziejach myśli filmoznawczej i kulturoznawczej, że jako jedna z pierwszych (obok prac między innymi Bergsona) ujmuje kwestie nowego medium – filmu, jego specyfiki kulturowej i symbolicznej, w kontekście pytań filozoficznych. Jest to całościowa i konsekwentna refleksja filozoficzna nad filmem, jak też nad nowymi mediami w kulturze. Irzykowski podejmuje kwestie, które później staną się głównymi problemami toczących się dyskusji w dziedzinach teorii filmu, estetyki i filozofii kultury.

1. Jest to pytanie o film jako obiektywną rejestrację rzeczywistości, „nieprzetworzonej rzeczywistości” (pytanie o prawdę przedstawienia uwikłane epistemologicznie, zarazem pytanie, czym jest owa „rzeczywistość zewnętrzna”, jaki jest jej status ontologiczny).

2. Następne pytanie dotyczy specyfiki filmu jako reprezentacji kulturowej o cechach artystyczności (pytanie dotyczące zagadnień estetycznych, kwestii oceny artystycznej i specyfiki budowy utworu filmowego; tezy Irzykowskiego będą później inspiracją dla Ingardenowskiej estetyki dzieła filmowego wraz z charakterystycznym jego ustrukturuowaniem – warstwami znaczeniowymi).

3. Z kwestiami estetycznymi ściśle wiąże się pytanie antropologiczne o związki nowego medium z aparatem percepcyjnym człowieka, czy też z aparatem psychicznym (polemika Irzykowskiego z Bergsona „kinematograficznym mechanizmem myślenia” – analizami zaproponowanymi w *Ewolucji twórczej*).

Zainspirowany między innymi myślą Brzozowskiego, jego stanowiskiem aktywistycznym i kulturalistycznym, Irzykowski uznaje, że film jest „widzialnością obcowania człowieka z materią”, zaś jego celem jest przedstawienie „związków ducha i materii”. „Kinematograf” może być wykorzystywany zarówno w procesie poznawania rzeczywistości obiektywnej, zewnętrznej, jak i dla uzewnętrznienia ludzkiego myślenia i jego cech charakterystycznych. W tym pierwszym wypadku Irzykowski rozpatruje: pozapojęciowe przedstawienie rzeczywistości w filmie, ujęcie nie analityczne, ale całościowe świata dzięki montażowi, odkrycie w świecie materialnym aspektów dotąd niedostępnych poznaniu człowieka jako możliwość zmiany poznawczego nastawienia odbiorcy,



wytworzenie umiejętności obserwacji całościowej, a także jej wysoka waloryzacja dzięki filmowi, bowiem „świadomość publiczności ukształtowaną przez dotychczasową kulturę, nastawioną na chwywanie «czas-tek», kino może przestawić na ujmowanie całości”<sup>28</sup>. Irzykowski zakłada, że ujęcie zatamizowane i konstruowanie obrazu całościowego z pojedynczych fragmentów „analitycznych”, migawkowych, jest typowe dla narracji literackiej<sup>29</sup>, dlatego nie należy rozpatrywać narracji i specyfiki filmu z odwołaniem się do cech typowych dla narracji literackiej.

W drugim przypadku – przedstawiania świata wewnętrznego przez film, Irzykowski ujmuje nie tyle kompatybilność filmowego medium – aparatury obrazowego przedstawiania i wewnętrznych przeżyć człowieka, ale wpływ nowego medium na sferę psychiki pojedynczego odbiorcy (kształtowanie wrażliwości) i na cały obszar kultury (wspólne symbolizacje, wzory, wartościowania).

Irzykowski zadaje więc pytanie o wzajemne relacje reprezentacji kulturowej (film) i mentalnej („rzeczywistości wewnętrznej”), ostatecznie uznając film za prezentację owej sfery mentalnej. Specyfika medium, jakim jest film, pozwala w całościowy sposób uczynić z rzeczywistości fizycznej, przez jej obrazowe i ruchome przedstawienie, odpowiednik „korelat” duchowości człowieka. Teza ta oraz rozpatrywanie filmu jako środka kształtowania wspólnoty znaczeń świata przeżywanego – wychodzą naprzeciw rozwiązaniom fenomenologicznym.

Irzykowski w swej refleksji nad kinem wychodzi od porównania literatury i filmu. Podkreśla utrwalającą wobec doświadczeń i tradycji rolę słowa i literatury. Film natomiast uznaje za zapis momentu i rzeczywistości w jej bezpośredniości. W swej hierarchii sztuk literaturę i poezję Irzykowski umieszczał na najwyższym miejscu, zaś film zajmował tam miejsce najpośledniejsze. Zatem literatura, jak również teatr, stanowiły konieczne wzorce dla filmu. Irzykowski uznawał prawa kina do posługiwania się środkami zapożyczonymi od różnych sztuk i do łączenia ich, ale uznawał za specyfikę kina ujęcie, „odzwierciedlenie rzeczywistości” w przedstawieniu filmowym. Irzykowski zakładał, że wszystkie sztuki mają swoje odrębne właściwości, „które psują estetykom próby ujęcia ich w jednolity system”<sup>30</sup>. Kino jest dopiero w stadium dobierania sobie swojego materiału i osvajania się z nim. Na tej zaś drodze, zamiast

<sup>28</sup> J. Bocheńska, op. cit., s. 273.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 274.

<sup>30</sup> K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza...*, op. cit., s. 97.

zadowolili się tym, co jest, a więc poprzestać na realizmie, „szuka rzeczy nadzwyczajnych, czyli można powiedzieć, podąża mimo woli w kierunku ekspresjonistycznym”, szuka „najprzesadniejszego wyrazu dla ludzkiej siły, zręczności i woli”. Dlatego pokazy siły fizycznej są „najtańszym i najpopularniejszym środkiem kinowym”<sup>31</sup>. Film niemy oddziałuje w ten sposób na widza tym bardziej, że brak głosu potęguje mimikę<sup>32</sup>.

Irzykowski podkreślał wartość czysto filmowych środków prezentacji w stosunku do tych zapożyczonych z innych sztuk. Uznawał film za sztukę ruchu, podkreślał rolę montażu jako środka narracyjnego, rolę zbliżenia i detalu, zasadę rytmu w filmie, ruch wewnątrzkadrowy i ujęciowy. Film rozpatrywany jest jako sztuka ruchu, ale w kontekście założenia, że jest on zarazem świadectwem materialnej rzeczywistości, której dynamiczny charakter kinematograf może ująć i potwierdzić. Irzykowski pisał: „Uważam niektóre sztuki sensacyjne i detektywne za bardziej kinowe od wielu sztuk lansowanych z pretensjami artystycznymi” – tam tematy same są «ruchowe»; „są to już jako całość «analizy fotogeniczne», więc nie potrzebują analiz przygodnych i cząstkowych. Motywami mogą być: ruch niezwykły, ruch zwykły, ale *in statu nascendi*, ruch niezwykły dla znanej treści, ruch zwykły z treścią niezwykłą; wykrój, powiększenie lub zmniejszenie; zmiana zwykłej perspektywy na inną; zmiana zwykłego tempa wypadków na szybsze lub wolniejsze”<sup>33</sup>.

Jak i inni teoretycy filmu, Irzykowski szukał jego specyficznych wyznaczników, „filmowości” w nowatorstwie technicznym (sztuka ruchu), ale również w nowatorstwie treściowym. Zakładał, zgodnie z tezą o powiązaniu elementu estetycznego z poznawczym, że poznanie przedstawianej w filmie rzeczywistości jest celem percepcji i odbioru prezentowanych treści. Skupiał się więc na treściach typowych dla kina („sensacyjno-detektywne”), a także na poszukiwaniach treści artystycznych (rozpoznanie treści tradycyjnych, tematów sztuki „wysokiej” jako obowiązujących, inspiracje literackie w treściach filmowych). W wypadku powtarzania tematów tradycyjnych, „przepracowania” treści znanych, celem odbioru jest jedynie rozpoznanie tych treści reprodukowanych na różne sposoby przez reprezentacje filmowe. Takie ujęcie tematów czy narracji jest według Irzykowskiego mało nowatorskie i nie wykorzystuje specyfiki narzędzia rejestracji rzeczywistości. Twórca filmowy ma bowiem dążyć do ukazania widzowi nowych związków skojarzeniowych (zainteresowanie

<sup>31</sup> Ibidem, s. 97.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 179.

Irzykowskiego fantastyką), nie zaś do ich „maszynowej” schematyzacji, jaką proponowali futuryści w swoich programach, dlatego też Irzykowski polemizował z awangardową estetyką Peipera i Przybosia. Natomiast fantastykę i literaturę fantastyczną Irzykowski ujmował jako „lirykę dla intelektu”, umożliwiającą swobodę myślenia i skojarzeń, jako drogę ku „innej” rzeczywistości.

Irzykowski ujmował film również w kontekście semiotycznym jego znaczenia (zgodnie z założeniami asocjacyjnej teorii znaczenia) oraz w kontekście całości kultury jako obszaru wspólnych, intersubiektywnych symbolizacji. Jak już wspomniano, podkreślał on odmienność znaku słownego i obrazu filmowego, który ujmował jako znak „fotograficznej reprodukcji rzeczywistości”. Transparentny charakter znaku filmowego, obrazu rejestrowanej rzeczywistości, był argumentem Irzykowskiego na rzecz pomniejszenia roli formy wobec roli treści, czyli elementów rejestrowanego świata. Irzykowski uznaje poszukiwanie treści typowej dla filmu za związane z poszukiwaniem „autentyczności” i z jej rejestracją: „sceny czysto kinowe są zarazem scenami największego napięcia treści, scenami największej wagi i znaczenia”<sup>34</sup>.

W *Dziesiątej Muzie* Irzykowski pisze, że w przypadku filmu nie chodzi „ani o realizm, ani o nierealizm, tylko o to, że malarstwo daje niejako samą widzialność świata zewnętrznego. Analogicznie można powiedzieć, że kino daje niejako samą widzialność świata zewnętrznego. Znane jest zdanie, że filozofia zaczyna się od zdziwienia, lecz w o wiele większej mierze stosuje się ono do sztuki. Sztuka w ogóle przywraca moment cudowności, moment pierwszego spojrzenia”<sup>35</sup>. Takim środkiem cudowności według Irzykowskiego był między innymi montaż. Irzykowski traktuje montaż nie jako narzędzie analizy rzeczywistości, ale jako możliwość stworzenia nowego, syntetyzującego obrazu świata – jest on jednak zarazem źródłem poznania świata. „Lecz trzeba wprawdzie określić bliżej i rozruszać samo pojęcie widzialności (...). W człowieku tkwi chęć oglądania rzeczy i spraw w oderwaniu od rzeczywistości. Czym bezpośrednio ich doznał, tym bardziej rad by je mieć przed sobą jeszcze raz, w formie nieobowiązującej, nieszkodliwej a dokładniejszej. W tym jest jedno ze źródeł sztuki w ogóle (także i nauki). Bo światem do połowy tylko rządzi zasada czynu, druga połowa stoi pod prawami zwierciadła”<sup>36</sup>, przedstawienia kulturowego i mentalnego.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 177.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 54.

Irzykowski przyjmuje założenie antropocentryczne, iż kultura to obszar tworzenia wizerunków człowieka, z którymi następnie może się on identyfikować. Zatem wyklucza on Hegłowską alienację tworców człowieka, zaś obszar kultury rozpatruje jako obszar komunikacji. Przedmioty wytwarzane przez człowieka służą komunikowaniu się ludzi między sobą – porozumieniu i rozumieniu. Film jako narzędzie komunikacji jest powodem takiej samej podstawowej przemiany kulturalnej „w duszy ludzkiej, jaka niegdyś odbywała się na przykład wskutek wynalezienia rysunku lub pisma. Lecz gdy tamte przemiany odbywały się bardzo powoli, ta odbywa się gwałtownie i na naszych oczach”<sup>37</sup>. Można wskazać analogię tej tezy z koncepcją Marshalla McLuhana, medium komunikacyjne jako narzędzie techniczne bowiem nie destrukuje człowieka, ale go tworczy przemianą. Kamera penetrująca świat i film dają możliwość odkrywania rzeczywistości, tym bardziej iż rzeczywistość w grze aktora nie wyraża się, ale „zdradza się”, ujawnia to, co przed nami na co dzień ukrywa, czyni niewidzialne – widzialnym. Trzeba tu przypomnieć kryterium Irzykowskiego różnicowania rzeczywistości i jej przedstawienia, to znaczy otwartość procesualnie pojętej rzeczywistości i zamknięty charakter jej reprezentacji, przedstawienia filmowego. Ten zamknięty charakter dzieła filmowego daje szansę na wielokrotny odbiór i przeżywanie danego wydarzenia, podkreśla repetytywny charakter naszych czynności i przeżyć i powoduje ujmowanie samej rzeczywistości w kategoriach powtórzenia, nie zaś niepowtarzalności faktu czy zdarzenia. Ta repetytywność przeżyć o charakterze poznawczym i doznań estetycznych jest przeciwieństwem hierarchii treści o charakterze wartościującym i przystaniem na poddanie się aktualnościom, „wartości chwili”<sup>38</sup>. W wypadku odbioru filmu widzianego po raz pierwszy element nowości natomiast przeważa nad samą tylko repetycją, powtórzeniem bodźców zmysłowych i odwołaniem do znanych już emocji, nad rozpoznaniem bez poznania.

Jedno z podstawowych założeń teorii Irzykowskiego ujmowało kamerę jako przedłużenie zmysłów człowieka. Obiektyw, nazywany też często „okiem kamery”, miał umożliwiać człowiekowi wgląd w rzeczy (film mikroskopowy) i ogarniać świat (film makroskopowy). Irzykowski postulował, by reagować na film w sposób również asemantyczny, „fizjologiczny”, przyjemność estetyczna bowiem czerpana z filmu ma prymarnie właśnie taki bodźcowy, fizjologiczny charakter. Podobnie jak

<sup>37</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>38</sup> A. Kumor, op. cit., s. 331.

inni teoretycy filmu, pisał o ludycznej funkcji filmu w kulturze, ale nie deprecjonował jej, natomiast uznawał za wskaźnik pewnych antropologicznych cech czy preferencji o najbardziej popularnym charakterze. Uważał, że należy umiejętnie kierować uwagą widza również w wypadku filmów atakujących zmysły odbiorcy (na przykład pogonie, przyspieszenie tempa akcji), tak by znaleźć dla nich odpowiednie treści. Również w swojej reformie scenariusza postulował intensyfikację efektów filmowych, łączoną ze scenami o największym znaczeniu fabularnym (podobieństwo z wówczas tworzoną przez Eisensteina koncepcją filmowego „montażu atrakcji”). Trzeba podkreślić, że Irzykowski w swym opisie filmu jako przedstawienia oddziałującego na bodźce zapowiada tezy, które pojawiły się później (lata trzydzieste) w piśmiennictwie Waltera Benjamina oraz współcześnie (Paul Virilio, Odin i Casetti). Można dopatrzeć się wielu analogii też Irzykowskiego z powstającą wówczas koncepcją montażu atrakcji Eisensteina. Obydwaj oni odwoływali się również do ówczesnie często wskazywanej analogii kina i cyrku – sztuki jarmarcznej. Irzykowski, podobnie jak Eisenstein, nie traktował tych porównań jako pejoratywnych, bowiem „kino i bez cyrku podkreśla cyrkowe momenty życia”<sup>39</sup>.

Irzykowski uznawał ruch za tym ciekawszy, im bardziej odbiegał od realizmu życia codziennego, czyli potocznej percepcji ruchu. Dlatego pisał o ruchowych motywach filmowych, postulował w filmie także ruch fizycznie wyrazisty, spotęgowany, jak sensacja czy pogonie. Zarazem Irzykowski w dyskusji z futurystami (Peiper, Przyboś) zwalczał ujmowanie percepcji człowieka w kategoriach mechanicznych czy technologicznych, „naśladowanie w sztuce zasad konstrukcyjnych współczesnej cywilizacji” hamuje bowiem „autonomię myśli, podążając za rozwojem nauki i techniki”<sup>40</sup>, natomiast celem rozwoju filmu jako nowego narzędzia reprezentacji kulturowej miało być odkrywanie „nowych związków asocjacyjnych”<sup>41</sup>.

Irzykowski w *Dziesiątej Muzie* pisał: „przyznać należy”, że głębszych „wrażeń artystycznych wynosi się dziś z kina niewiele, a i te, które się otrzymuje”, bywają wtórne wobec innych sztuk<sup>42</sup>, wobec literatury i teatru: „wygląda on [film] rzeczywiście jak spotęgowany teatr, z niebywałymi możliwościami scenerii i zmian, a za to pozbawiony słowa”<sup>43</sup>. Kino zaspokajac powinno przede wszystkim „głód oczu – bywa niekiedy sztuką,

<sup>39</sup> K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza...*, op. cit., s. 85.

<sup>40</sup> J. Bocheńska, op. cit., s. 276.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza...*, op. cit., s. 235.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 237.

ale ono, które przepuszcza przez siebie wszystkie żywioły, samo stało się żywiołem”<sup>44</sup>. Takie kino nazywa Irzykowski „ekstensywnym”, ilościowym (nastawionym na maksymalne pobudzenie percepcji widza), „dającym fakty”. Przeciwstawia mu kino „intensywne”, jakościowe, skupiające się na samym ruchu<sup>45</sup>. Irzykowski dokonuje tego podziału również ze względu na stopień nowatorstwa przedstawienia – film „intensywny” jest poszukujący, wbrew przejętym i narzucającym się figurom języka literackiego, zaś film „ekstensywny” odwołuje się do tradycyjnych (literackich) wzorców obrazowania, oraz do poetyki realistycznej i naturalistycznej.

Irzykowski jako przykładów postulowanego przez siebie filmu intensywnego doszukiwał się w niemieckiej awangardzie filmowej (Walter Ruttmann). Taki typ filmu był bliski rozumienia sztuki awangardowej, a miał być oparty przede wszystkim na ruchu wewnątrzjęzycznym. Za cel powinien mieć „pełne wykorzystanie możliwości nowego środka przekazu” jako narzędzia w procesie poznawania rzeczywistości oraz w procesie „przekształcania wrażliwości odbiorcy”<sup>46</sup>. Jego podstawowym tematem miał być sam ruch, jego ujęcie i przedstawienie. Natomiast film ekstensywny, typowy dla sztuki popularnej (obecny w kinach, a którego wiele przykładów było przedmiotem analiz Irzykowskiego), był oparty na ruchu montażowym i narracyjnym ujęciu faktów. Ukazywanie ruchu było w nim motywowane fabularnie następstwem wydarzeń i służyło ich dynamicznemu przedstawieniu.

Jednak artystyczności filmu jako sztuki dopatrywał się Irzykowski przede wszystkim w filmie animowanym, rysunkowym, który jest zarazem sztuką malarską, plastyczną i sztuką ruchu. Film animowany tworzy bowiem pewien model rzeczywistości istniejącej i jest to poznanie rzeczywistości przez tworzenie jej modelu, pewnego wzorca i idealizacji, ale również krytycznej karykatury. Irzykowski również uznaje możliwość stworzenia „filmu czystego ruchu”, będącego dynamiczną grą „kresek, cieni, barw” i poszukiwania nowych treści. Taki film abstrakcyjny (nie figuratywny) może być kolejnym przejawem obecności tego, co artystyczne, na obszarze kina. O swojej koncepcji filmu „malarskiego” pisał: „Gdy przyszłość filmu zwykłego należy do inżynierów materii (ciała ludzkiego i ciała przyrody), to przyszłość filmu rysunkowego należy do malarza-poety. I właściwie jedynie tego filmu możliwość poręcza kinu

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 236–237.

<sup>46</sup> J. Bocheńska, op. cit., s. 277.

charakter sztuki”<sup>47</sup>. Film abstrakcyjny uważał Irzykowski za konieczne dopełnienie i rozwój filmu rysunkowego. Propozycję kina „czystego ruchu” uznawał za emancypację kina: „Od filmu rysunkowego już jeden krok tylko do ruchomego ornamentu czy ruchomej arabeski, której możliwość otwiera nowe nadzwyczajne perspektywy”<sup>48</sup>.

Irzykowski odwołuje się do tezy artykułu Tadeusza Peipera (*Zwrotnica*, nr 5, czerwiec 1923), bo ten, „pisząc o filmie barwnym, również mówi o «malarstwie ruchomym» (to znaczy filmie rysunkowym), które musi wnet doprowadzić do «ruchomego malarstwa abstrakcyjnego»”<sup>49</sup>. Irzykowski postulował włączenie pewnych elementów grafiki obrazu również do filmu ekstensywnego, popularnego – „symboliczne wirujące koło, niby na karuzeli”, „eksperymenty «rytmizacji wzrokowej», „rytmizacji muszą się poddać naturalnie także napisy jako cząstki wrażenia”<sup>50</sup>.

Podsumowując, można powiedzieć, że Irzykowski pomniejsza rolę formy filmowej, czyli elementu znaczącego (*signans*), znaku ikonicznego, na rzecz treści, czyli elementu znaczonego (*signatum*) tego znaku – treści ikony i znaczenia realności, do którego ikona odsyła. Zgodnie z teoriami semiozy, znaczenie (*signatum*) dane jest naszej świadomości (jako konotacja) między innymi dzięki percepcji określonej rzeczy – desygnatu, do którego ostatecznie ikona filmowa odsyła. Dzięki przezroczystości formy filmowej – *signans* znaku ikonicznego, Irzykowski wyjaśniał bezpośrednio przeżycia kinowego, branie obrazu za rzeczywistość i przeżywanie go w kategoriach realności. Transparentny charakter *signans* ikony filmowej utożsamianej z formą pozwalał Irzykowskiemu potwierdzić na przykładzie filmu swoją koncepcję prymatu treści, całościowo przedstawioną w kilka lat po *Dziesiątej Muzie*. Prymat treści zadecydował również o tym, że główną rolą filmu wedle Irzykowskiego była właśnie rejestracja realności i bodźcowe oddziaływanie na zmysły, percepcję widza, zaś wtórnie możliwości artystyczne.

Teoria estetyczna Irzykowskiego okazuje się pomocna w kilku kwestiach, a mianowicie:

1) na jej gruncie pojawia się najważniejsze – wedle Irzykowskiego dla całej problematyki współczesności – zagadnienie relacji rzeczywistości

<sup>47</sup> K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza...*, op. cit., s. 253.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 256.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 257.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 238.

i reprezentacji; trzeba zaznaczyć, że Irzykowski ujmuje realność (między innymi tzw. rzeczywistość pałubiczną) jako cały obszar świata stawiający opór człowiekowi – jego działaniom, poznaniu i woli;

2) Irzykowski dokonuje swojej hierarchizacji sztuk (w tym różnych poetyk), wychodząc od kulturowego prymatu poetyki realistycznej i naturalistycznej, której karierę i wzrost przewidywał wraz z postępującym rozwojem kina, radia czy telewizji (w swych pismach z lat trzydziestych);

3) Irzykowski ujmuje dzieło sztuki w jego wartości informacyjnej i podkreśla niewystarczający charakter takiego wartościowania w odniesieniu do sztuk wysokoartystycznych – stąd jego krytyka i pośledniejsza ocena realizmu i naturalizmu, które w miejsce przeżycia estetycznego oferują *de facto* zrozumiałość tematu; dlatego wychodzi on z postulatem niezrozumiałości dzieła artystycznego, czyli z argumentem otwartości dzieła na rozumienie i przeżywanie; argument niezrozumiałości również pozwala oszacować tematy czy same dzieła na obszarze sztuk realistycznych – filmu czy fotografii;

4) najważniejszą próbą wartościowania – hierarchizacji poetyk i treści w obrębie poszczególnego dzieła, była teoria treści Irzykowskiego; jest ona o tyle ważna dla współczesnych badań czy krytyki, że termin „treść” ujmuje Irzykowski w kontekście treści myślowej – jako *signatum*, znaczone inteligibilne, które miewa swoje różne materialne, znakowe realizacje; jest to zatem *de facto* semiotyczna propozycja ujęcia reprezentacji kulturowej dzieła z odniesieniem do reprezentacji mentalnej; ważny jest sposób rozpatrywania przez Irzykowskiego treści w ich układzie ustrukturywania, uwikłania w zagadnienia etyczne czy antropologiczne, ale bez wskazywania na przykład treści wzorcowych, które zamykałyby obszar dalszych poszukiwań artystycznych; Irzykowski bowiem nie opowiada się za rozpatrywaniem praktyk artystycznych w kontekście skutków etycznych czy moralnych, ale w kontekście poznawczym.

### Literatura

K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924, wyd. 2, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1957 i wydania następne; wydanie cytowane, Warszawa 1977.

Idem, „Pomniejsze pisma filmowe” (w:) *Pisma*, red. A. Lam, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

Idem, „Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania” (w:) *Pisma*, red. A. Lam, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.



- J. Bocheńska, „Estetyka filmowa Karola Irzykowskiego” (w:) *Studia z dziejów estetyki polskiej, 1918–1939*, red. S. Krzemień-Ojak, W. Kalinowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, s. 261–279.
- W. Głowała, *Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*, Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, Wrocław 1972.
- A. Kumor, *Karol Irzykowski, teoretyk filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965.
- R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Fundacja Nauki Polskiej, Wrocław 2002.

### **The Work of Art In the Network of Communication – An Attempt in Application of the Aesthetic Theory of Karol Irzykowski**

The text describes the theses of the theory of aesthetics proposed by Karol Irzykowski in his works, first of all in the book *The Tenth Muse* (*Dziesiąta muza*, 1924, on the work of film) and *Struggle for Contents* (*Walka o treść*, 1929, on the work of literature). The main presupposition of this theory concerns the relation between reality and representation. Irzykowski supposes that it is the most important problem of modernity. He grasps the reality as an area of external world which resists human activity, cognition and will. Irzykowski considers the work of art as an object of expression of the contents – of the cultural and social ideas, of the moral norms – but, first of all, as an object of particular expression of the individual attitude towards these ideas and norms. This is why he proposes his own conception of the hierarchy of contents in the work of art. Irzykowski understands the contents with reference to semiotic and also phenomenological research. He underlines the informational value of the work of art and the strict connection between aesthetics and epistemology.