

Połączone Biblioteki WFIS UW, IFiS PAN i PTF

U.86418



39086418000000

Irzykowski

Rzeczywistość i przedstawienie
O tezach filozoficznych
Karola Irzykowskiego



**FILOZOFIA
POLSKA**



WIEKU

Wydawnictwo IFiS PAN

rcin.org.pl



INSTYTUT
FILOZOFII
I SOCJOLOGII
POLSKIEJ
AKADEMII
NAUK

Irzykowski

**FILOZOFIA
POLSKA**
XX
WIEKU

Seria ukazuje się pod patronatem
Polskiej Akademii Umiejętności

Komitet Redakcyjny:
Stanisław Borzym, Andrzej Bronk,
Leszek Kołakowski,
Artur Koterski (sekretarz),
Leszek Nowak, Ryszard Nycz,
Jerzy Pogonowski, Marian Przełęcki,
Władysław Stróżewski, Jerzy Szacki,
Andrzej Walicki,
Bogusław Wolniewicz,
Ryszard Wójcicki (przewodniczący)

Prace redakcyjne prowadzi
Zespół Polskiej Filozofii XX Wieku
powołany
w Instytucie Filozofii i Socjologii
Polskiej Akademii Nauk.
Pracami Zespołu kierują
Stanisław Borzym
oraz Ryszard Wójcicki

Maria Gołębiewska
Irzykowski
Rzeczywistość i przedstawienie
O tezach filozoficznych
Karola Irzykowskiego

Wydawnictwo IFiS PAN
Warszawa 2006

Projekt okładki
Katarzyna Rydzek

Redakcja
Barbara Gruszka

Copyright © by Wydawnictwo IFiS PAN and Author, 2006

ISBN 83-7388-115-8

Wydawnictwo IFiS PAN
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Wydanie I. Obj. 18 ark. wyd., 20 ark. druk.
Druk: Pracownia Wydawnicza

SPIS TREŚCI

KAROL IRZYKOWSKI (1873–1944)	7
WSTĘP	13
1. ZAŁOŻENIA I POSTULATY FILOZOFICZNE IRZYKOWSKIEGO	17
Podstawowe tezy filozoficzne	17
Kultura a natura	57
2. KONCEPCJA CZŁOWIEKA I ANTROPOLOGIA WEDŁUG IRZYKOWSKIEGO	97
Duch i materia w człowieku	97
Poznanie i twórczość – postawa klerka	116
3. KONCEPCJA REPREZENTACJI KULTUROWEJ I ESTETYKI	129
Reprezentacja kulturowa jako przedmiot poznania i estetyki	129
Koncepcja treści i formy	151
Przedstawienie literackie	173
4. FILM JAKO REPREZENTACJA KULTUROWA	195
Film jako rejestracja rzeczywistości	195
Film artystyczny	224
Film a kultura popularna	248
5. KU PRZYSZŁOŚCI	269
LITERATURA	281
NOTY	285
Filozofia życia	285
Klerkizm	297
Początki teorii filmu	302
Pierwsza Awangarda a teoria filmu	307

Mojej Mamie

KAROL IRZYKOWSKI (1873–1944)

Karol Franciszek Irzykowski, syn Julianny z Ławrowskich i Czesława Irzykowskiego, urodził się 23 stycznia 1873 roku w Błaszkowej (powiat Pilzno). Dzieciństwo do ósmego roku życia spędził z rodzicami i rodzeństwem (starszy brat Alfred i młodsza siostra Helena) w majątku rodziców w Błaszkowej. W roku 1881 Czesław Irzykowski sprzedał majątek i przeniósł się z rodziną do Lwowa. W latach 1881–1889 Karol Irzykowski był uczniem gimnazjum w Brzeżanach, wyższego gimnazjum w Złoczowie i Lwowie (Gimnazjum im. Franciszka Józefa I), gdzie uzyskał świadectwo dojrzałości. W październiku roku 1889 rozpoczął studia filozoficzne na Uniwersytecie im. Cesarza Franciszka I we Lwowie.

W czasie studiów Irzykowski brał udział w spotkaniach koła literackiego na uniwersytecie. W roku 1893 zrezygnował ze studiów (zaliczył osiem kursów) i w latach 1894–1895 uczył języka polskiego i niemieckiego w gimnazjum w Brzeżanach. Przez ten czas Irzykowski pracował nad swoimi literackimi próbami i utworami. W roku 1895 ukończył *Sny Marii Dunin* oraz dramat *Na pełnym morzu*. Zadebiutował w roku następnym – w numerze 5 „Monitora” z roku 1896 wydrukował wiersz *Ergo decipiatur!*, a później opublikował w tym piśmie między innymi dramat *Na pełnym morzu*, nowelę *Wielki jeździec*, esej *Czym jest Horla?*. Współpracował również z „Przeglądem Politycznym, Społecznym i Literackim”.

W roku 1899 Irzykowski zakończył pracę nad pierwszą redakcją *Pałuby*, a wynikiem drugiej redakcji (1902) było przekazanie rękopisu *Pałuby* do wydawnictwa Bernarda Połonieckiego (Księgarnia Polska), gdzie książka ukazała się w roku następnym. W 1902 roku Irzykowski podjął w „Kurierze Lwowskim” swoją pierwszą polemikę (z tekstem Gabrieli Zapolskiej *Moralnie obojętne*), dotyczącą

uprawnień i możliwości krytyki. W latach 1904–1906 w czasopiśmiech lwowskich („Dzień”, „Gazeta Narodowa”), a także w „Gońcu Łódzkim” i w warszawskim „Głosie” pojawiały się wiersze i nowele Irzykowskiego. W roku 1905 „Głos” drukował cykl jego tekstów „Glosy do współczesnej literatury polskiej”, a w roku 1906 nakładem Księgarni Albina Staudachera i Sp. w Stanisławowie zostały opublikowane *Nowele* Irzykowskiego. W tym samym wydawnictwie w roku następnym (1907) ukazały się *Wiersze i dramaty*, zawierające utwory pisarza powstałe w latach 1893–1907. Tamże, również w roku 1907, Irzykowski wydał (wraz z Henrykiem Mohortem) komedię w pięciu aktach *Dobrodziej złodziei*. Równocześnie w 1907 roku Irzykowski rozpoczął w piśmie „Prawda” druk rozpraw krytycznych, włączonych potem do tomu *Czyn i słowo*.

Na rok 1905 datuje się początek znajomości Irzykowskiego ze Stanisławem Brzozowskim. Brzozowski, publicznie pomawiany o współpracę z carską ochroną (1908), znalazł wsparcie między innymi u Irzykowskiego, który wraz z Ostapem Ortwinem wydał broszurę w obronie Brzozowskiego *Lemiesz i szpada przed sądem publicznym...* (1908, wydanie nakładem autorów). Irzykowski był potem uczestnikiem pierwszej i drugiej sesji sądu obywatelskiego nad Stanisławem Brzozowskim (Kraków, 1909). Później, w roku 1937 zostanie wydana *Legenda Młodej Polski* Brzozowskiego (jako ósmy tom *Dzieł wszystkich*) w edytorskim opracowaniu Irzykowskiego.

W roku 1908 w serii wydawniczej „Literatura i Sztuka” (pod redakcją Brzozowskiego) ukazała się dwustustronicowa praca Irzykowskiego *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności* (nakład – Księgarnia Albina Staudachera i Sp., Stanisławów). To samo wydawnictwo opublikowało drugie, niezmienione wydanie *Nowel* Irzykowskiego. Ukazał się również jego przekład tragedii Hebbela *Judyta*. W tymże roku 1908 Irzykowski przeniósł się do Krakowa i rozpoczął pracę w Cesarsko-Królewskim Biurze Korespondencyjnym, gdzie pracował do wybuchu wojny (1914). Jego praca polegała na odbieraniu depeesz telegraficznych z Wiednia dla dzienników galicyjskich. Rok 1910 przyniósł kolejną ważną zmianę w życiu Irzykowskiego – poślubił Marię Antoninę z Gnoińskich. Późniejsza śmierć pierwszej z trzech córek była dla Irzykowskiego ogromnym ciosem

(1916). Irzykowski w tym czasie kontynuował swoje prace nad dorobkiem Fryderyka Hebbła i w roku 1911 ukazały się *Dzienniki* niemieckiego pisarza w wyborze i przekładzie Irzykowskiego. W roku 1912 opublikował on tom swoich rozpraw, studiów i recenzji z lat 1907–1912 *Czyn i słowo. Glosy sceptyka* (antydatowany 1913, nakład Księgarni Polskiej Bernarda Połonieckiego, teksty między innymi z czasopism „Prawda”, „Widnokregi”, „Nowa Reforma”).

W roku 1912 Irzykowski uczestniczył w organizowanym w Krakowie Kongresie Neurologów, Psychiatrów i Psychologów Polskich, poświęconym zagadnieniom freudyizmu. Problematyka ta była poruszana w jego rozmaitych tekstach (publikowanych między innymi w czasopiśmie „Prawda”, 1913). Także w roku 1912, również w Krakowie, Irzykowski uczestniczył w międzynarodowym Kongresie Esperantystów. Jego kontakty międzynarodowe, mimo znajomości języków obcych, nie były intensywne. Odbył właściwie tylko jedną podróż zagraniczną do Szwajcarii (1923).

Po zakończeniu I wojny Irzykowski przeniósł się do Warszawy i rozpoczął etatową pracę w Sejmie na stanowisku kierownika biura stenografów (od roku 1919, potem redaktor naczelny „Diariusza Sejmowego” do roku 1933). W maju roku 1918 rozpoczął systematyczną publikację recenzji literackich i teatralnych, a potem filmowych. Najpierw publikował w krakowskich „Maskach” (1918), później między innymi w „Wiadomościach Literackich”, „Słowie Polskim”, „Robotniku”, „Europie”, „Pionie”, „Prosto z mostu”. Swoje teksty o tematyce teatralnej Irzykowski zamieszczał między innymi w piśmie „Teatr” i „Życie Teatru”, a recenzje i artykuły poświęcone zagadnieniom kina i filmu pisał (od roku 1924) przede wszystkim do „Wiadomości Literackich” oraz „Filmu”. Publikowane przez Irzykowskiego teksty to jego polemika z prezentowanymi wówczas opiniami ideologicznymi i programami artystycznymi, ale też one same były często początkiem dyskusji, odbywających się na łamach prasy. I tak w 1920 roku Irzykowski opublikował w „Skamandrze” artykuł *Programofobia*, w którym atakował deklarację wstępną grupy „Skamander”, zarzucając jej twórcom brak sprecyzowanego programu. W roku 1921 w „Ponowie” ukazał się jego artykuł poświęcony futuryzmowi *Futuryzm a szachy*. Na łamach „Robotnika” zostało opublikowane studium Irzykowskiego *Plagiatowy charakter przeło-*

mów literackich w Polsce (1922). Ukazywały się tam również jego utwory beletrystyczne i rozprawy krytyczne. Od maja roku 1922 Irzykowski rozpoczął druk swoich recenzji teatralnych w „Robotniku” (do roku 1934). Również w roku 1922 Irzykowski opublikował tom swoich nowel *Spod ciemnej gwiazdy* (nakładem Księgarni Polskiej w Łodzi). W tym samym roku 1922 Departament Kultury i Sztuki przyznał Irzykowskiemu subwencję na napisanie książki, która przyczyniłaby się do rozwoju polskiej twórczości filmowej. Dzięki temu powstała książka *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina* wydana jesienią 1924 roku przez Krakowską Spółkę Wydawniczą. Irzykowski rozpoczął wówczas druk swoich recenzji filmowych.

W tymże roku 1924 artykułem *Likwidacja futuryzmu*, opublikowanym w „Wiadomościach Literackich”, Irzykowski zapoczątkował dyskusję literacką, poświęconą zagadnieniom futuryzmu i awangardy. Kolejne dyskusje literackie wywołał artykuł *Talent jako fetysz* oraz rozprawa *Niezrozumialstwo* (kontynuacja też artykułu *Niezrozumialcy* z 1908 roku), drukowane w tym samym czasopiśmie (1924). Również w roku 1924 ukazały się Irzykowskiego *Prolegomena do charakterologii* (Lwów, Spółka Akcyjna Wydawnicza).

Od 1920 roku Irzykowski był zaangażowany w pracę nad tworzoną Akademią Literatury Polskiej. Został wówczas wybrany do komisji zajmującej się opracowaniem statutu Akademii. W latach 1926–1929 toczyły się dyskusje dotyczące kształtu Akademii, których uczestnikiem był również Irzykowski. W roku 1928 wraz z grupą reprezentującą młodsze pokolenie literatów opowiedział się przeciwko projektowi Akademii (członkowie mianowani) na rzecz Izby Literackiej (członkowie wybierani przez ogół pisarzy). Rok później (1929) na poznańskim Zjeździe Literatów spór między koncepcją Akademii a projektem Izby (Rady) Literatów rozstrzygnięto na korzyść tej pierwszej. W roku 1933 dekretem Rady Ministrów powołano Polską Akademię Literatury, a jej członkiem został między innymi Karol Irzykowski.

W 1929 roku Irzykowski w porozumieniu z Janem Nepomucenem Millerem i Stanisławem Baczyńskim podjął inicjatywę wydawania miesięcznika „Europa” (pismo wychodziło do końca 1930 roku). Stroną plastyczną pisma miał się zajmować między innymi Władysław

sław Strzemiński. Pierwszy okazowy numer pisma zawierał fragment książki Irzykowskiego *Walka o treść*, zatytułowany *Hierarchia i aktualność*. Książka ta w całości – *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania. I. Zdobnictwo w poezji. II. Treść i forma* ukazała się w tym samym 1929 roku (Warszawa, Księgarnia F. Hoesicka). Odpowiadając na krytykę Andrzeja Stawara, dotyczącą *Walki o treść* Irzykowski opublikował w „Wiadomościach Literackich” (1930) artykuł *Piła marksistyczna*, który był początkiem dalszych jego polemik z krytykami marksistowskimi. W roku 1931 Irzykowski opublikował w „Wiadomościach Literackich” między innymi studium o Tadeuszu Peiperze jako teoretyku awangardy *Burmistrz marzeń niezamieszkałych*. Kolejnym ważnym, polemicznym tekstem była recenzja o *Kordianie i chamie* Leona Kruczkowskiego *Tajemnica nocy listopadowej*, zamieszczona w „Wiadomościach Literackich” (1932). Podsumowaniem ówczesnych polemik Irzykowskiego był tom jego rozpraw krytycznych wydany w 1934 roku *Stoń wśród porcelany. (Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce)* (Warszawa, wydawnictwo „Rój”).

Rok wcześniej (1933) nakładem Księgarni F. Hoesicka ukazała się książka *Bentaminek. Rzecz o Boyu-Żeleńskim* – pamflet Irzykowskiego, który wywołał ogromną polemikę i spory. W tymże 1933 roku Irzykowski felietonem *Moja biblioteka* rozpoczął współpracę z „Pionem”, zaś w roku 1935 felietonem *Żarcie i szlachetczyzna* z redakcją „Prosto z mostu”. W roku 1933 Irzykowski został wybrany na członka Polskiej Akademii Literatury, ale był też sympatykiem i uczestnikiem spotkań warszawskiego Klubu „S”, którego twórcy uznawali się za drugą awangardę. Irzykowski wówczas wielokrotnie wypowiadał się w artykułach na temat awangardy („Pion”, 1934–1935). Publikował wówczas bardzo wiele recenzji i artykułów krytycznych, dotyczących różnych dziedzin kultury. Irzykowski zajmował się między innymi problematyką radia (artykuł w tygodniku „Radio”, 1927). W roku 1930 rozpoczął współpracę z Polskim Radiem, gdzie omawiał nowości literackie, a w 1936 roku odbyła się premiera słuchowiska Irzykowskiego *Paweł zabija Gawła* w Teatrze Wyobraźni Polskiego Radia (reżyseria Teofil Trzciniński). Pewnym podsumowaniem jego ówczesnej działalności twórczej był tom *Lżejszy kaliber. Szkice – Próby dnia – Aforyzmy* wydany w roku 1938

(Warszawa, wydawnictwo „Rój”). W roku 1938 redakcja „Pionu” wydała podwójny numer (24/25) poświęcony Karolowi Irzykowskiemu jako wyraz jubileuszowego hołdu na 45-lecie jego pracy literackiej.

Okres II wojny Irzykowski spędził w Warszawie i był wówczas aktywny twórczo i intelektualnie (między innymi wykłady z teorii badań literackich na tajnym Uniwersytecie Ziemi Zachodnich). Złożył wówczas w tajnym wydawnictwie „Książnica” projekt podręcznika *Literatury polskiej 21 lat*. Ukończył (1944) tom *Mosty*, z którego ocalała jedynie część, w tym *Instrumenty i instytucje klerkowskie*. Ranny na początku Powstania Warszawskiego zmarł 2 listopada 1944 roku.

Nota biograficzna została napisana przede wszystkim na podstawie danych dotyczących Karola Irzykowskiego, zamieszczonych w książce *Klerk heroiczny. Wspomnienia o Karolu Irzykowskim*, opracowanie Barbara Winklowa, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976, strony 415–431.

WSTĘP

Celem tej książki jest omówienie założeń i tez filozoficznych obecnych w obszernym piśmiennictwie Karola Irzykowskiego. Ze względu na obszerność i zróżnicowanie tych tez wywód w książce został podporządkowany zagadnieniu, które można uznać za jedno z podstawowych w koncepcjach filozoficznych, kulturoznawczych i teoretycznoliterackich Irzykowskiego – kwestii związków rzeczywistości i przedstawienia (mentalnego i kulturowego). Książka obszernie przywołuje stan badań nad myślą Irzykowskiego, stanowiska i dyskusje, tak by zaznaczyć odrębne stanowisko tu prezentowane.

Piśmiennictwo Karola Irzykowskiego można podzielić na następujące kategorie:

1) własne utwory literackie (powieści, nowele, wiersze, utwory dramatyczne),

2) pisma autobiograficzne i krytyczne pisma biograficzne (dzienniki własne, prace poświęcone Stanisławowi Brzozowskiemu, Tadeuszowi Żeleńskiemu),

3) pisma filozoficzne i kulturoznawcze (prace poświęcone Fryderykowi Hebbłowi, szkice i eseje),

4) pisma teoretycznoliterackie i teoretycznofilmowe (*Walka o treść*, *Dziesiąta Muza*, szkice i eseje),

5) pisma krytyczne (interpretacje i recenzje utworów literackich, filmowych, wydarzeń teatralnych i kulturalnych, pisma polemiczne jako udział w dyskusjach publicznych, między innymi dotyczące zagadnień obyczajowych czy cywilizacyjnych).

Jedna z podstawowych kwestii rozważanych przez Irzykowskiego, pomijana w interpretacjach, a najpełniej obecna w *Pałubie* i *Dziesiątej Muzie*, dotyczy relacji przedstawienia i rzeczywistości. Można powiedzieć, że Irzykowski, jak wielu myślicieli po Immanuelu Kan-

cie, powtarzał jego pytanie: jak na podstawie przedstawień możemy wiedzieć cokolwiek o rzeczach? W jakim stopniu przedstawienia te są źródłem naszej samowiedzy, poznania i określenia, kim jest człowiek? Irzykowski uważał, że źródłem tej wiedzy jest cały obszar kultury – naszych wytworów i przez nas kreowanej rzeczywistości. Pytał między innymi: jaki jest status świata, nieprzetworzonego przez człowieka w twórczych działaniach, oraz status tego, co w nas samych z trudem poddaje się racjonalizacji i świadomościowemu ujęciu?

Irzykowski zajmował się opisem nowego narzędzia tworzenia przedstawień – filmu i przemianami kultury jako tworzonej przez człowieka rzeczywistości. Badał, w jaki sposób film jako nowe narzędzie „przetwarzania rzeczywistości” staje się kreatorem rzeczywistości na nasze potrzeby i z jakimi ludzkimi potrzebami łączy się tworzenie filmu. Można powiedzieć, że głównym pytaniem filozoficznym Irzykowskiego było pytanie o przedstawienie mentalne i kulturowe, o ich wzajemne relacje oraz relacje z tym, co nazywamy „rzeczywistością”. Irzykowski próbował opisać „pierwiastek pałubiczny”, niełatwo poddający się namysłowi intelektu i rozumieniu, dostrzegał trudności, jakie nasza kultura – z prymatem poznania naukowego i autorytetem świadomości – ma z jego włączeniem w obręb antropologii, wiedzy o człowieku. Byłaby to rzeczywistość materialna, fizykalna, a również rzeczywistość nieświadomości (przeciwstawiona reprezentacjom danym w świadomości) z trudem poddająca się ujęciu w przedstawieniu słownym, pojęciowym. Realność materialna jednak może znaleźć swoje utrwalenie, a zarazem punkt wyjścia do dalszej refleksji – w rejestracji filmowej, w przedstawieniu wizualnym. Możemy w nim dostrzec to, co zwykle uchodzi naszej uwadze i świadomemu poznaniu, a co dzięki filmowi może zostać włączone w obręb naszej rzeczywistości – świata kultury. Jednocześnie Irzykowski czynił założenie dotyczące analogicznego charakteru percepcji rzeczy oraz kulturowych przedstawień rzeczy (które *de facto* odwołują się do prymarnej percepcji rzeczy i ich przedstawień mentalnych – wyobrażeń). Te obydwa przedmioty percepcji – rzeczy i kulturowe przedstawienia rzeczy mają odmienny charakter bytowy i są odróżniane przez nas, ale w równym stopniu fundują przedstawienia mentalne, są równorzędnie punktem wyjścia przedstawień konstytu-

tuowanych w świadomości. Reprezentacje kulturowe są ponadto źródłem sensu, znaczeń i wartości. Takie tezy objaśniają według Irzykowskiego między innymi intensywność przeżywania wydarzeń oglądanych w filmie i traktowania ich jako źródła wiedzy o świecie i o nas samych. Kwestia rozumienia obrazu filmowego będzie później przedmiotem namysłu wielu teoretyków i filozofów filmu, jednak Irzykowski był prekursorem całościowej, choć nie zawsze systematycznej refleksji na ten temat. Łączył ją ze swoimi tezami epistemologicznymi i antropologicznymi, a przede wszystkim z tezami na temat kultury, które prezentował w dyskusji z ówczesnymi koncepcjami rozwijanymi w filozofii i w naukach humanistycznych.

ZAŁOŻENIA I POSTULATY FILOZOFICZNE IRZYKOWSKIEGO

Podstawowe tezy filozoficzne

Rozdział ten jest poświęcony podstawowym założeniom i tezom filozoficznym Karola Irzykowskiego, które – w szczególności zagadnienie reprezentacji kulturowej – zostaną rozwinięte dalej.

Koncepcje Irzykowskiego ściśle łączą się z momentem swego powstania. Stanowią pewne świadectwo różnorodnych intelektualnych wpływów, kwestii wówczas powszechnie dyskutowanych, a przede wszystkim ówczesnego stanu badań w naukach humanistycznych. Właśnie ze względu na liczne inspiracje i wpływy myśli Irzykowskiego może wydawać się niekoherentna. W jego polemikach, tekstach krytycznych, a szczególnie w postulatach badawczych można jednak dostrzec konsekwentną postawę filozoficzną. Inspiracjami koncepcji Irzykowskiego były między innymi: filozofia życia, neokantyzm, fenomenologia, dyskusja nad rozwojem techniki i nad zagadnieniami dotyczącymi „społeczeństwa mas” (Gustav LeBon, José Ortega y Gasset), a także dyskusja nad rolą polskości i kultury narodowej (tradycja romantyczna). Były to również wpływy heglizmu, ale przede wszystkim ideologia klerkowska (por. Stawiński, 1971, s. 130–131).

Na potrzeby tej pracy można określić koncepcje Irzykowskiego jako całościową refleksję humanistyczną z wyraźnie zaznaczonymi założeniami filozoficznymi i ideologicznymi (klerkizm). Aleksander Kumor uznaje, że trudno jest rozstrzygać o stanowisku metafizycznym Irzykowskiego, w którym można dostrzec elementy monizmu idealistycznego, ale też założenia dualistyczne. To właśnie dualizm



ducha i materii jest zakładany w większości tekstów Irzykowskiego. Zarazem uznawał on prymat tego, co duchowe i intelektualne (racjonalne, świadomościowe) wobec aspektu materialnego rzeczywistości i dlatego – zgodnie z interpretacją Kumora – można powiedzieć, że Irzykowski opowiadał się „za idealizmem w wielu kwestiach szczegółowych” (Kumor, 1965a, s. 25). Irzykowski łączył to, co materialne z biologicznym i fizykalnym aspektem rzeczywistości, danej nam w poznaniu zapośredniczonym przez aparat percepcyjny. Natomiast „ducha” pojmował jako rozumną świadomość w ogóle, związaną z poznaniem racjonalnym. Ów dualizm metafizyczny ducha (rozumu, idei) i materii był punktem wyjścia dla dualizmu poznawczego Irzykowskiego, szczególnie obecnego w koncepcji treści i jej gradacji (jako treści znaczeniowej, inteligibilnej, oraz jako treści doznań zmysłowych). Według Kumora można mówić o „połowiczności” (por. *ibidem*) poglądów filozoficznych Irzykowskiego wobec braku opowiedzenia się za jednym programem filozoficznym. Trzeba jednak podkreślić, że Irzykowski rozwijał w swoich pracach, począwszy od *Pałuby*, tezę dotyczącą wielu postaci rzeczywistości, a zarazem przejawiania się, manifestowania bytu, danego w ten sposób naszemu poznaniu. Teza ta wskazuje na stanowisko pluralistyczne Irzykowskiego, zakładające zarazem jedność bytu, poznawanego przez nas dzięki wielu postaciom rzeczywistości, a więc byłoby to ontologiczne stanowisko bliskie pluralizmowi monistycznemu. Owo zagadnienie wielu postaci rzeczywistości będzie dalej szczegółowo omówione.

Irzykowski podzielał poglądy wielu wówczas dyskutowanych koncepcji. Można odnaleźć w jego myśli heglizm i wpływy dialektyki heglowskiej. Myślą Georga W.F. Hegla i Friedricha W.J. Schellinga Irzykowski interesował się między innymi dzięki filozoficznym koncepcjom niemieckiego dramaturga Friedricha Hebbła. Bliska Irzykowskiemu była myśl Arthura Schopenhauera, a szczególnie filozofia życia – Georg Simmel oraz Henri Bergson, z którego koncepcjami polemizował. Jak większość myślicieli wówczas, interesował się filozofią życia wraz z jej założeniami antropologicznymi i socjologicznymi. Można powiedzieć, że Irzykowski swoją terminologię zapożyczył częściowo z niemieckiego idealizmu (duch Schellingiański), częściowo zaś z filozofii życia (dyskutowany i krytykowany

przez niego termin „życie” czy materia w rozumieniu Bergsona). Jego inspiracją były również elementy neokantyzmu w teorii poznania z dominacją racjonalizmu. Podobnie jak Ernst Cassirer, ujmował kulturę jako zespół form symbolicznych, znaczeniowych, obecnych w różnych jej dziedzinach. Z kolei podobnie jak Heinrich Rickert, Irzykowski uważał refleksję humanistyczną i historyczną za odrębną dziedzinę wiedzy o charakterze indywidualnym i zawsze spersonalizowanym. Przywoływał również elementarne pojęcia fenomenologii – korelat świadomości, strumień świadomości, koncepcję intencjonalności, konstytucję przedstawienia i sensu. Jednak przede wszystkim zainteresowany był konsekwentnym stanowiskiem kulturalizmu Stanisława Brzozowskiego. Głównym punktem wyjścia myśli Irzykowskiego były koncepcje Brzozowskiego oraz jego lektury i komentarze do dzieł idealizmu niemieckiego. Natomiast polemiki Irzykowskiego z Brzozowskim dotyczyły między innymi takich podstawowych pojęć w jego koncepcji, jak czyn, praca, intelektualizm. Wpływy freudyzmu u Irzykowskiego to dostrzeganie roli nieświadomości w procesach rozpoznawania świata przez człowieka i w samopoznaniu. Z kolei tezy estetyczne Irzykowskiego były inspirowane filozofią Benedetto Crocego.

Kumor uważa, że Irzykowski poszukiwał trwałego układu odniesienia dla swych poglądów indywidualnych, ale konsekwentnie sceptyczna postawa wątplenia nie pozwalała mu występować w imię jednej, wyraźnie określonej racji. Można zatem powiedzieć, że racje te mnożył i próbował łączyć w swoich tezach.

Irzykowski występował przeciw poglądom Schellinga i Hegla, w szczególności przeciw koncepcji ducha wcielonego w dzieje przyrody i ludzkości, przechodzącego rozwojowe przeobrażenia. Kumor uznaje, że Irzykowskiego rozumienie pojęcia „ducha” odwołuje się nie tyle do koncepcji ducha absolutnego, ile do pojmowania ducha jako jaźni – jako rozumnej świadomości w ogóle. Irzykowski przyjmował założenie dualizmu metafizycznego o dwóch postaciach bytu: jaźni (duch, rozum) i materii, ale zakładał pierwotność elementu duchowego, świadomości wobec materii. W interpretacjach można spotkać porównania, proponowanej przez Irzykowskiego, koncepcji ducha do Schellingiańskiej koncepcji pierwotnego ducha, z którego wywodzi się jaźń i materia (por. Kumor, 1965a, s. 16).

Trzeba podkreślić, że pojęcie ducha Irzykowski pojmował zgodnie z tradycją racjonalizmu i z odwołaniem do kategorii rozumu. Zarazem za Schopenhauerem przeciwstawiał działania kierowane rozumem – działaniom zgodnym z wolą. Duchowi utożsamianemu z Schopenhauera rozumem przypisywał zdolność „wyzwalania człowieka od żywiołowej, ślepej woli” (por. *ibidem*, s. 14), by ostatecznie uznać konieczność poddania woli rozumowi. Irzykowski odróżniał od ducha, czyli jaźni, świadomości rozumnej w ogóle – duszę jako to, co związane z jednostkowymi procesami psychicznymi. Terminem „dusza” określał „dostrzegalne zjawiska psychiczne” (por. P, s. 405), dane w jednostkowej świadomości, ale też w nieświadomości, które razem składają się na psychikę jednostki. Ujmował on relację jaźni i materii w porządku dialektycznym jako przeciwstawne sobie i uzupełniające się postaci bytu, natomiast – wbrew Heglowi – nie zakładał domniemanego końcowego przewyżczenia różnicy między nimi. Jak podkreśla Kumor, „akcentowanie granicy między dwiema postaciami bytu jest bodaj motywem przewodnim większości wypowiedzi teoretycznych Irzykowskiego” (Kumor, 1965a, s. 17). Zarazem heglizm był ważnym punktem odniesienia refleksji Irzykowskiego na temat kultury i historii.

Zbigniew Kuderowicz w swoim opracowaniu na temat recepcji heglizmu w polskim modernizmie, podkreśla fakt ówczesnej niepopularności heglizmu jako myśli spekulatywnej i obcej myśleniu naukowemu (por. Kuderowicz, 1998, s. 103). Filozofia heglowska była wówczas uwikłana między innymi w spór z „intelektualizmem” – z poglądem, którego „przedstawiciele nie tylko uznają priorytet poznania intelektualnego i dyskursywnego, ale również traktują intelekt jako rzeczywistość samodzielną, rządząca się własnymi prawami i wyznaczająca kształt całej kultury” (*ibidem*, s. 104). Tak pojmowany intelektualizm, jak łatwo zauważyć, bliski był również postawie klerkowskiej. Ówcześni przeciwnicy intelektualizmu toczyli spór w imię priorytetu działania nad poznaniem oraz w imię witalizmu (specyficznie inspirowanego filozofią życia i elementami freudyzmu), to jest przyznania głównej roli w działaniu siłom spontanicznym, które nie są kontrolowane przez „władzę dyskursywną oraz rozumne planowanie” (*ibidem*). Stanowisko takie było skierowane również przeciw heglizmowi.

Heglizm pojawia się w rozważaniach Irzykowskiego przede wszystkim jako punkt odniesienia interpretacji twórczości Friedricha Hebbela (patrz: *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności, passim*). Uwagi Irzykowskiego, odwołujące się do tezy heglizmu, dotyczą między innymi zagadnienia konieczności, rozpatrywanego tak w kontekście dziejowym, jak i życia jednostkowego – wyborów indywidualnych, ich racji i następstw. Irzykowski ujmował jako dialektyczny każdy moment, „objaw życia”, który nosi w sobie swoje zaprzeczenie i odmienne konsekwencje (por. Kuderowicz, 1998, s. 109). Rozpatrywał on zatem konflikt różnych decyzji – konflikt racji (również wewnętrzny) w kontekście koniecznej przemiany, bowiem przemiana charakteryzuje porządek bytu, istnienia, jak też jego poznania. Kuderowicz pisze, że Irzykowski przypisywał inspirującą rolę „Heglowskim analizom różnych sprzeczności społecznych” i próbował je zastosować do „uchwycenia rzeczywistego dramatyzmu sytuacji, w których następuje starcie postaw sprzecznych i jednakowo wartościowych. Przykładem jest Hegłowska interpretacja konfliktu między Sokratesem a Ateńczykami” (ibidem). Irzykowski zauważał, że Hebbel za Heglem dążył do wyczerpującego objaśnienia każdego zjawiska i ujęcia jego konieczności, wynikającej z porządku dziejów kultury (por. ibidem). Trzeba zaznaczyć, że Irzykowski wypowiadał się przeciw konieczności dziejowej czy determinizmowi dziejowemu, podkreślając sprawczą rolę indywidualnego myślenia* i działania, poddanego kulturowym waloryzacji, ale też wewnętrznym konfliktom racji i wartościowań (woli). Pisał: „Nie mówmy o konieczności, mówmy o słuszności. Mówmy o tym nawet, jak miara sztuczności, nienaturalności – i niekonieczności konieczna jest na świecie, choćby po to tylko, aby prawom konieczności stało się zadość” (FH, s. 138).

Występując przeciwko determinizmowi historycznemu, ale także społecznemu, Irzykowski podkreślał rolę wolnej woli, poddanej jednak rozumowi, w kształtowaniu przez jednostkę własnego życia i rzeczywistości pojętej jako świat kultury. Polemizował więc z de-

* „Według intencji Hebbela ograniczenie jednostki jest dla niej samej korzystne” (FH, s. 129), przede wszystkim dla jej egoistycznego interesu, błędnie – wedle Irzykowskiego – pojmowanego przez Hebbela.

terminizmem Hebbła i jego koncepcją „konieczności”, a przeciwstawił im „kontrkonieczności”, czyli świadomą działalność człowieka zdolnego przezwyciężyć „splot sytuacyjnych przeciwności” (por. Bocheńska, 1975, s. 265). Koncepcja Hebbła zakładała przechodzenie od chaosu do świadomości i od rozproszenia zjawisk (pochodnych Idei) do ich jedności. Życie miało być rezultatem ścierania się dwóch sprzecznych sił – odśrodkowej-dzielącej i dośrodkowej-jednoczącej, u podstaw których był konflikt, „dramat równych uprawnień”, walka dwóch równoprawnych racji uznawanych za prymarne „konieczności” (por. Kumor, 1965a, s. 32). „Wyobraźmy sobie (...) człowieka, który mając w ręku dwie prawie równe decyzje, pyta się, która z nich jest konieczna?” – rozważał Irzykowski (FH, s. 148), by odpowiedzieć: „Koniecznymi byłyby właściwie obie decyzje razem, ale miejsca w czasie starczy na jedną; czas jest za ciasny. Losować – znaczyłoby wytwarzać sztuczną konieczność; decyzja zaniechana wydałaby się zawsze później lepszą. Rzucić się w przypadek znaczyłoby nieledwie to samo, co losować” (FH, s. 148). Czyn bowiem „ma wydobywać możliwe x w moich, twoich siłach”, zaś stosowanie się „do wszelkiej rzekomej konieczności może prowadzić do wielkiej zbrodni: oszukania przyszłości o swoją stawkę”, bo „nie ono ma chcieć, tylko ty masz chcieć. Ty sam jesteś koniecznością” (FH, s. 149) – podkreślał Irzykowski. Uważał, że „żaden czyn ludzki nie jest ‘koniecznym’ w ścisłym znaczeniu tego słowa, to znaczy, że żaden nie może się wykazać tym, jakoby wynikał z jakiegoś obrachunku matematycznego” (CS, s. 223, tekst *Czy mord może być koniecznością?*). „Každy czyn ludzki jest więc aktem swobodnym” (CS, s. 224) – pisał Irzykowski, podkreślając aspekt wolnej woli w wyborze i decyzji, ale zarazem woli pozostającej w zgodzie z rozumem – owym prymarnym warunkiem indywidualnego namysłu*.

Można powiedzieć, że to elementy heglizmu, obecne w pracach Friedricha Hebbła, ale przede wszystkim w myśli Stanisława Brzozowskiego, wpłynęły na kształtowanie się koncepcji Irzykowskiego. Hegłowska tożsamość bytu i myśli, jako połączenie procesu pozna-

* „W chwili czynu jest się zawsze samotnym. Konieczność użyta za kryterium w rozstrzygającym momencie milczy. Nie można się uchylić od własnej decyzji, bo nawet uchylenie się jest ukrytą decyzją” (FH, s. 149).

nia i procesu przemian realnych, stanowiła wówczas przesłankę „zakwalifikowania Hegla do reprezentantów intelektualizmu” (Kuderowicz, 1998, s. 104). Brzozowski proponował rodzaj socjologicznej interpretacji heglizmu i ujmował konsekwentny intelektualizm jako postawę przystosowania się do rzeczywistości, jako zgodę na zaistniały stan rzeczy (por. *ibidem*, s. 105). Podzielał częściowo poglądy Hegla, ale starał się uniknąć ich jednoznacznego klasyfikowania w kontekście ówczesnych postaw światopoglądowych czy politycznych. Dlatego, jak pisze Kuderowicz, Brzozowski podkreślał różnice między stanowiskiem Hegla a aktualnymi potrzebami światopoglądowymi, które pojmował „jako wspieranie aktywności w celu opanowania świata i przystosowania go do człowieka i jego potrzeb” (*ibidem*). Jego własną aktywistyczną i antropocentryczną interpretacją Hegla był inspirowany Irzykowski. Kuderowicz podkreśla, że świadomość dystansu między Heglem a ówczesną kulturą była wspólna wielu działaczom polskiego modernizmu, ale i Brzozowski, i Irzykowski „rozumieli przydatność Heglowskiej dialektyki w wyjaśnieniu aktywnego stosunku człowieka do świata” (*ibidem*, s. 106). W analizach relacji między „świadomością pana” a „świadomością niewolnika” Brzozowski odnajdował potwierdzenie własnego poglądu o zależności myślenia od pracy służącej opanowaniu przyrody (por. *ibidem*). Brzozowski cenił w heglizmie historyczne podejście do rozumu, prawdy, człowieka i kultury. Jak zauważa Kuderowicz, eksponował on „jeden aspekt heglizmu”, który pasował do „jego wersji filozofii życia, kiedy miernikiem prawdy czynił sprzyjanie historycznemu postępowi” (*ibidem*, s. 108).

Jednak Irzykowski próbował odmiennie reinterpretować Heglowski porządek dialektyki. Przede wszystkim zakładał, że rozpatrywane i uznawane w tradycji filozoficznej opozycje są wytworem pewnej kultury, ale nie podlegają dziejowym koniecznościom, a więc mają charakter umowny. Wedle Irzykowskiego dialektykę jako porządek argumentacji i systematyzacji wiedzy należałoby interpretować jako pewne spotkanie odmiennych racji, którego wynikiem nie jest zniesienie między nimi różnic. Rezultatem dialektycznego postępowania poznawczego i argumentacyjnego (dialogu, dyskusji) byłaby pewna kulturowa kumulacja odmiennych racji, wzajem się dopełniających, ale nie – wykluczających, a więc racji niesprzecznych.

Wychodząc od filozofii życia, ale sprzeciwiając się witalizmowi, Irzykowski poszukiwał własnej wykładni związków między intelektem i świadomością, a tym, co naturalne oraz sferą społeczną i kulturową. Sfera ta miała stanowić na nowo budowane środowisko człowieka, przekraczające wymiar subiektywności ku wspólnocie sensów. Jego krytyka heglizmu dotyczyła jednak przede wszystkim deterministycznego ujęcia porządku dziejów, co Irzykowski pojmował jako pozbawianie jednostki odpowiedzialności za własne decyzje i działania. Jak zauważał już w *Czynie i słowie*, a potem powtarzał, „'duch dziejów' zapytywany milczy; trzeba wymyślać samemu, i to nie w sensie odgadywania ducha dziejów i dogadzania mu, lecz – trzeba niejako samemu być na swoim odcinku duchem dziejów, całkiem zarozumiale i przymusowo” (SP, s. 60, tekst *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*). Wiele lat później, w *Notatkach z życia*, pochodzących z okresu II wojny, Irzykowski pisał (1944): „Klnę wojnę i tych, co ją duchowo przygotowywali, ale tych widzę jeszcze kilka dziesiątków lat wstecz: Brzozowski, Człowiek, Historia, tworzenie historii”, marksizm, również „megalomania Czynu, która rosła i rozpowszechniała się, lekceważenie Jednostki na rzecz Człowieka, teraźniejszości na rzecz przyszłości, samotności na rzecz wspólnoty, indywidualizmu na korzyść uniwersalizmu” (za: Burek, 1972, s. 139). Przyjmując postawę klerkizmu, a zatem również indywidualizmu, Irzykowski występował przeciw historyzmowi Hegla. Zgodnie ze swoim pojmowaniem dialektyki jako porządku poznawczego i argumentacyjnego, który zachowuje odmiennność racji, Irzykowski ujmował dzieje jako rozwojowy proces kumulacji zróżnicowanych, jednostkowych ludzkich doświadczeń, a zarazem obiektywizacji wiedzy. W historiozoficznej wizji Hegla razila Irzykowskiego „wszystkojedność”, czyli przystawanie na każdą wartość, która wynikałaby z rozwoju dziejów, uznanego za konieczny, a więc prawomocny (por. Głowała, 1972, s. 75). Irzykowski pojmował dzieje również w sposób rozwojowy, ale celem rozwoju było poznanie idei i ich realizacja, przede wszystkim idei Dobra i Prawdy. Taki dziejowy proces rozwojowy miałby zarazem na celu coraz pełniejszą manifestację tego, co duchowe, czyli rozumne, zgodnie z określeniem przez Irzykowskiego ducha jako rozumnej świadomości w ogóle. Jego zainteresowanie filozofią Benedetta Crocego może wskazywać na pew-

ne inspiracje koncepcją historii, proponowaną przez włoskiego filozofa, zgodnie z którą dzieje – podobnie jak u Hegla – są ujmowane jako zarazem rozwój ducha (por. Croce, 1993, s. 161–169, s. 189–204). Jednak jest on dany zawsze jako jednostkowe i konkretne byty, których indywidualny charakter, cechy i odrębność należy uwzględnić w poznaniu tego, co ogólne. Zdaniem Irzykowskiego właśnie ów indywidualny charakter poszczególnych, opowiadanych historii umożliwiałyby dostęp do wiedzy o powszechnym czy ogólnym procesie dziejowym, ale zarazem wskazywałyby na ograniczenia naszej wiedzy o tym, co dziejowe do przekazywanych, jednostkowych historii. Można powiedzieć, że Irzykowski uważał rozpatrywanie takich jednostkowych mikrohistorii jako pewien warunek dostępności wiedzy o tym, co dziejowe i o procesie dziejowym. Jednocześnie postulował ujęcie tego, co historyczne w kontekście przepracowania przeszłości i historii, a nie ich rekonstrukcji. Sprzeciwiał się „robieniu historii”, czyli użyciu argumentu historycznego, powoływaniu się na domniemany fakt przeszłości czy też na tradycję w celach doraźnych (por. Głowała, 1972, s. 84–85).

W kontekście współczesnych teorii narratystycznych bardzo interesujące wydaje się przeniesienie przez Irzykowskiego perspektywy historyzmu Heglowskiego na obszar indywidualnych decyzji i działań, które u Irzykowskiego mają warunkować „rozwój ludzkości” i „postęp dziejów”. Można powiedzieć, że jest to przeniesienie schematu narracyjnego (mitu, legendy) na obszar indywidualnej biografii, pojętej jako pewien warunek samorozumienia jednostki i rozumienia swoich relacji z tym, co ogólne (wymiar wspólnotowy, społeczny życia, wymiar historyczny i kulturowy). Takie biograficzne ujmowanie indywidualnej historii, ale w kontekście schematów opowiadania (kulturowych, społecznych) jako obowiązujących, jest szczególnie dobrze widoczne w przypadku biograficznych prac Irzykowskiego poświęconych Tadeuszowi Żeleńskiemu-Boyowi i Stanisławowi Brzozowskiemu.

Trzeba jednak zaznaczyć, że liczne debaty, prowadzone przez Irzykowskiego nierzadko dość gwałtownie, znajdowały swoje uzasadnienie w koncepcji dialektycznej – zmagania się racji subiektywnych jako zawsze wpisanych w kontekst ponadjednostkowy, kulturowy, historyczny, którego same były częściowo wyrazem. Zarazem takie pojmowanie dialektyki jako dialogu – sporu racji pozwalało

powracać Irzykowskiemu od dialektyki Hegłowskiej do dialektyki w znaczeniu i Platona, i Arystotelesa. Można powiedzieć, że Irzykowski wciąż redefiniował pojęcia i szukał właściwego sposobu oszacowania i ludzkiej myśli, i działania. Krytykując Hegłowską wizję historii, podkreślał rolę jednostkowych wyborów, decyzji i celów indywidualnie obieranych. Obok heglizmu krytykował jednak również ewolucjonizm i scjencyzny progresywizm, dostrzegając w nich złudne rozwiązania, pozbawiające jednostkę i wiary we własne czyny, i odpowiedzialności za nie. „Rzecz jest w tym, że nie ma żadnych ani nadprzyrodzonych, ani naturalnych rękojmi postępu – wszystko trzeba naprawdę dopiero zrobić”, bo „wszystko musi być zrobione przez nas samych aż do najdrobniejszych szczegółów” (PR, I, s. 583), a „pewność dzisiejszych ludzi, że wszystkim zaradzą przyszłe wynalazki, jest rozczulająca” (PR, I, s. 580, tekst *Ograniczone zasoby ludzkości*). Jak zauważał Irzykowski, nowoczesna myśl wyparła się myślenia o celu, „jako że to jest nienaukowe. Cel, mówi się, nakreśli ‘każdorazowo’ sama ewolucja wypadków”, a „ten brak celu wywierają na nas wrażenie, jakby wszystko, co się z nami dzieje, było tymczasowym” (PR, I, s. 578). Z kolei redefinicja pojęcia „życia”, odniesiona do życia społecznego i kulturowego uniwersum działań ludzkich, umożliwiła Irzykowskiemu odrzucenie koncepcji witalizmu, obecnej w modernistycznych rozważaniach, przede wszystkim w witalistycznie pojętej filozofii życia. Irzykowski zatem śladem niemieckich interpretatorów filozofii życia (Wilhelm Dilthey i Georg Simmel) zbliżył się do rozumienia terminu „życie” w kontekście i konsekwentnego kulturalizmu, i fenomenologicznych ujęć *Lebensweltu*.

Trzeba również wspomnieć o polemikach Irzykowskiego z witalistycznym pojęciem życia, określanym w filozofii Henri Bergsona. Irzykowski zaproponował własne ujęcie tej kategorii, bowiem według niego „życiem jest wszystko, a więc i jego przezwyciężenie oraz przeciwstawienie się mu” (Głowała, 1972, s. 42). Życie nie jest więc pojmowane jako materialne czy biologiczne aspekty ludzkiego istnienia, ale jako to, w czym człowiek uczestniczy i co zarazem sam tworzy. Jak zauważał Irzykowski, w myśli Bergsona można dostrzec „lekceważenie obiektywnych treści życia na rzecz życia jako procesu”, a „życie pożera tu [w koncepcji Bergsona] niejako wszystkie swoje treści, chciałoby się niejako objawić ponad nimi” (PR, I, s. 417,

tekst *Simmel*). Irzykowski wskazywał także liczne inspiracje myślą Bergsona, między innymi jego koncepcją czasu i przestrzeni (por. CS, s. 502, tekst *Stanisław Brzozowski*). Omawiając książkę Bergsona o komizmie, Irzykowski pisał: „Dowcip, satyra, komedia są wiecznie czujnym i wszędzie wnikałym protestem tego, co żywe, co się ustawicznie przeradza, przeciw mechanizującym pierwiastkom życia” (CS, s. 424, tekst *Walka z mechanizmem*). Podkreślał, że analiza Bergsona oparta na opozycji pędu życia i mechanizmu bardzo zawęża problematykę komizmu^{*}. Wedle Irzykowskiego, praca Bergsona poświęcona komizmowi jest typowa dla jego dualizmu życia i mechanizmu. Natomiast Irzykowski uważał, że „śmiech zwraca się przeciw wszystkiemu, co w życiu jest powtórzeniem lub sztucznością” (PR, I, s. 195, tekst *Freudyzm i freudyści*). Można powiedzieć, że Bergsonowska zasada pędu życiowego została przez Irzykowskiego ujęta przede wszystkim jako zasada aktywności, dotycząca człowieka, jego jaźni oraz rzeczywistości mu danej i przez niego tworzonej. Zgodnie z takim antropocentrycznym oraz kulturalistycznym ujęciem, „życiem” okazuje się cała sfera aktywności człowieka, w której potwierdza on swoje wyposażenie gatunkowe albo też swoją istotę – jednoznaczne rozstrzygnięcie trudno jest odnaleźć u Irzykowskiego.

Pojęcie „pracy”, tak ważne u Brzozowskiego, Irzykowski reinterpretował również w kontekście aktywności, ale nie witalizmu. Podkreślał rolę racjonalnego „czynu” indywidualnego, mającego swe źródło w subiektywności, a który jest podejmowany dzięki jednostkowym wyborom i decyzjom. Jak pisze Tomasz Burek, w sporze Irzykowskiego z Brzozowskim starły się „dwie orientacje myśli humanistycznej: jedna nastawiona na ogólność, historycystyczna, druga uwrażliwiona na szczególność istnienia ludzkiego, personalistyczna i egzystencjalna” Irzykowskiego (Burek, 1972, s. 162). Z kolei inspiracje myślą Brzozowskiego^{**} i polemiki z nim dotyczyły

* Koncepcji komizmu Bergsona Irzykowski przeciwstawiał koncepcję Freuda, bowiem „Freud podnosi siłę wyzwalamą i buntowniczą śmiechu, rozumie go raczej po nietzscheańsku anarchistycznie niż witalistycznie” (PR, I, s. 195, tekst *Freudyzm i freudyści*).

** Patrz na przykład zachowany list Irzykowskiego do Stanisława Brzozowskiego z roku 1908 (L, s. 74–75).

między innymi zagadnienia czynu, kwestii postawy idealistycznej oraz doktryny badawczej kulturalizmu. Irzykowski przejął od Brzozowskiego antropocentryczne założenie o zależności rzeczywistości od działań człowieka. W tezach i polemikach Irzykowskiego pojawia się też metafora walki, zainspirowana myślą Brzozowskiego, między innymi ujęciem aktywnego istnienia człowieka zmuszonego do pokonywania biernej materii (por. Brzozowski, 1990, s. 89–121, rozdział *Filozofia czynu*). Zmaganie się człowieka z rzeczywistością przejawia się, wedle Brzozowskiego, w pracy (szczególnie w jej postaci fizycznej), zaś u Irzykowskiego zmaganie to dotyczy przede wszystkim działań intelektualnych – poznania*. Irzykowski nadawał pojęciu „pracy” Brzozowskiego aspekt intelektualny, przywracał wartość teoretycznemu namysłowi, który jest zarazem warunkiem praktyki jednostkowej, jak również społecznego i kulturowego rozumienia i akceptacji działań wspólnoty (problematyka ta, dotycząca intersubiektywności i praktyk komunikacyjnych, była wówczas przedmiotem rozważań filozofii życia – Wilhelma Diltheya i Georga Simmla, a później w latach trzydziestych fenomenologii – Edmunda Husserla i Alfreda Schütza).

Zgodnie z konsekwentną postawą racjonalizmu Irzykowski przyznawał prymat rozumowi w rozstrzygnięciach teoretycznych, jak i w praktyce, związanej z etycznymi i moralnymi wyborami. Nie negował przy tym znaczenia jednostkowej woli**, a „jedynie jej kult, to

* W *Płomieniach* Brzozowski „w duchu Bergsonowskiej filozofii rzuca słowa: ‘myśl powinna być po czynie’ (i to jest cały jego system) – lecz jest mi to zbyt mechanicznym odwróceniem dotychczasowej mody” (CS, s. 286). I dalej: „Nie tyle w namyśle poprzedzającym czyn odbywa się jego analiza, ile raczej w czynie samym (...). Czyn staje się niepodobnym do zamiaru. Na tym polega jego urok i zarazem groza. Guyau najtrafniej określił go jako ‘ryzyko metafizyczne’” (CS, s. 290, tekst *Aforyzmy o czynie*).

** Irzykowski wprost występuje przeciw „jaskrawemu przeciwstawieniu” myśli i woli (CS, s. 268–269, tekst *Aforyzmy o czynie*) i wskazuje na znaczenie woli w realizacji decyzji: „Jeżeli się czyn nie urzeczywistnia, to pono z dwóch przyczyn: albo wskutek trudności wyboru, albo wskutek tak zwanego braku woli” (CS, s. 263).

znaczy afirmowanie woli dla niej samej, bez określania celów, dla których miałyby być narzędziem realizacji” (Królicza, 2000, s. 86). **Trzeba przy tym scharakteryzować postawę idealistyczną, obecną w założeniach i tezach Irzykowskiego.** Można powiedzieć, że idealizm Irzykowskiego nie tyle dotyczył idei, co ideału – społecznie i kulturowo tworzonego wzorca. „Autora *Pałuby* interesowała w historii ideału praktyczna strona jego realizacji, fazy tej realizacji i ostateczna konkluzja, że ideał – w formie, jaką przybiera w projekcji – można ocalić tylko za cenę jego nieziszczenia” (P, Budrecka, 1981, s. LXVII). Irzykowskiego zatem interesowała wiedza o „mechanizmie” powstawania idei (por. *ibidem*), czyli o społecznych i kulturowych procesach idealizacji, łączonych przez niego również z powstawaniem mitów. Ideały, wzorce były, wedle Irzykowskiego, „wyrazem wysiłku skierowanego na opanowanie chaosu świata i w tym sensie” były nie tylko uprawnione, ale i potrzebne (por. *ibidem*, s. LXVI-LXVII). Idee, o których pisze Irzykowski, to „wartości powszechne, ogólne, takie jak szczęście, prawda, sprawiedliwość itd. Określony przez podmiot, a w istocie narzucony przez rozum, cel woli powinien być cząstkowym programem realizacji tych wartości” (Królicza, 2000, s. 90). Jak zauważa Królicza, mimo deklarowanego nominalizmu i konwencjonalizmu, te ogólne idee „pozostają dalej drogowskazami etycznymi – Irzykowski sprzeciwiał się jedynie traktowaniu ich jako kategorii ontologicznych” (*ibidem*). Irzykowski uznawał zatem idee za pewne kategorie kulturowe – normatywne i preskrypcyjne względem jednostkowych praktyk. Takie pojmowanie idei jest z kolei zgodne z interpretacją idei przez Simmla jako tego, co regulatywne, jako wyniku kulturowych, a zarazem koniecznych dla poznania i działania człowieka – procesów idealizacyjnych.

Irzykowski przypisywał moc sprawczą, podobnie jak Brzozowski, działaniom człowieka w opozycji do biernej materii, ale widział w człowieku przede wszystkim ideową – duchową czy rozumną moc sprawczą, której następstwem było konkretne działanie w sferze fizycznej, materialnej. Z koncepcją wartości Irzykowskiego, wedle której źródłem wartości jest rozum, łączyła się ściśle teoria treści opisująca hierarchię wartości w kulturze – w jej wytworach, których źródłem jest rozumna działalność człowieka. Teoria ta ujmowała *de facto* treść myślową, która w realizacji uzyskuje swój „realny”, to

jest społecznie komunikowany i potwierdzany jako rzeczywisty, rezultat. Zarazem Irzykowski uznawał zmienny charakter idei ze względu na zmienny, dynamiczny charakter rzeczywistości – i świata materialnego, i świadomości człowieka. W swojej postawie idealistycznej łączył on idealizm z personalizmem, bowiem zgodnie z ideologią i etyką klerkowską uznawał idee za możliwe do realizacji i potwierdzające się w praktyce, w „czynnie” konkretnej osoby działającej w imię danej idei*.

Irzykowski ujmował rzeczywistość jako świat tworzony przez człowieka „wraz z całym systemem wartości cywilizacyjnych, społecznych i kulturowych” (Bocheńska, 1975, s. 276), a zatem jego pojęcie rzeczywistości bliskie było stanowisku kulturalistycznemu Brzozowskiego. Rzeczywistość w koncepcji Irzykowskiego jest rozumiana, zgodnie z założeniami kulturalizmu, jako uniwersum tworzone przez człowieka wraz z sensami i znaczeniami przypisywanymi jego własnym wytworom, jako specyficznie ludzki, kulturowy „świat życia”. Irzykowski przejął od Brzozowskiego to założenie konsekwentnie kulturalistyczne oraz dynamiczną koncepcję świata – kulturowej rzeczywistości ludzkiej jako wytworu aktywnej jaźni o nieograniczonych możliwościach twórczych. Można powiedzieć, że Irzykowskiego interesowała sytuacja człowieka w świecie, który jest w coraz większym stopniu jego własnym wytworem (por. *ibidem*, s. 265), tak w sferze materii opanowanej dzięki technice, jak i w sferze samej działalności ludzkiej, „zdominowanej przez układy społeczne i konwencje kulturowe” (*ibidem*).

Inspirowany tezami Brzozowskiego, Irzykowski uważał, że światem rządzi „zasada czynu”. Uznawał aktywność intelektualną i refleksyjny namysł również za rodzaj praktyki, czynu „intelektualnego”. Czyn taki miał prymarnie charakter sprawczy wobec jakiegokolwiek innej praktyki – działań w obrębie świata materialnego czy świata społecznego**. Myśl nowatorska mogła stanowić najlepszy

* „Wszelki czyn jest podejrzany, gdy kładzie się w nim nacisk na sam fakt czynu, nie na jego treść i cel” (CS, s. 267, tekst *Aforyzmy o czynie*).

** „Zwykle utożsamia się czyn z twórczością, a jednak są to sprawy gatunkowo różne. Czyn jest wykonaniem, ba, nawet egzekucją zawsze czegoś znanego, czegoś, do czego się już nie ma zaufania; twórczość tylko postępuje się

sprawdzian i potwierdzenie koncepcji czynu intelektualnego, bowiem w jej przypadku oddziaływanie ideowe nie mogło zostać przypisane powtarzalności dotychczasowych przekonań czy wzorców. Zarazem Irzykowski rozszerzył formułę Brzozowskiego i uzupełnił zasadę czynu o „prawo zwierciadła” (DM, s. 54) – zasadę przedstawienia. Obie te zasady na równi współrządziłyby światem danym człowiekowi w poznaniu i działaniu, to znaczy ludzkim uniwersum kultury. Prawo zwierciadła było dopełnieniem prawa czynu i dotyczyło, według Irzykowskiego, tych elementów „świata życia” – kultury, których celem było powtórzenie w przedstawieniu fragmentów rzeczywistości. Można uznać, że prawo to – podobnie jak zasada czynu – dotyczyło obszaru kulturowego i było zakładane jako realizowane przez poszczególne jednostki w sposób indywidualny i zróżnicowany. Irzykowski zgodnie z tezami kulturalizmu zakładał kulturową konwencjonalizację poznania. Można powiedzieć, że uznawał przedstawienie kulturowe za pośredniczące i kształtujące w konieczny sposób indywidualne, subiektywne rozpoznanie świata oraz samowiedzę.

Teza o prawie zwierciadła pojawiła się w *Dziesiątej Muzie*, ponieważ Irzykowski uznawał film za narzędzie reprezentacji, najlepiej wówczas realizujące ową zasadę powtórzenia rzeczywistości w przedstawieniu kulturowym. Film bowiem – jak uważał Irzykowski – korzysta z technologicznego narzędzia (kamera i jej obiektyw), które umożliwia maksymalnie obiektywną, względem innych przedstawień kulturowych, rejestrację „świata życia”, ale przy równoczesnym założeniu, że to konkretna osoba kieruje obiektyw kamery ku światu, a zatem obraz uzyskany stanowi jednocześnie zapis jej percepcji. Jednak film, będąc „widzialnością” tego, co niewidzialne (por. DM, s. 50, s. 142), rejestruje elementy świata niedostrzegane w pojedynczej percepcji i daje możliwość ich wielokrotnego prezentowania (projekcji). Dzięki temu umożliwia dostrzeżenie fragmentów świata wymykających się zawsze subiektywnej percepcji świata, dodatkowo warunkowanej kulturowymi schematami, „konstrukcjami”. Prawo zwierciadła jako zasadę, dotyczącą wytwarzania przedstawień kulturowych, można odnieść również do opisywanej

czynem, lecz nie kładzie na nim nacisku, a jest rodzeniem rzeczy nowych, świadectwem prawdziwej żywotności” (CS, s. 278, tekst *Aforyzmy o czynie*).

przez Irzykowskiego „symbolizacji”, dokonującej się na obszarze kultury, do tworzenia przedstawień o znacznie większym stopniu umowności niż rejestracja filmowa. W nich bowiem podlegają również powtórzeniu pewne elementy rzeczywistości, czyli ludzkiego „świata życia” – przeżycia i przemyślenia poszczególnych jednostek.

Trzeba podkreślić, że Irzykowski używał terminów „zwierciadło” oraz „odbicie” w stosunku do rejestracji filmowej jako obiektywnej repetycji w przedstawieniu filmowym pewnego fragmentu rzeczywistości. Na mocy jego założeń, dotyczących dzieła filmowego, ów fragment rzeczywistości jest zarazem rzeczywistością rejestrowaną, jak i rzeczywistością przedstawioną w dziele filmowym. Zaznaczyć też trzeba, że Irzykowski nie stosował terminu „zwierciadło” na określenie subiektywnych przedstawień mentalnych, nie stosował bowiem w swoim opisie procesów poznawczych teorii odbicia. Odnosząc się do przedstawień mentalnych (wyobrażeń, treści pojęć), ujmował proces ich tworzenia z pomocą terminu „strumień świadomości”, co miało swoje zastosowanie w twórczości samego Irzykowskiego – w *Pałubie*. Odróżniał procesy poznawcze – przeżycia, przemyślenia, także wspomnienia – jako pewne akty od przedmiotów tych aktów, reprezentacji mentalnych, do których stosował termin „korelat” świadomości. Jak już było wspomniane, tworzenie subiektywnych, mentalnych przedstawień Irzykowski uznawał za pewną konstrukcję przedmiotu poznania, warunkowaną przez percepcyjne i intelektualne wyposażenie człowieka. Rozważając repetytywny charakter przedstawienia filmowego, zwracał on też uwagę na powtórzeniowy charakter procesów poznawczych – procesów tworzenia przedstawień mentalnych, a w szczególności pamięci (z inspiracji rozważaniami Bergsona; por. Bergson, 2004, s. 242–251).

Można powiedzieć, że wedle Irzykowskiego specyficznie ludzki, kulturowy „świat życia”, stanowiący potocznie pojętą rzeczywistość, poddany jest zasadzie czynu i prawu zwierciadła. Jest on dany poznaniu człowieka w postaci samoistnych bytowo rzeczy, przedmiotów wytwarzanych, jak też w postaci kulturowych reprezentacji tych rzeczy – symboli, języków, dzieł sztuki przedstawiających ów świat specyficznie ludzki. Przedstawienia te, jak też w ogóle wytwory kultury Irzykowski uważał za źródła wiedzy człowieka o nim samym, za pewne instrumentarium samopoznania. Źródłem samowiedzy są

również przeżycia związane z wykraczaniem, transcendowaniem poza ludzki „świat życia”. Ujęcie kultury proponowane przez Irzykowskiego przywodzi na myśl koncepcję kultury Wilhelma Diltheya, pojmowanej jako „świat życia” – obszaru rozwoju kultury „duchowej” i zarazem samopoznania człowieka. Jednak Irzykowski nie odwoływał się wprost do Diltheya, natomiast podkreślał w swoich tezach na temat kultury jej aspekt materialny (na przykład rozwój technologii, nowe narzędzia rejestracji obrazu), dzięki któremu realizuje się to, co duchowe – idee.

Jak pisze Tomasz Burek, w *Czynie i słowie* (teksty z lat 1908–1911) można znaleźć tezy Irzykowskiego dotyczące kultury, jej specyfiki i przemian, a rozwijane przez niego później: „polemika antyromantyczna, antyheroistyczna, wymierzona przeciw literackim epigonom rewolucji”, także „przeciw ‘retrospektywizmowi’ teorii i prądów o zasięgu ogólnoeuropejskim, przeciw określonemu, ‘antyintelektualnemu’ typowi aktualnej twórczości literackiej w Polsce” (Burek, 1972, s. 148). Irzykowski wbrew postulatom epoki „metafizycznie pojętego czynu wewnętrznego”, ale też „konkretnej akcji rewolucyjnej lub wreszcie walki zbrojnej, głosił doktrynę ‘kulturalistyczną’” (ibidem, s. 149), związaną z proponowaną koncepcją czynu intelektualnego. „Zaufanie do subtelnej równowagi, jaką samo życie wytwarza, poszanowanie tej oto konkretnej jednostki z jej indywidualnymi wartościami, budowa porozumień międzyludzkich, merytoryczna, lecz i zarazem pełna polotu praca nad psychologicznymi i kulturalnymi problemami, tworzenie kultury dla teraźniejszości, a nie dla odległej i mglistej przyszłości, oto zadania, postulaty kulturalizmu” Irzykowskiego (ibidem, s. 149–150), doktryny, która odwoływała się do analizy intelektualnej jako metody postępowania badawczego i działania w obrębie samej kultury i jej wytworów. Jak pisze Burek, kulturalizm ten „służy najszerzej pojętej filozofii życia”, ale jest sprzeczny i z aktywizmem pojętym witalistycznie, i z aktywizmem samego Brzozowskiego (por. ibidem, s. 150). Można powiedzieć, że **kulturalizm Irzykowskiego** miał również charakter dynamiczny: 1) w założeniach dotyczących przedmiotu badań – kultury pojętej jako dynamiczny proces komplikacji i różnicowania znaczeń (doktryna komplikacjonizmu), 2) w samym postępowaniu badawczym – w analizie intelektualnej bieżących

wypadków, odnoszonych do pewnych trwałych idei w kulturze, choć w zmienny sposób ukazujących się – podlegających odmien-
nym idealizacjom (jak prawda czy człowiek).

Trzeba podkreślić, że Irzykowski nie utożsamiał tego, co kulturo-
we z tym, co społeczne. Kulturę uważał za sferę specyficznie ludzką,
związaną z działalnością intelektualną, symboliczną (języki, znacze-
nia i wartości), jak też duchową i religijną. Według niego jest to za-
razem sfera nacechowana gatunkowo (percepcyjne i intelektualne
wyposażenie człowieka, rozpatrywane w porządku biologicznym).
Natomiast to, co społeczne Irzykowski identyfikował z organizacją
ludzkiej zbiorowości, z tym, co wspólnotowe. Sfera kultury jest ob-
szarem zapośredniczenia tego, co ogólne (idee, ale też materia, czyli
całość ludzkiego „świata życia” jako związek ducha i materii) oraz
tego, co jednostkowe. Cechą szczególną kultury byłaby możliwość
indywidualizacji, jednostkowego pojmowania i realizowania idei
– tego, co dane duchowo, a co jest realizowane przez człowieka
w materii. Zgodnie z przejętą od Brzozowskiego koncepcją „czynu”,
a reinterpretowaną jako przede wszystkim „czyn intelektualny”, sfe-
ra kultury jest obszarem aktywności człowieka, pośredniczącego
między tym, co duchowe a tym, co materialne. Wedle Irzykowskiego
w sferze materii i codziennego konkretnego człowiek realizuje duchowe
zamierzenia, wciela je w życie, to znaczy poddaje zastany i odmienia-
ny przez siebie świat – symbolizacji, nadaje sensy i znaczenia, wykra-
czając poza materię i konkret ku temu, co ogóle i abstrakcyjne.
W procesie poznawczym, ujętym dialektycznie jako dopełnianie się
tego, co empiryczne (percepcyjne) oraz racjonalne (świadomość i in-
telekt), człowiek symbolicznie ujmuje i uogólnia wiedzę uzyskaną
o świecie i o sobie. Tworzy sobie właściwy „świat życia” i to on jest
przedmiotem poznania jednostkowego i poznawczych uogólnień*
– uniwersum specyficznie ludzkie, nazywane potocznie „rzeczywi-
stością”. Trzeba podkreślić, że Irzykowski zakładał wiele „postaci”

* Wedle Brzozowskiego „człowiek sam wypracował swój świat, ale nie wie
o tym lub nie wierzy w to. Musi on w rezultatach i narzędziach swej pracy roz-
poznać znowu swoje własne dzieło, uświadomić sobie, że niewola w nim i po-
za nim jest tylko pewnym stadium jego własnej twórczości, nie rozumiejącej
siebie” (CS, s. 502, tekst *Stanisław Brzozowski*).

rzeczywistości, czyli tego, co dane prymarnie jako byt, jako to, co istniejące. Realność kultury, która jest poddana „pierwiastkowi konstrukcyjnemu”, oraz realność natury z dominującym „pierwiastkiem pałubicznym”, byłyby dwiema postaciami rzeczywistości, danymi poznaniu człowieka w sposób najbardziej narzucający się. Wedle Irzykowskiego można jednak wskazać wiele innych postaci realności, danych naszemu poznaniu, na przykład „rzeczywistość empiryczną” (por. P. Budrecka, 1981, s. LXXXIV) naszych indywidualnych doświadczeń i wiedzy jednostkowej, ale także „świat przedstawiony” – rzeczywistość daną poznaniu w sposób zapośredniczony dzięki różnym reprezentacjom kulturowym, w szczególności świat przedstawiony w dziełach sztuki. Stanowisko Irzykowskiego dotyczące statusu rzeczywistości i bytu można uznać za pluralistyczne, jak też monistyczne. Pluralizm monistyczny jego koncepcji rzeczywistości jest najlepiej widoczny w polemikach z tezami Leona Chwistka i Stanisława Ignacego Witkiewicza, o których będzie dalej mowa.

Określenie ducha i materii jako dwóch elementów dopełniających się to zarazem określenie tego, co je łączy, co pośredniczy między nimi – człowieka. Człowiek, z jednej strony, wydany jest sferze materialnej, „pierwiastkowi pałubicznemu”, którego nie może opanować ani na zewnątrz, ani w sobie (nieświadomość). Jednocześnie to materia jest tworzywem i narzędziem realizacji przez człowieka tego, co duchowe, co Irzykowski wiąże z autonomiczną wobec materii sferą ducha, czyli rozumnej świadomości w ogóle. Owa sfera ducha jest wobec człowieka transcendentna, a działania człowieka, w szczególności twórcze, są sposobem manifestacji idei na obszarze kultury – „świata życia” człowieka. Ów „świat życia”, specyficzna dla człowieka rzeczywistość kulturowa, jest człowiekowi poznawczo najlepiej dostępna, jak też zapośrednicza dostęp do tego, co jest „naturą”. Kultura jako obszar znaczeń i sensów daje człowiekowi możliwość autoreferencji – rozpoznania siebie w przedmiotach kultury, we własnych wytworach. Przedmioty kultury tworzone przez człowieka wraz z dziełami sztuki nie podlegają bowiem – zdaniem Irzykowskiego – alienacji, ale są wciąż źródłami samorozpoznania i samopoznania jako element pośredniczący między obiektywnością materii a subiektywnością ducha i jednostkowej jaźni

człowieka. To również dzięki nim jest poznawczo dostępna, choć w ograniczonym zakresie, owa sfera ducha – rozumnej świadomości w ogóle wraz z ideami i wartościami, autonomicznymi wobec specyficznej dla człowieka rzeczywistości – kultury jako „świata życia”. Jednak manifestują się one i realizują właśnie w kulturze dzięki działaniom człowieka, szczególnie dzięki „czynowi intelektualnemu”. Kultura jako sfera intersubiektywna umożliwia zarazem rozpoznanie owych idei i wartości, danych indywidualnie, a to dzięki obiektywizacji i idealizacji. Według Irzykowskiego idee są dostępne racjonalnemu poznaniu, ale jedynie w swoich przejawach, w kulturowych, własnych wytworach człowieka. Jak pisał, „ludzka rzeczywistość” jest „jedynie nam dostępna ze wszystkich emanacji Idei, jedynie naprawdę cudowna i straszna, bo inne są jej cieniem, karykaturą” (FH, s. 165). Sensy i wartości podlegają procesom idealizacji, czyli poznawczemu odkrywaniu przez człowieka ich autonomicznego i transcendentnego charakteru, które zarazem jest nadawaniem im statusu idei. Procesy obiektywizacji i idealizacji byłyby więc jednocześnie związane z wyróżniającą człowieka potrzebą transcencji. Transcendentna sfera „ducha”, czyli rozumnej świadomości w ogóle, byłaby dana poznaniu człowieka na tyle, na ile manifestuje się w kulturowej rzeczywistości danej mu poznawczo, poddanej racjonalnemu „pierwiastkowi konstrukcyjnemu”, gdzie łączy się dzięki działaniom człowieka to, co duchowe-rozumne z tym, co materialne.

Trzeba podkreślić, że Irzykowski swoje rozstrzygnięcia ontologiczne uzależnił od przesłanek epistemologicznych – od założenia przyjmowanego za Immanuelem Kantem, że przedmiot poznania zależy od poznawczego (percepcyjnego i inteligibilnego) ukształtowania podmiotu poznającego. Jednocześnie zgodnie z założeniami empiriokrytycyzmu przedmiot poznania uznawał on za pewien subiektywny konstrukt świadomości.

Irzykowski zakładał rozum jako powszechny, tak jak powszechne jest myślenie, również w swoich formach mistycznych. Rozum zgodnie z tezami antropocentrycznymi, przynależy prymarnie człowiekowi i rozumne są jego wytwory – obszar kultury. Jest on „ontologicznie obcy” chaosowi świata (Głowala, 1972, s. 42), temu co ma-

terialne, fizykalne, biologiczne, z czym współlistnieje. Jak pisze Wojciech Głowała, „z dość daleka rozpatrywane koncepcje polskiego pisarza mogą przypominać racjonalizm ‘form apriorycznych’ Kanta, nawet z jego podkreślaniami dynamicznej funkcji rozumu w poznaniu. Z drugiej jednak strony dość niejasna jest u Irzykowskiego kwestia historyczności rozumu” (ibidem, s. 40) i procesu dziejowego jako procesu przejawiania się tego, co rozumne. Głowała podkreśla w rozstrzygnięciach Irzykowskiego opozycję: rozum – świat, którą proponuje ujmować w kategoriach ludzkie – pozaludzkie (por. ibidem, s. 47). Ujęcie takie jednak domagałoby się określenia, bowiem Irzykowski wskazywał również element nieświadomy w ludzkich działaniach, wymykający się temu, co świadome i rozumne.

Irzykowski odwoływał się także do innych opozycji: rozumu (myślenia, aktywności teoretycznej, logicznej) i praktyki (czynu) oraz rozumu i materialnych podstaw bytu ludzkiego (por. ibidem). Wskazywał trwałość, ale też umowny, konwencjonalny charakter takich binarnych rozstrzygnięć w zachodniej kulturze i tradycji myślenia. Występował na przykład przeciw, częstemu w modernizmie, opozycyjnemu ujęciu czynu (praktyki) wobec słowa (myśli) i podkreślał twórczą, aktywną, praktyczną rolę języka. „Materiał, w którym piszący tworzy, mowa, jest procesem socjalnym. Przez mowę mam tu na myśli nie tylko słownik wyrazów, lecz słownik pojęć, ideałów, orientacji, wartości, rozmów, obiegający w pewnej epoce w danym społeczeństwie” (CS, s. 480, tekst *Niezrozumialcy*). „Pisać – znaczy to czynić się zrozumiałym” (CS, s. 481). Irzykowski polemizował z przekonaniem, że słowo nie odpowiada myśli, że jest jedynie jej bardziej lub mniej udanym sposobem wyrażania. „To lekceważenie słowa jest nieuzasadnione. Myśl nie jest całą myślą, póki nie skryształizuje się w słowach” (CS, s. 482), a „słowo jest czynem, tak dobrym, jak każdy czyn inny” (CS, s. 482), zaś szczególną rolę ma w „czynnie intelektualnym”.

Można uznać, że kategorie czynu i słowa były rozpatrywane przez Irzykowskiego zgodnie z tezą o prymacie namysłu intelektualnego, a więc były podporządkowane temu, co rozumne – myśli i argumentacji. W artykule *Niezrozumialcy* z tomu *Czyn i słowo* ujmował słowo jako czyn, jako działanie i uznawał posługiwanie się sło-

wem za wymagające równej odpowiedzialności, co każde rozumne działanie (por. Głowala, 1972, s. 47). Autor ma obowiązek uwzględnić „duchowe zasoby” swego odbiorcy i nie powinien lekceważyć jego sądu i „nie starać się o zdobycie nad nim władzy” (CS, s. 479). Jednak w tekście tym Irzykowski zarazem podkreślał niezrozumiały charakter dzieł sztuki, pewną niezrozumiałość jako ich wyróżnik, wykraczanie poza racjonalne pojmowanie. „‘Rozumienie’ jest więc tylko pewnym stanem uspokojenia, wygody” (CS, s. 476). „Zrozumiałym jest więc to, co jest stare, niezrozumiałym to, co nowe, co tylko z trudem da się wcielić do dotychczasowych nabytków” (CS, s. 477). „Zbadawszy nieco bliżej pojęcie niezrozumiałości, ujrzymy w nim dwie różne strony: jedną jest niejasność, tkwiąca w przedmiocie, który ktoś ma zrozumieć, drugą trudność, uczucie subiektywnej fadygi, którą komuś sprawia wysiłek skierowany ku zrozumieniu tego niejasnego przedmiotu” (CS, s. 469), czyli sam odbiór dzieła. Irzykowski podkreślał, że niezrozumiałość „jest naszym codziennym żywiołem; świat zewsząd nas otaczający jest chaosem, który co chwila organizujemy, w którym tylko dlatego nie tonimy, że przez dziedziczność, tradycję i wychowanie wyrobiliśmy w sobie pewien system narzędzi i znaków, za których pomocą ów chaos ujmujemy, ‘rozumiemy’. Utrzymujemy nasze łodzie ponad powierzchnią oceanu, jedną niewiadomą objaśniamy drugą niewiadomą i to się nazywa rozumieniem” (CS, s. 475–476). Można powiedzieć, że refleksja Irzykowskiego na temat zrozumiałości wspólnego, intersubiektywnego świata kultury i wytworów innych osób, dotyczy zagadnień poznawczych, estetycznych, ale również etycznych. Pojawia się ona bowiem wraz z problematyką kulturowych i metodologicznych konwencji w poznaniu, ale też konwencji w codziennym komunikowaniu się z Innymi. Umożliwiają one porozumienie, ale zarazem ograniczają rozumienie, wymagające dodatkowego indywidualnego i osobistego zaangażowania, na przykład konsekwentnej i odpowiedzialnej szczerości w przypadku postawy klerkowskiej, postulowanej przez Irzykowskiego.

Ważnym punktem odniesienia też epistemologicznych Irzykowskiego były właśnie ówczesne koncepcje głoszące konwencjonalizm w poznaniu, przede wszystkim empiriokrytycyzm. Trzeba dodać, że obok empiriokrytycyistów również Benedetto Croce, którego myśl

była tak ceniona przez Irzykowskiego, uwzględniał konwencjonalne cechy poznania. Podkreślał na przykład konwencjonalny charakter pojęć naukowych – wytworów człowieka przyjmowanych na mocy umowy za obowiązujące narzędzia porządkujące poznanie i wiedzę naukową. Aleksander Kumor notuje, że Irzykowski początkowo rozpatrywał poznanie przede wszystkim w kontekście subiektywnego idealizmu Ernsta Macha (por. Kumor, 1965a, s. 18). Odniesienia do empiriokrytycyzmu okazały się ważne także dla późniejszych, modyfikowanych też epistemologicznych Irzykowskiego. Twórca empiriokrytycyzmu Richard Avenarius uważał podział rzeczywistości na zewnętrzną i wewnętrzną (zjawiska fizyczne i psychiczne) za dokonany wtórnie wobec pierwotnego doświadczenia, w którym podmiot ma poznawczy dostęp do swych wrażeń i ich treści, danych w świadomości. Ernst Mach rozwinął tę tezę, negując istnienie rzeczywistości obiektywnej, niezależnej od świadomości. Opracował koncepcję wrażeń, uznając za wrażenia i to, co duchowe, i to, co materialne. Ciało i duszę uważał za symboliczne ujęcia elementów wrażeń i związków między nimi. Poznanie według niego miało być symbolicznym ujmowaniem i ekonomicznym porządkowaniem zespołów wrażeniowych w pojęcia ogólne i w prawa. Można powiedzieć, że tezy Irzykowskiego były bliższe tez Avenariususa, rozwijały też koncepcję symbolizmu, niezależnie od koncepcji Macha. Irzykowski przejął tezę Avenariususa, dotyczącą przedmiotu poznania jako zawsze pewnego konstruktów świadomości, który podlega społecznej i kulturowej obiektywizacji i staje się obowiązującym poznawczym schematem. Dodatkowo Irzykowski uznawał przedmiot poznania jako dany w świadomości za jej korelat i wynik zawsze pewnego ukierunkowania świadomości na przedmiot poznania (danych percepcji jako treści świadomości, ale też uwagi wewnętrznej w przypadku samopoznania, myśli refleksywnej). Trzeba zauważyć, że Irzykowski nie odwoływał się wprost do fenomenologii, ale jego tezy świadczą o znajomości jej tez i terminologii (korelat świadomości, strumień świadomości, akt świadomości a przedmiot aktu świadomości, sposoby ukierunkowania świadomości w przypadku poznania rzeczy i ich reprezentacji – różnych przedmiotów kultury). Można powiedzieć, że Irzykowski za Avenariususem uważał, że podział rzeczywistości na wewnętrzną i zewnętrzną jest wtórny wobec

prymarnych danych świadomości podmiotu*, nie negował jednak – jak Mach – istnienia rzeczywistości obiektywnej. Uważał, że zapośredniczenie poznania przez świadomość (wrażenia jako źródła wyobrażeń) i przez jej intersubiektywne wytwory (pojęcia, sądy logiczne, ale też w ogóle język i inne symboliczne systemy kultury) sprzyja tworzeniu specyficznemu ludzkiemu światu kultury. Jest to rzeczywistość naszych przeżyć – konstruowana („pierwiastek konstrukcyjny”), pozwalająca nam zapomnieć o tych elementach świata, które wymykają się naszemu poznaniu, a które stanowią niejako rzeczywistość w jej porządku prymarnym („pierwiastek pałubiczny”, między innymi fizjologiczny i biologiczny).

Jak píše badaczka i komentatorka *Pałuby* Aleksandra Budrecka, Irzykowski zrekonstruował w swojej wczesnej powieści „pewien szczególny typ procesu poznania. W procesie tym czynnikiem dominującym jest tendencja do rozumienia świata czy jego wycinka (takim wycinkiem może być również życie psychiczne podmiotu poznającego) poprzez ujęcie go w kategorię ‘ideału’, schematu pojęciowego, konstrukcji” (P, Budrecka, 1981, s. XXXIX). W *Pałubie* Irzykowski wskazał i przeciwstawił sobie dwa pierwiastki – pałubiczny i konstrukcyjny – jako elementy ludzkiego poznania, a zarazem specyficznemu ludzkiej „rzeczywistości”. Pierwiastki pałubiczny i konstrukcyjny „są zrozumiałe wtedy, gdy się je objaśnia w ich wzajemnych związkach”, a pierwiastek konstrukcyjny dotyczy konstruktów rzeczywistości, tworzonych, by „ująć świat w tym, co typowe, co składa się na jednolitą linię wypadków” (ibidem). Wiąże się to z ludzką dążnością, a zarazem dyspozycją „do uporządkowania zjawisk, które w codziennym życiu objawiają się jako chaos elementów bezładnie zmieszanych, przypadkowo ze sobą związanych, nie składających się na żadną jednorodną całość”, po to, by zapanować nad chaosem, by również „samego siebie obronić przed zarzutem bezcelowego i niezbornego działania” (por. ibidem). Jednak porządkowanie rzeczywistości w poznaniu to zarazem – wedle Irzykow-

* „Trzeba sobie uprzytomnić, że na przykład według Macha nie ma przedmiotów i rzeczy, są tylko węzły wrażeń. Więc nie ma też naprawdę ani okna, ani błyskawic, jest jakiś konglomerat, który dopiero w powolnej i codziennej apercpcji rozkłada się na dwa przedmioty” (PR, III, s. 648, tekst *Wycieczki w lirykę*, VII).

skiego – jej „mystyfikowanie”, a „celem wszystkich tych zabiegów, które można nazwać tworzeniem idealizacji rzeczywistości czy jej pojęciowych schematów, jest chęć nadania sensu zjawiskom, skomplikowanym w swej różnorodności, uporządkowania ich przez uproszczenie” (ibidem, s. XL). Można uznać, że Irzykowski w swej – wielokrotnie prezentowanej w *Pałubie* – pochwale „bogini Rzeczywistości” próbował argumentować za pewną sensownością rzeczywistości w jej stanie przedpojęciowym, za sensem danym wraz z bezładem i chaosem tego, co wykracza poza ludzkie poznanie i jego instrumenty, co nie daje się podporządkować uczuciom, ani tym bardziej uporządkować dzięki rozumowi.

Irzykowski podkreślał, że koncepcje Brzozowskiego były przeciwko filozofiom „bytu gotowego”, w tym przeciw empiriokrytycyzmowi Avenariususa i filozofii Schopenhauera. „Brzozowski, jako uczeń Bergsona i Sorela, jest zajadłym oskarżycielem myśli” (CS, s. 494, tekst *Stanisław Brzozowski*) i przeciw postawie racjonalizmu kierował argumenty na rzecz irracjonalizmu (por. CS, s. 455, tekst *W kształt linii spiralnej*). To właśnie za Brzozowskim Irzykowski powtarzał: „racjonalizm posługuje się irracjonalizmem jako narzędziem” (CS, s. 455), podkreślając jednak, że to racjonalizm jest celem. „Choć niby jestem racjonalistą, ale wiem bardzo dobrze, co to jest pierwiastek irracjonalny, bo mieszkam wespół z nim w jednym ciele” (D, II, s. 176). „Brzozowski zarzucał mi racjonalizm mimo *Pałuby*. Nie rozumiał. Właśnie jako twórca szukam w pozornym porządku nieporządku, irracjonalności, pałubiczności”, ale „dla mnie jedyną instancją porządkującą jest rozum i on lubuje się w tych deseniach absurdu” (D, II, s. 181). Jak pisał: „Umyślna nieumyślność, sztuczna naturalność – oto wykładniki, w których by można dalej wyrażać charakter odbywającego się tu procesu. Przesycony on jest właśnie racjonalizmem na wskroś” (CS, s. 457). Jest to na przykład „regres” i „nawiązywanie”, a „stąd płyną rozmaite ‘neo’”. Mówi się wtedy o przełomie, jaki przechodzi nasza epoka” (CS, s. 461). Irzykowski sądził, że mylnie uważa się w tych powrotach „za linię kołową to, co jest właśnie linią spiralną, to jest wyrafinowaniem racjonalistycznym, ale nie uświadomionym. Chodzi mi o to, żeby ono było uświadomione” (CS, s. 462), aby to, co nowe nie było traktowane jako odmienne powtórzenie momentu

z przeszłości czy powrót do niej i doceniane tylko na podstawie takiego odniesienia.

Zbieżność tez Irzykowskiego ze wspomnianymi tezami empiriokrytycyzmu jako pewnej postaci konwencjonalizmu można wskazać w – przyjętym przez Irzykowskiego – założeniu o odrębności „pierwiastka konstrukcyjnego”. Tezy „drugiego pozytywizmu”, proponowane przez Macha dotyczyły między innymi zasady „ekonomii myślenia”. Zgodnie z tą zasadą prawa naukowe to ujęcie zjawisk dostępnych doświadczeniu, ale zarazem uproszczenie danych empirycznych, celem dalszych operacji myślowych. Uważano fakty za reprezentowane w prawach naukowych przez pojęcia. Krytykowany wielokrotnie przez Irzykowskiego błąd poznawczy bohatera *Pałuby* polegał na mylnym uznaniu konstruktów za to, co dane bezpośrednio w doświadczeniu (por. P. Budrecka, 1981, s. XLVI). Mach za jeden z podstawowych błędów poznawczych uznawał przekonanie o odpowiedności pojęć i „rozpoznawalnego wycinka rzeczywistości” (ibidem, s. XLVII). Irzykowski zatem powtarzałby pewne tezy empiriokrytycyzmu, ale przenosił je z obszaru nauki w obszar myślenia potocznego, którego złudzenia, błędy analizował i krytykował w *Pałubie*. Jednak Irzykowski w swojej wczesnej powieści przekonywał czytelnika właśnie o konieczności świadomego i racjonalnego powoływania konstruktów. Występował natomiast przeciw ich anachronicznemu utrwalaniu („formy gotowe”; por. ibidem, s. LVII) wbrew faktom wciąż odmieniającego się życia. Byłaby to zatem wyważona krytyka schematów i systemów, kierująca się przeciwko ich anachronicznym postaciom i zarazem połączona z postulatem twórczego podejścia do schematu, innowacji systemu, czemu Irzykowski poświęcił tekst *System 'od – do'* (patrz: PR, III, s. 322–327).

Późniejsze stanowisko epistemologiczne Irzykowskiego trzeba rozpatrywać w kontekście dualizmu teoriopoznawczego z zaakcentowaniem postawy racjonalistycznej. Zostało ono z pewnością częściowo zainspirowane neokantyzmem, którego różne odmiany były wówczas obecne w nauczaniu akademickim. Jednocześnie można dostrzec w pracach Irzykowskiego wpływy innych, wówczas dyskutowanych koncepcji filozoficznych i psychologicznych. W swoich rozważaniach nad percepcją filmu odwoływał się on do koncepcji intencjonalności i przedstawień mentalnych jako korelatów świadomości.

mości. Równocześnie powoływał się na mechanistyczne ujęcia psychiki ludzkiej, a obok tego na ujmowanie jej jako „strumienia świadomości”. Duszę jako sumę jednostkowych zjawisk psychicznych pojmował nie substancjalnie, ale aktualistycznie – w działaniu, przypisując procesom psychicznym dynamizm niemal „ruchowy” (por. Kumor, 1965a, s. 18). Jak konstatuje Kumor, „Irzykowski był łowcą tego, co przemija. Nie chodziło mu o dojście do pewnych skończonych konstrukcji myślowych, o uchwycenie gotowych stanów psychicznych” (ibidem, s. 19), ale o uchwycenie ich dynamiki.

Jak było wspomniane, Irzykowski uznawał poznanie za wzajemne kształtowanie się podmiotu i przedmiotu poznania. To założenie dotyczy na przykład relacji między reprezentacją literacką, filmową a świadomością odbiorców, na które dzieła literackie czy filmowe wpływają i którą kształtują. Program poznawczy Irzykowskiego był bowiem ściśle związany z programem estetycznym. Sztukę uznawał za źródło poznania uprzednie wobec poznania naukowego, przedpojęciowe, oparte na przeżyciu estetycznym, które jednocześnie miało charakter poznawczy. Problematykę poznawczą Irzykowski poruszał między innymi w rozprawie *Zdobnictwo w poezji*, gdzie zajmował się kwestiami wpływu poezji na odbiorców i kształtowania ich świadomości, a zatem oddziaływania przedmiotu poznania na podmiot. Również film rozpatrywał nie tylko jako odzwierciedlenie świata wraz z rzeczami, ale uznawał wpływ rejestracji filmowej na poznanie świata i samopoznanie człowieka. Trzeba jednak podkreślić, że przypadek poezji czy filmu dotyczy specyficznych przedmiotów poznania – reprezentacji kulturowych, wytworów człowieka, które – wedle Irzykowskiego – są źródłem samopoznania i samowiedzy człowieka. Taka interpretacja koncepcji Irzykowskiego podkreśla konwencjonalny i zależny od kontekstu kulturowego aspekt jego tez epistemologicznych. Natomiast inne interpretacje podkreślają absolutyzowanie prawdy w myśli Irzykowskiego i jej idealistyczne pojmuwanie.

Irzykowski poszukiwał prawdy i proponował własne dynamiczne ujęcie prawdy częściowej, która dana jest naszemu poznaniu. Niektórzy badacze (Jadwiga Bocheńska) uznają, że Irzykowski miał świadomość względności prawdy: „zdając sobie sprawę z względności ostatecznych prawd nie tylko w sztuce, ale i w nauce, pozostawał

Irzykowski w zgodzie z tymi prądami dwudziestowiecznego racjonalizmu, które ujmowały poznanie nie jako odkrywanie raz na zawsze uformowanych i niezmiennych prawd, ale jako proces wzajemnego kształtowania się podmiotu i przedmiotu” (Bocheńska, 1975, s. 269). Z kolei Wojciech Głowala podkreśla, że Irzykowski pojmował prawdę procesualnie i dynamicznie. W *Walce o treść* określał ją z pomocą metafory „wirującej, wieloosiowej kuli, która ukazuje się wciąż z innej strony” (Głowala, 1972, s. 55). Irzykowski pisał: „Prawda pragmatyczna nie jest czymś nieruchomym, lecz jest kulą wirującą, wieloosiową, ukazującą się wciąż z innej strony. Najważniejszą metodą filozofów nowoczesnych jest, że nie przywiązują zbytnej wagi do wyników swego myślenia, przynajmniej nie traktują ich jako coś absolutnego, stwierdzają tylko pewne aspekty, akcenty, błędne koła i paradoksy różnych kierunków myśli” (WT, s. 62). Również w innych tekstach posługiwał się tym porównaniem, pisząc, że prawda „jest okrągłą kulą, która się obraca, i raz tę, drugi raz inną połąć swej powierzchni pokazuje. Im większą kto ma wrażliwość, im sprawiedliwszy chce być, tym więcej stron widzi w danym zjawisku, widzi je jako wizję dialektyczną, a nie jako gotową i niezmienną formułę” (PR, III, s. 565, tekst *O perfidii i szantażu*). Tomasz Burek interpretuje takie „pragmatyczne” ujęcie prawdy w kontekście antropocentryzmu i indywidualizmu Irzykowskiego, wedle którego filozofowie nowocześni nie są relatywistami czy konwencjonalistami, ale „absolutna i nieruchoma prawda ‘bytowa’ dawnych metafizyk ukazuje im się obecnie w całkowicie nowej postaci, jako ‘wieloosiowa’ prawda ‘wirująca’, nie zamknięta i niegotowa”, prawda, której podmiotem jest „sam człowiek jako twórca bytu i wszelkich jego myślowych określeń” (Burek, 1972, s. 143–144). Interpretacja ta nie pomija więc aspektu praktycznego w określeniu poznania przez Irzykowskiego – działania człowieka jako tego, co kształtuje świat dany mu w poznaniu, jego własną realność. Łatwo spostrzec, że rozpatrywanie przez Irzykowskiego prawdy jako jednej z wypracowanych w kulturze idei regulatywnych, nie zaś prawdy jako idei poddanej ideologii doraźnej i celom użytecznym, było zgodne z postulatami klerkizmu Irzykowskiego. Pojęcie pragmatyzmu pojawiło się zatem jako odniesienie do sfery praktyki, działania, nie zaś jako odwołanie do filozofii pragmatyzmu Williama Jamesa, choć i ją cechował prymat antropocentryzmu.

Irzykowski uznawał, że efektem poszukiwań prawdy są nie wyniki, ale „widoki” (por. Głowska, 1972, s. 56), mając na myśli mentalne reprezentacje, co może przywołać na myśl Platońską wewnętrzną naoczność idei. Przeciw zarzutom o relatywizm bronił się, wskazując ontologiczne swoistości prawdy: jej wielopostaciowość, skomplikowanie, przejawianie się w niej prawa *pars pro toto*, jednoczesny udział w niej kontrprawdy (por. ibidem, s. 57). Uważał, że „to, co ludzie nazywają relatywnością, pochodzi zwykle z niewiedzy czy zakłamania – ale jest to błędność, nie względność” (por. ibidem). Prawda wedle Irzykowskiego byłaby zatem nie „jednym wyrazem, jakimś aktem prostym, lecz ‘zajściem złożonym’, ‘kompleksem’, pewnym prowizorium, które się absolutyzuje poprzez kulturę i pewnym absolutem, który w obliczu wyłaniających się nowych ‘materiałów do rozpoznania’ musi znowu wrócić do prowizorium” (Burek, 1972, s. 175), pewną idealizacją poznawczą, konfrontowaną z nowymi faktami, z przemianami rzeczywistości i tej „pałubicznej”, i tej kulturowej, konstruowanej.

Odwolania do pragmatyzmu pojawiają się w myśli Irzykowskiego wówczas, gdy pisze o prawdzie, ale również, kiedy rozpatruje problematykę rzeczywistości jako przedmiotu poznawczego ujęcia w przedstawieniu mentalnym i kulturowym. Irzykowski próbując charakteryzować, czym jest „rzeczywistość”, polemizował wprost z wówczas opublikowaną pracą Leona Chwistka na temat „wielości rzeczywistości”, zaś nie wprost odnosił się do pragmatyzmu Williama Jamesa – filozofa, który konsekwentnie rozpatrywał problematykę „rzeczywistości” jako zagadnienie filozoficzne. Trzeba też dodać, że zagadnienie rzeczywistości i jej wielu postaci pojawiło się również w filozofii Benedetta Crocego, której (w szczególności estetyce) Irzykowski poświęcił wiele miejsca w *Walce o treść*. Tam też rozważał koncepcję wielości rzeczywistości Leona Chwistka, o czym dalej będzie mowa. Można powiedzieć, że w wypracowanym stanowisku monistycznego pluralizmu Irzykowski próbował godzić założenia dualistyczne z konsekwentnym idealizmem, a zarazem z indywidualizmem. Takie rozwiązanie mogło być inspirowane właśnie koncepcją wielu postaci rzeczywistości Crocego i jego założeniem, że

duch rozwijający się w dziejach dany jest poznaniu zawsze jako jednostkowe i konkretne byty (por. Kuderowicz, 1976, s. 124).

Irzykowski odnosząc się do tez Leona Chwistka, pisał: „Ponieważ mówię tak często o rzeczywistości, nie mogę pominąć specjalnej książki o tym przedmiocie” wydanej właśnie przez Chwistka (SP, s. 115, tekst *Na Giewoncie formizmu*). I dalej: „Kiedyż zachodzi największa potrzeba użycia tego słowa i dlaczego nas interesuje problemat rzeczywistości? Tu wracam do kwestii ziszczenia i zawodu. Mówimy: zetknął się z rzeczywistością, rzeczywistość go zawiodła, zdezawuowała lub dopisała mu, zazieramy w oczy rzeczywistości itp. Rzeczywistością jest wszystko, co w jakiś sposób wraca ku człowiekowi jak bumerang – jest ruchomą ścianą, płaszczyzną walki, klęski lub zwycięstwa. Z tamtej strony czyhają zasadzki, a z tej idą życzenia, żeby się to i owo stało rzeczywistością (nadzieją). Nie jest więc ona, tak jak u pana Chwistka, tylko pewnego rodzaju naczyniem na różne rzeczy – takie ujęcie tej sprawy może być tylko chwilowe. Jest jednolitą, choć dynamiczną” (SP, s. 116). Irzykowski sprzeciwiał się takiej parcelacji rzeczywistości i niemożności wskazania elementu scalającego. Podkreślał zarazem podobieństwa koncepcji swojej i Chwistka. „Moje linie przecinają się z liniami pana Chwistka; jeno to, co on starał się uchwycić i zanalizować jako ‘wielość rzeczywistości’, ja określam jako poczucie komplikacji. Prawdopodobnie obydwaj mamy tę samą wizję, lecz patrzymy na nią innymi szklanami. Jest to, jak mi się zdaje, wizja par excellence współczesna. Gdy aż do wojny świat orientował się według zasady ‘życia’, teraz, chcąc nie chcąc, musi się orientować według zasady komplikacji. Zamiast niej podstawiano dawniej zasadę życia, a dziś fałszuje ją zasada względności” (SP, s. 143).

Koncepcja Chwistka być może była inspirowana pragmatyzmem Jamesa. Można powiedzieć, że to właśnie William James wprowadził **pojęcie rzeczywistości**, słowo z porządku potocznego myślenia i języka, do słownika filozofii, a nawet uznał pytanie o nią za jedno z podstawowych pytań ontologii (patrz: Buczyńska-Garewicz, 1973, *passim*). Pojęcie rzeczywistości pojawiło się jako ważny termin filozoficzny już u Immanuela Kanta, który uważał, iż rzeczywistość jest sposobem, w jaki rzeczy jawią się człowiekowi i jako taka jest ona z porządku fenomenalnego. James ujmował rzeczywistość jako real-

ność specyficznie ludzką, jako obszar doświadczeń człowieka, w tym działania i oddziaływania człowieka na to, co materialne i fizyczne. Koncepcja rzeczywistości Jamesa ma punkty wspólne z propozycjami Chwistka, ale również Irzykowskiego. James rzeczywistość uznawał za przedmiot poznania dany bezpośrednio w ludzkim doświadczeniu – rzeczywistość dostępną w zmysłowym doznaniu w postaci przedstawienia. Z kolei Irzykowski występował z tezą o wielu postaciach rzeczywistości jako pewnych przejawach rzeczywistości w ogóle, to znaczy bytu stanowiącego pewną jedność. Zgodnie z takim stanowiskiem pluralizmu monistycznego uznawał, iż rzeczywistość jest tym, co transcendentne wobec naszych możliwości poznawczych, a co próbujemy opanować, poznając ją, działając i twórczo przekształcając. W tym celu wytwarzamy różne relacje komunikacyjne – poznawcze, praktyczne i estetyczne na obszarze kultury, zapośredniczane przez narzędzia komunikacji, przez przedstawienia kulturowe – znaki, symbolizacje. Wytwarzamy specyficznie ludzki „świat życia” – rzeczywistość kultury, daną nam prymarnie w poznaniu. Natomiast według Jamesa rzeczywistość to związki zachodzące między rzeczami i jako taka jest ona wytwarzana przez ludzi, a także odziedziczona w postaci przekonań i poglądów. Natomiast nie są to próby tworzenia relacji między człowiekiem a światem materialnym i fizycznym, jak u Irzykowskiego, ani to, co w samym człowieku z trudem poddaje się poznaniu – to, co zmysłowe oraz nieświadome.

Można powiedzieć, że James nazywał rzeczywistością to, co według Irzykowskiego było rzeczywistością specyficznie ludzką – realnością „pałubiczną”, opanowaną dzięki „pierwiastkowi konstrukcyjnemu”, specyficznie ludzkim światem życia, czyli obszarem kultury. Koncepcja Jamesa wychodziła od potocznego pojmowania realności i na nim się koncentrowała, natomiast Irzykowski wiele razy w swych tekstach sprzeciwiał się sprowadzaniu refleksji filozoficznej czy krytycznej do myślenia potocznego i codziennych, mylących i naiwnych przekonań. Jednak James, podobnie jak Irzykowski, ujmował definiowaną przez siebie rzeczywistość jako dynamiczną, otwartą, choć inaczej niż polski autor zakładała, że składa się na nią szereg „faktów” i że zmienia się ona i doskonali pod wpływem działań człowieka o charakterze sprawczym. Irzykowski natomiast sto-

sował terminy „rozwój” czy „postęp” do opisu przekształceń dokonywanych przez człowieka na obszarze świata, pojmowanego jako to, co transcendentne wobec człowieka i jego działań, jako ogromny obszar nie poddający się ludzkiej aktywności, który próbujemy ująć z pomocą metafizycznej idei świata jako całości i jedności.

William James, jak później Leon Chwistek, zakładał właśnie wielość postaci rzeczywistości, wytwarzanych przez człowieka, który w rzeczywistości obiektywnej i materialnej, a poddającej się ludzkiemu poznaniu i działaniu, tworzy rzeczywistość zgodnie ze swymi potrzebami, jest jej aktywnym elementem. Według Jamesa taką wytwarzaną przez człowieka rzeczywistość, będącą zarazem obszarem jego działań, cechuje mnogość części, względnie zależnych od siebie nawzajem, a względnie niezależnych od zakładanej całości rzeczywistości ujmowanej właśnie jako rzeczywistość obiektywna. Trzeba przypomnieć, że jeden z zarzutów stawianych przez Irzykowskiego koncepcji Chwistka dotyczył braku powiązań między wskazywanymi przezeń poszczególnymi rodzajami rzeczywistości.

Innym ważnym elementem filozofii Jamesa, o którym się wspomina omawiając filozoficzne założenia myśli Irzykowskiego, jest, opisywana powyżej, pragmatyczna definicja prawdy. Sam Irzykowski, opisując prawdę jako wirującą kulę rzucającą światło na różne fragmenty danej rzeczy – przedmiotu poznania, używał określenia „pragmatycznej” prawdy. Prawda według Irzykowskiego była łączona z systematycznymi czy schematycznymi strukturami poznawczymi, będącymi wynikiem procesu poznania. Zarazem byłaby pewną poznawczą konstrukcją, która dawałaby możliwość rozświetlenia fragmentów rzeczywistości ukrywającej się, umykającej naszemu poznaniu. Irzykowski odwoływał się do Platońskiej metafory prawdy i wiedzy jako światła, a zarazem do metafory wewnętrznego oglądu i prawdy oglądu – świadectwa widzialnego. Również filozofia nowożytna pojęcie prawdy i świadectwa rozpatrywała w kontekście prymatu percepcji wzrokowej i poznawczego autorytetu naoczności. Irzykowski wielokrotnie podkreślał rolę percepcji wzrokowej i naoczności w poznaniu, również w poznaniu literackim (metafory odwołujące się do percepcji wzrokowej). Jak się wydaje, jego szczególny szacunek dla filmu jako narzędzia rozpoznania i poznania świata miał swe źródła w nowożytnym, podzielanym przez Irzykow-

skiego, poglądzie o poznawczo uprzywilejowanym statusie naoczności. Pogląd ten również wpłynął na jego pojmowanie prawdy, choć deklarowanej jako pragmatyczna, to jednak dość odmiennej od prawdy definiowanej przez Jamesa. James bowiem zakładał, że prawda nie tyle dotyczy relacji myśli i rzeczywistości, która w swej dynamice myśli umyka, ile jest cechą samej myśli jako pewnego poznawczego konstruktów, dotyczącego rzeczywistości.

Wedle Irzykowskiego prawda jest również pewnym konstruktem – złożonym, wieloaspektowym i nieskończonym poznawczo, bowiem rzeczywistość w swojej dynamice i bogactwie przejawów uniemożliwia wydanie sądów o charakterze wyczerpującym czy ostatecznym. Prawda byłaby pewną ideą regulatywną, odnoszącą poznanie do transcendentnej sfery ducha, czyli rozumnej świadomości w ogóle. Byłaby też zarazem kategorią kulturową, bowiem sądy na nią składające się mają w pewnej mierze, społecznie i kulturowo, charakter umowny, a więc względny. Jednak sądy te są potwierdzane przez ludzkie doświadczenia i ich osadzenie, zakorzenienie w rzeczywistości „pałubicznej”, a zatem nieodwołalnej i koniecznej, tylko częściowo poddającej się ludzkiej ingerencji, działaniu i przetwarzaniu. Prawda pozostaje wieloaspektowa, nieostateczna, otwarta na nowe doświadczenia i wiedzę, bowiem rzeczywistość nie poddaje się całkowicie poznaniu człowieka, zmuszonemu w ten sposób, by tworzyć na obszarze własnego świata, rzeczywistości kultury – poznawcze, schematyczne konstrukcje, roszcujące sobie prawo do orzekania również o tym, co wymyka się ludzkiemu poznaniu, o rzeczywistości „pałubicznej”.

Filozofia życia, wspomiana już wielokrotnie, stanowiła ważną inspirację myśli Irzykowskiego. Można dokonać podsumowania też Irzykowskiego, pokazując szczegółowe odniesienia jego koncepcji właśnie do filozofii życia. Często podkreśla się niekoherencję poglądów Irzykowskiego czy też sprzeczność wypowiedzianych przez niego sądów. Jego poglądy dojrzewały i pewne tezy, jak na przykład teza dotycząca poznawczego i estetycznego prymatu treści, obecne są w wielu pracach od *Czynu i słowa* przez *Dziesiątą Muzę* i najważniejszą *Walkę o treść* aż po felietony krytycznoliterackie i filmowe. Inter-

pretatorom sprawia również problem idealizm Irzykowskiego, połączony z wizją praktyki wcielającej idee, które zarazem mogły ulegać przemianom. Wątpliwości mogą zostać wyjaśnione dzięki odwołaniu się do teorii wartości Georga Simmla, z pewnością znanej Irzykowskiemu, bowiem *Filozofia pieniądza* ukazała się w polskim tłumaczeniu już w 1904 roku. Traktując pieniądz symbolicznie i uznając, że jest on nośnikiem pewnego znaczenia (wartości), Georg Simmel mógł rozumieć kwestię nadawania wartości i oceny w kontekście fenomenologicznej konstytucji sensu. Wartość według Simmla ma zawsze źródło subiektywne, lecz podlega społecznej i kulturowej obiektywizacji, a także może podlegać procesowi idealizacji. Idea bowiem jest pewnym wyznacznikiem poznawczym o charakterze wartościującym, który pozwala orientować działania i ustalać ich priorytet. Simmel zakładał zatem, że idea nie jest nam dana obiektywnie do realizacji, lecz że jest przez nas wykreowana zgodnie z naszymi potrzebami. Dlatego też idee mogą być realizowane w praktyce i ulegają przemianom. Podobnie jak Simmel, Irzykowski próbował uporać się z wielością norm w życiu społecznym i w kulturze, a zarazem uzgodnić ich zmienny charakter z dotychczasową aksjologią o źródłach idealistycznych. Idealistyczne stanowisko w pojmowaniu sfery ducha jako rozumnej świadomości w ogóle zasadniczo różniło koncepcję idealizacji, proponowaną przez Irzykowskiego, od tej Simmla.

Irzykowski wielokrotnie nawiązywał do Friedricha Nietzschego i Georga Simmla, ale również do Jean-Marie Guyau^{*}. Natomiast w samych założeniach myśli Irzykowskiego obecne były tezy Wilhelma Diltheya, które również dzięki lekturom Simmla pośrednio wpłynęły na Irzykowskiego. Inspiracja filozofią życia dotyczyła w szczególności samej koncepcji życia, pojętego jako naturalistyczny warunek („pierwiastek pałubiczny”) ludzkiego „świata życia” („pierwiastek konstrukcyjny”). Życie bowiem było rozpatrywane przez Irzykowskiego, z inspiracji tezami Nietzschego i Diltheya, nie witalistycznie, ale aktywistycznie i twórczo, również w sferze intelektu i moralności. Życie wedle Irzykowskiego, podobnie jak u Dil-

^{*} „Jeszcze przed Nietzschem Guyau, najlepszy krytyk pesymizmu, rzucił hasło 'ryzyka metafizycznego'” (PR, IV, s. 393, tekst *Perspektywy schopenhauerizmu*).

theya, było „czymś swoistym dla rodzaju ludzkiego” (Kuderowicz, 1987, s. 40). Dilthey nie pojmował życia w sensie biologicznym, ale to właśnie ono miało wyróżniać ludzkość wśród przyrody, „służyć miało do charakterystyki kultury, społeczeństwa i procesu historycznego, choć obejmowało także relację człowieka do środowiska przyrodniczego” (ibidem). Dilthey zatem odszedł od potocznego sensu słowa „życie” oraz od koncepcji interpretujących witalistycznie to pojęcie (ibidem, s. 41). Diltheyowskie ujęcie życia jako kultury – sfery rozwoju ducha ludzkiego przejęte zostało między innymi przez Simmla, którego myśl z kolei bardzo oddziałała na autora *Pałuby*.

Inne założenie Diltheya, które pojawiło się w myśli Irzykowskiego – jak można przypuszczać – dzięki jego zainteresowaniom Freudowską psychoanalizą, dotyczyło podstawowej kwestii jego rozważań – rzeczywistości. Chociaż w tekstach Irzykowskiego nie pojawiają się odwołania do Diltheya, to właśnie Diltheyowska koncepcja rzeczywistości wydaje się częściowo przeniesiona do pism Irzykowskiego. Dilthey rozpatrywał to, co rzeczywiste w związku z życiem jako kategorią specyficznie ludzką, związaną ściśle z tworzonym w kulturze pewnym ludzkim światem. Uważał on, że „źródeł pewności o istnieniu zewnętrznego świata należy szukać poza wrażeniem i rozumowaniem” (ibidem, s. 74). Dilthey zakładał, że przy zaspokajaniu potrzeb i realizacji popędów powstaje „dwojakiego typu świadomość: z jednej strony świadomość dowolnego, własnego ruchu, a z drugiej świadomość oporu, jaki ten ruch napotyka. Nie można uświadomić sobie własnej aktywności, nie uświadamiając sobie tego, że napotyka się opór (...). Przekonanie o istnieniu zewnętrznej rzeczywistości i pewność, że do niej w poznaniu docieramy, powstaje z ‘zahamowania intencji’, czyli z doznania cierpienia z powodu niemożliwości realizacji dowolnych intencji, na skutek oporu stawianego przez coś pozapodmiotowego” (ibidem). Dilthey jako rzeczywistość – to, co zewnętrzne wobec poznającego podmiotu, ujmował nie tylko twory przyrody, ale też własne twory człowieka z obszaru kultury, stawiające również opór woli i działaniom człowieka. Według Diltheya humanistyka, przeciwstawiona przyrodoznawstwu, to wiedza o kulturze i o własnych wytworach człowieka, która „osiąga swój przedmiot, ujmując ludzkość jako aktywnie ustosunkowaną do otaczającej rzeczywistości” (ibidem, s. 83), czyli do spe-

cyficznie ludzkiego „świata życia”, kultury jako realizacji tego, co duchowe.

Irzykowski, odmiennie niż Dilthey, zakładał rzeczywistość prymarną jako to, co zewnętrzne nie tylko wobec człowieka, jednostkowego, poznającego podmiotu, ale i wobec jego świata kultury. Rzeczywistość tak pojęta konfrontuje się nie z wolą człowieka, ale z intelektem, z możliwościami poznawczymi człowieka. Z tej relacji Irzykowski wywodził swoje pojmowanie kultury, świata specyficznie ludzkiego również jako pewnej rzeczywistości, niejako drugiego stopnia. Podobnie jak w koncepcji Diltheya, wedle Irzykowskiego sensy i znaczenia kultury, owej rzeczywistości specyficznie ludzkiej, są aktualizowane, realizowane dzięki poznaniu i działaniu poszczególnych jednostek. Jednak zdaniem Irzykowskiego człowiek wobec tej rzeczywistości pozostaje w prymarnej relacji poznawczej, poddanej intelektowi, nie zaś wolicjonalnej, poddanej woli.

Ważne założenie Diltheya, z którym – choć nie wprost – Irzykowski polemizował, dotyczyło samego pojęcia kultury i relacji tego, co przyrodnicze i tego, co kulturowe. Według Diltheya „w świecie kultury właściwości fizyczne” występują „jako formy uzewnętrzniania postaw psychicznych” (ibidem, s. 82), są zatem rozpatrywane jako twory specyficznie ludzkie. Irzykowski nie zakładał przeciwieństwa świata przyrody i świata kultury specyficznie ludzkiego. Podzielał on, szeroko wówczas rozpowszechniony, pogląd o antropocentrycznym charakterze świata danego człowiekowi w jego poznaniu (neokantyzm, fenomenologia, filozofia życia), ale nie przeciwstawiał tego, co kulturowe, temu, co przyrodnicze. Wychodził z założeń bliskich Simmlowi, mających swe źródła w empiriokrytycyzmie, ale też w neokantyzmie, o konstrukcyjnym charakterze wszelkiego ludzkiego poznania, w tym również wiedzy z dziedziny przyrodoznawstwa. Stanowisko to godził z założeniami kulturalizmu, przejętymi od Stanisława Brzozowskiego. Podobnie jak Georg Simmel, uznawał i przyrodę, i dzieje (kulturę) za pewne społeczne projekty, uwikłane w myślenie potoczne, dialektycznie łączące byt i znaczenie. Właśnie dlatego w *Pałubie* (ukończony w roku 1902, a wydany w roku następnym 1903) zestawiał „pierwiastek konstrukcyjny” z „pierwiastkiem pałubicznym” – ze sferą rzeczywistości niepoddającej się poznaniu i działaniu człowieka, a której oddziaływaniu z kolei podlega

człowiek. Jednak wiedza konstruowana nie jest przeciwstawiona niewiedzy czy bezradności wobec tak pojętej rzeczywistości, ale – jej wstępnemu rozpoznaniu, doświadczaniu czy przeżywaniu. To ich rezultaty stanowią dopiero „materiał” wyjściowy właściwego, racjonalnego poznania i uogólniania doświadczeń jednostkowych.

Wedle Irzykowskiego sam człowiek jest pewnym elementem owej rzeczywistości „pałubicznej”, tak jak i rzeczywistości specyficznie ludzkiej – obszaru kultury. Pojęcie życia uprawomocniałoby, zdaniem Irzykowskiego, tak związek człowieka ze światem przyrody, jak i ze światem kultury. Jednak Irzykowski, nadając prymat tezom intelektualizmu i kulturalizmu (natura jako poznawcza konstrukcja człowieka, dokonywana w obrębie określonej kultury), sprzeciwiał się witalistycznym koncepcjom życia. Zapewne także koncepcję Diltheya uznałby za jednostronną, bo nie tłumaczącą komplikacji i zróżnicowania na obszarach życia i rzeczywistości. Było mu bliskie Diltheyowskie pojęcie „światopoglądu” jako uwikłane w społeczny i kulturowy kontekst wiedzy, w myślenie potoczne. Jednak Irzykowski uznawał myślenie potoczne, zgodnie z tezą indywidualizmu, za obszar ujednoczenia poglądów, jak też ich różnicowania (na przykład innowacyjność a tendencja w kulturze czy nowoczesne zjawisko mody, o którym pisał Simmel).

Można uznać, że ten pogląd Irzykowskiego miał swe inspiracje w często przytaczanych pracach Simmla*. Jak pisze Ryszard Nycz, Irzykowski w eseistycznych pismach Simmla widział potwierdzenie własnych poszukiwań, otwartości myślenia, „stylu myśli ‘próbnej’, poszukującej i wynalazczej, unikającej banału za cenę nieostateczności poznawczych wyników” (Nycz, 2002, s. 184–185). Łatwo też wskazać inne tezy Irzykowskiego, których inspiracji można dopatrzeć się w filozofii wartości czy w metodologii nauk Simmla (patrz: PR, I, s. 416–422, tekst *Simmel*). Byłoby to między innymi ujmowanie życia jako wszechogarniającej całości, założenia skierowane przeciwko teoriom naturalistycznym w pojmowaniu kultury, nowoczesna idea indywidualizmu, która według Simmla prowadziła

* Na przykład uwaga Irzykowskiego, dotycząca Simmla jako filozofa pozostającego „w kontakcie z rzeczami konkretnymi” (PR, I, s. 494, tekst *Jeszcze z powodu merytoryzmu*), z faktami życia codziennego i z myśleniem potocznym.

do wzrostu wolności jednostkowej, a którą łączył ze zróżnicowaniem społecznym i kulturowym oraz z komplikacją zaleceń moralnych. Byłoby to wskazanie przez Simmla roli konfliktu, pozytywnej i twórczej dla rozwoju społeczeństwa, kultury, także Simmlowska krytyka historiozofii i rozpatrywanie historii jako konstrukcji, a nie rekonstrukcji faktów czy wyobrażeń na temat przeszłej rzeczywistości. Przede wszystkim byłaby to epistemologiczna teza, że poznanie nie ujmuje rzeczywistości w całym jej bogactwie. Podobnie jak Simmel, Irzykowski odwoływał się do pragmatycznej koncepcji prawdy, ale sprzeciwiał się poddaniu prawdy – kryterium użyteczności czy interesu.

Podstawową inspiracją Simmlowską była jednak koncepcja dotycząca idei jako wytworu społecznego i kulturowego oraz procesu idealizacji jako koniecznego procesu kulturotwórczego, związanego z nadawaniem sensu i znaczeń (por. Simmel, 1997, s. 20–29, s. 49–52). To właśnie z procesem idealizacji, czyli tworzenia idei jako wzorców transcendentnych wobec rzeczywistości przyrodniczej i kulturowej, Irzykowski łączył – wskazywany jako wyróżnik antropologiczny – proces symbolizacji i zarazem tworzenia religijnej sfery *sacrum*. Natomiast odmiennie niż Simmel, Irzykowski nie rozpatrywał etyki w kontekście sytuacyjnym, choć podobnie jak ten pierwszy wskazywał na społeczne, kulturowe i historyczne determinanty norm moralnych. Irzykowski jednak odróżniał etykę, jako zespół obowiązujących prawideł postępowania praktycznego, od normatywności moralnej i sytuacyjnej, a poddanej tymczasowym celom. Można powiedzieć, że również myśl Simmla, dotycząca kryzysu kultury, była obca Irzykowskiemu, rozpatrującemu przemiany kulturowe i cywilizacyjne w kontekście dokonującego się postępu.

Swoją koncepcję rzeczywistości Irzykowski wzbogacił również Freudowską tezą o rzeczywistości ujętej jako to, co poznający podmiot odnajduje zawsze w tym samym miejscu i co gotów jest uznać za konieczne. Irzykowski sprzeciwiał się tej konieczności, wskazując człowieka, poszczególną jednostkę-osobę jako źródło przemian realności, którą opacznie człowiek pojmuje w kategoriach deterministycznych, zamiast dostrzec w niej przedmiot poddany własnemu poznaniu i działaniu (koncepcja „czynu intelektualnego”). W pojmowaniu rzeczywistości przez Irzykowskiego można do-

patrzeć się również Freudowskiego podziału na zasadę rzeczywistości i antagonistyczną zasadę przyjemności. Podobnie jak Zygmunt Freud, Irzykowski rozpatrywał rzeczywistość jako to, co stawia opór ludzkim potrzebom i pragnieniom, a zarazem stanowi obszar ich realizacji. Takie odniesienie do psychoanalizy Freuda, dobrze znanej Irzykowskiemu (zagadnienie marzeń sennych, praca Freuda o komizmie; por. PR, I, s. 170–176, tekst *Freudyzm i freudyści*), byłoby zbieżne z jego innymi tezami na temat rzeczywistości, zawartymi na przykład w *Pałubie*. Rzeczywistość tam definiowana („pierwiastek pałubiczny”) to obszar wykraczający poza działania racjonalne człowieka, poza możliwości bezpośredniego oddziaływania, to nieobliczalny świat chaosu na zewnątrz, materii i tego, co fizyczne, ale także tego, co irracjonalne w człowieku. Taką rzeczywistość powoli opanowując, człowiek czyni własnym światem i swoją rzeczywistością – racjonalnym i skonstruowanym światem kultury („pierwiastek konstrukcyjny”), ujętym w pojęcia, pełnym sensów i wypracowanego, wzajemnego rozumienia („błękitne mosty”). Według Irzykowskiego to właśnie ta tworzona rzeczywistość kultury jest obszarem działań i realizacji celów człowieka, bowiem jest światem właściwym człowiekowi, planowanych przez niego zamierzeń, podlegającym w pewnym stopniu jego intelektowi i woli zarazem. Irzykowski odwoływał się do Freudowskiego pojęcia nieświadomości, a w swoich objaśnieniach stosował też pojęcie popędu.

Wśród innych źródeł inspiracji, między innymi merytoryzmu Irzykowskiego jako postawy badawczej, Ryszard Nycz wymienia niemiecką estetykę i psychologię języka z przełomu XIX i XX wieku oraz rozwijany wówczas funkcjonalizm w językoznawstwie. Wskazuje on także zbieżność tez merytoryzmu Irzykowskiego i formalizmu Wiktora Szklowskiego (por. Nycz, 2002, s. 165–166).

Należy też zaznaczyć zainteresowanie Irzykowskiego egzystencjalizmem, między innymi obecne we wzmiankach dotyczących Karła Jaspersa z końca lat trzydziestych (PR, IV, s. 330). Tomasz Burek podkreśla znaczenie dla samego Irzykowskiego owych późnych lektur Jaspersa, potem Martina Heideggera, a przede wszystkim Sorena Kierkegaarda (por. Burek, 1972, s. 160–161, przypis).

Trzeba podkreślić, że Irzykowski odnosząc się do koncepcji filozoficznych, estetycznych czy literackich, przyjmował postawę niejednoznaczną i – można powiedzieć – dyskusyjną zgodnie ze swym postulatem komplikacjonizmu w kulturze oraz konfliktu racji jako źródła powstania racji nowej. Ów skomplikowany i niejednoznaczny charakter stanowiska Irzykowskiego można pokazać na przykładzie jego stosunku do wówczas dyskutowanych koncepcji:

1) życia (życie pojęte nie tyle biologicznie, ile antropocentrycznie jako kategoria opisująca aktywność człowieka na obszarze kultury i historii),

2) naturalizmu (pojętego jako konieczne odwołanie do porządku „naturalnego”, danego jako konieczny, ale zarazem krytyka poetyk naturalistycznych),

3) realizmu (krytyka poetyk realistycznych, ale w imię wierności temu, co rzeczywiste, w imię wypracowania nowych relacji przedstawienia i rzeczywistości oraz prawdy przedstawienia),

4) schematu i systemu („pierwiastek konstrukcyjny”, czyli ład intelektualny pojęty jako konieczny w uporządkowaniu „chaosu” rzeczywistości, ale jednocześnie jako możliwe ograniczenie indywidualnego przeżywania, ujętego w ramy dopuszczalnych społecznie i kulturowo konstrukcji poznawczych),

5) treści (stanowi ona podstawę wszelkiego dzieła czy w ogóle wytworu kultury, bowiem utożsamiana jest ze znaczeniem, wartością oraz z intencją jako sensotwórczą podstawą poznania i działania człowieka; jednak może się przerodzić w obowiązującą, ideologiczną tendencję, która nie poddaje się przemianom ani oddziaływaniu indywidualnego autora, uczestnika kultury, natomiast podporządkowuje to, co indywidualne temu, co społeczne i uschematyzowane).

Taką niejednoznaczną kategorią w myśli Irzykowskiego był również intelektualizm. Irzykowski bowiem przeciwstawiał kategorię „czynu intelektualnego” – aktywizmowi pojętemu jako pewna siła, wpływająca na jednostkę. Zarazem podkreślał, że intelektualizm jako cecha ludzkich działań jest ograniczany przez „pierwiastek pałubiczny” – przez to, co irracjonalne i nieświadome w człowieku oraz „chaos” rzeczywistości wokół.

Karol Irzykowski w zajmowanych przez siebie stanowiskach przy rozstrzyganiu problemów poznawczych, etycznych, estetycznych czy ideologii społecznej (klerkizm) starał się unikać skrajności. Można powiedzieć, że jego celem było wypracowanie własnego stanowiska w dyskusji, również ze swoimi, uprzednio głoszonymi tezami, po namyśle, którego rezultatem miała być myśl zarazem i krytyczna, i afirmatywna. Łatwo dostrzec inspiracje myślą Friedricha Nietzschego w tym łączeniu postawy krytycznej z koncepcjami afirmatywnymi i z postulatami kierowanymi do siebie współczesnych w imię lepszej przyszłości.

Kultura a natura

Rozdział ten omawia proponowaną przez Karola Irzykowskiego koncepcję kultury i reprezentacji kulturowej, oraz jego założenia kulturalistyczne, w kontekście których ujmował to, co naturalne i fizjologiczne. Do założeń kulturalizmu odwołują się również jego tezy dotyczące relacji rzeczywistości i przedstawienia, jak też proponowane przez niego metody opisu i analizy zjawisk kulturowych (metryzm, komplikacjonizm).

Irzykowski dokonał swojej redefinicji pojęcia kultury zgodnie z założeniami relatywizmu kulturowego i kulturalizmu, przede wszystkim z inspiracji myślą Stanisława Brzozowskiego i heglizmem, między innymi Heglowskim określeniem kultury jako specyficznie ludzkiej rzeczywistości. Irzykowski uznawał realizm i naturalizm przedstawienia za kulturowo usankcjonowane sposoby prezentacji natury w poznaniu ludzkim, między innymi w myśleniu potocznym. To, co naturalne byłoby zatem zawsze nacechowane kulturowo, stając się przedmiotem ludzkiego działania i poznania, w szczególności poznania racjonalnego. Natura tak pojęta byłaby częścią specyficznie ludzkiego świata, w którym temu, co naturalne człowiek nadaje sensy i znaczenia (proces symbolizacji opisywany przez Irzykowskiego). Z kolei to, co naturalne, a co wymyka się ludzkiemu poznaniu, to wyróżniony przez Irzykowskiego „pierwiastek pałubiczny”, który stanowi pewien element transcendentny wobec ludzkiego świata kultury. Kulturowy „świat życia” – rzeczywistość tworzona

przez człowieka powiększa się i różnicuje przede wszystkim dzięki poznaniu, dzięki „czynowi intelektualnemu”. Wedle Irzykowskiego punktem odniesienia poznania i samopoznania człowieka, oraz wszelkich jego działań pozostaje immanencja własnego świata kultury, której obszar dzięki transcendowaniu i ku naturze, i ku Absolutowi wciąż się powiększa, a sensy i znaczenia kultury wzbogacają się i różnicują (zasada komplikacjonizmu).

Trzeba przypomnieć, że Irzykowski odróżniał to, co kulturowe i to, co społeczne. Uważał kulturę za specyficznie ludzki „świat życia”, w którym dominuje „czyn intelektualny” – racjonalne poznanie (to, co duchowe) i działania symboliczne (związane z religią, ale też z komunikacją w ogóle). To, co kulturowe uważał zarazem za nacechowane gatunkowo, bowiem działania człowieka, w tym aktywność poznawcza związana jest z percepcyjnym i intelektualnym wyposażeniem człowieka, danym nam w porządku biologicznym, gatunkowym. Natomiast to, co społeczne Irzykowski rozpatrywał przede wszystkim jako działania wspólnotowe, związane między innymi z organizacją ludzkiej zbiorowości.

Irzykowski ujmował kulturę – z inspiracji myślą Friedricha Hebla, filozofią życia, w tym również filozofią Henri Bergsona – jako dynamiczny, twórczy proces. Rozpatrywał kulturę w kontekście przemian cywilizacyjnych oraz ekonomicznych i nie przeciwstawiał refleksji humanistycznej czy antropologicznej („nauk o człowieku”) – technicznej wynalazczości. Dlatego wprowadził między innymi pojęcie „gospodarki duchowej” i ujmował kulturę w łączności z technicznym progresywizmem (analogia ustaleń Irzykowskiego z koncepcjami Georga Simmla i Maxa Webera). Trzeba podkreślić, że w koncepcjach Irzykowskiego brak jest wyraźnych rozróżnień na kulturę i cywilizację (technologiczne instrumentarium). Według niego obydwie te dziedziny są tworzone przez człowieka dzięki jego twórczej inwencji i działaniom, a związane są z jego indywidualnym rozwojem osobowym. Irzykowski jednak dokonał rozróżnienia na myślenie technologiczne i myślenie humanistyczne w swej polemice z Tadeuszem Żeleńskim-Boyem. Dotyczyła ona technologicznych wynalazków (por. Głowala, 1972, s. 66–67), mających ingerować w naturalne funkcjonowanie ludzkiego organizmu, na przykład wpływać na przeżywanie własnej cielesności. Jako takie wynalazki

Irzykowski wskazywał między innymi instrumentarium kulturowej reprezentacji, coraz bardziej ingerujące w codzienne przeżywanie, w szczególności wpływ radia czy gramofonu, związany z natężeniem hałasu w miejskim otoczeniu (por. LK, s. 493, tekst *Zmierzch samotności*), przeciw czemu miało być skierowane „pogotowie antyhałasowe” (D, II, s. 213).

Zgodnie ze swoimi założeniami progresywizmu kulturowego, Irzykowski uważał, że kultura jest specyficznym światem człowieka, w którym dokonuje się postęp, wprowadzający przemiany w tożsamości i samorozumieniu człowieka. Pisał, że „wszelka kultura jest pewnego rodzaju reglamentacją, a każdy wyższy stopień reglamentacji zapewnia sobie niespodzianki, konflikty i tragiczności wyższego rzędu” (CS, s. 330, tekst *Wychowanie woli*). Irzykowski rozpatrywał kulturę jako dynamiczny proces przemian, dotyczący tożsamości jednostkowej, a przede wszystkim sposobów ufundowania sensu jednostkowej egzystencji i życia wspólnotowego*. Wedle Irzykowskiego, tak procesualnie pojęta kultura łączy się z „ryzykiem metafizycznym”. Z inspiracji myślą Jean-Marie Guyau, Irzykowski uznawał bowiem kulturę za obszar ludzkich wyborów, działań i poznania, naznaczony właśnie „ryzykiem metafizycznym” (takie założenie znajdujemy między innymi w *Walce o treść*). Uważał, że wybory i działania człowieka są nacechowane „ryzykiem”, to znaczy niepewnością metafizyczną, ponieważ musimy przyjmować ich podstawę metafizyczną, nie będąc jej pewnymi. Jak pisał: „Szanse żadnego czynu nawet w przybliżeniu wyrachować się nie dadzą. Potrzebne jest 'ryzyko metafizyczne'” (CS, s. 332, tekst *Wychowanie woli*). Irzykowski również rozważał zagadnienie niepewności losu ludzkiego, tragiczności kondycji człowieka, jak też tragizmu w kulturze, w czym można dopatrzeć się wpływu myśli Friedricha Nietzschego, dobrze mu znanej.

Irzykowski zarazem polemizował z wartościowaniem i ocenami opartymi na primacie emocji wobec rozumu i racjonalnych wyborów. Dlatego w imię konsekwentnej postawy racjonalistycznej zwal-

* „Kultura zewnętrzna, epicka, staje się z kolei wewnętrzna, socjalna, dramatyczna” (LK, s. 537, tekst *Alchemia ciała*), czyli obiektem przeżyć grupy i jednostki, interioryzacji znaczeń i wartości.

czał przejawy postaw sentymentalnych (dominacja w polskiej kulturze tradycji romantycznej, programy Młodej Polski), jak też prowadził polemiki z różnymi odmianami socjalizmu i z marksizmem.

Można powiedzieć, że zagadnienie natury było rozpatrywane przez Irzykowskiego także w kontekście kulturowym – jako zagadnienie naturalności i „nienaturalności”, czyli pewnych norm uznawanych w danej kulturze (por. P, s. 349), na przykład jako kwestia naturalizmu w literaturze i w sztuce. Przede wszystkim jednak pojmował on naturę jako transcendowanie kultury przez to, co fizjologiczne, przez „pierwiastek pałubiczny” (por. też „*natura naturata*” i „*natura naturans*”; FH, s. 138). W swoich wczesnych pracach – w *Pałubie* oraz w tekście *Czym jest Horla? (Rodzaj programu)* rozpatrywał zagadnienie tak pojętej natury i jej związków z artystyczną kreacją, z twórczą spontanicznością. Jak pisał: „Każde dzieło bez wyjątku można ze stanowiska rozumu znihilizować, wykazać niedorzeczność i kruchość idei”, jednak „pozostanie na dnie niezniszczalna siła, rozstrzygająca w ostatniej instancji o wartości dzieła; a tą jest nieświadoma i nieobliczalna energia autora” (N, s. 84), którą określał za Guy de Maupassantem jako „Horla”. Znacznie później komentował swoje wczesne tezy: „Swego czasu urobiłem sobie teorię, że zadaniem poezji jest sprowadzić każde zdarzenie do ‘horlizmu’ (...), do stadium, w którym ono zacznie być straszne przez swoją bezpośredniość” (P, s. 451, *Uwagi do 'Pałuby'*).

W tekście *Czym jest Horla? (Rodzaj programu)* Irzykowski wystąpił z tezą na temat naturalizacji tego, co kulturowe i artystyczne – natury jako odniesienia dla tego, co kulturowe, a zarazem kultury jako otoczenia specyficznego, czyli „naturalnego” dla człowieka. „Poezja, będąc sama naturą, nie potrzebuje i nie może naśladować natury. Absolutny naturalizm jest tedy niemożliwy. Ale najnaturalniejszym objawem poezji jest właśnie to, że chce oddać naturę: naturalizm jest odwieczną kategorią myślową” (N, s. 85), daną człowiekowi pewną kategorią poznawczą. Irzykowski połączył tu dwojaki rozumienie słowa „natura” – jako istoty (to, co dane w sposób konieczny, co przyrodzone) oraz jako przyrody (uniwersum, w które wpisany jest człowiek, a które dane jest jego poznaniu, a więc mentalnemu i kulturowemu ujmowaniu w przedstawieniach). Irzykowski zatem uznawał poezję za element pewnego „naturalnego” oto-

czenia człowieka – kultury i jej znaczeń, która jest przez niego wytwarzana, czyli dana wraz z umiejętnościami wytwarzania przedmiotów kultury. Opisuując dalej przemiany i stadia w kulturze końca XIX wieku, Irzykowski konstatował (1896): „Naturalizm wchłonał w siebie romantyzm, symbolizm wchłonał w siebie naturalizm” (N, s. 86), to znaczy powołał sferę znaczeń, która zawiera w sobie naturalistyczne odniesienia do rzeczywistości, ale zarazem daje możliwości samopoznania jednostce, nie tylko odnosząc się do „natury”, ale odnosząc się do kultury, rozpoznając ją jako „symboliczne” środowisko właściwe człowiekowi.

Irzykowski jednocześnie krytykował roszczenie naturalizmu do obiektywnego opisu rzeczywistości. Pisał o „manierze peryskopicznej”, charakterystycznej dla wczesnego naturalizmu niemieckiego*: „Peryskopista chwyta na pozór bez wyboru wszystko, co się przesuwają przez peryskop jego obserwacji – a więc poniekąd, o zgrozo, kopiuje naturę – wyraża zaś te obserwacje” metodą punktową, oderwanymi zdaniami (SP, s. 134, tekst *Na Giewoncie formizmu*). Wedle Irzykowskiego naturalizm nie jest „bierną postawą ducha. Nie jest taką już choćby dlatego, że to się tylko tak wydaje, jakoby rzeczywistość można było kopiować niewolniczo” (SP, s. 109, tekst *Uroki naturalizmu*). I dalej: „Jeżeli się zżymamy na którego autora za to, że po prostu tylko kopiuje rzeczywistość, to właściwiej i trafniej powinniśmy powiedzieć, że kopiuje on pewne utarte już wzory ujmowania rzeczywistości” (SP, s. 109), korzysta z dotychczasowych kulturowych wzorców opisu rzeczywistości. Również kulturowo uwarunkowany jest dobór opisywanych faktów: „Mechanicznego naturalizmu nigdy nie było. Zawsze był on w imię czegoś, co pozwalało na wybór pewnych tylko faktów” (SP, s. 112).

Irzykowski podkreślał też autorski, subiektywny i zawsze indywidualny charakter poszczególnego opisu, jako że relacja danego faktu, „zanotowanie takiego rysu jest tylko pozornie odpisywaniem życia, właściwie zaś należy je uważać za zdobycz nastawionej w pe-

* Irzykowski rozpatrywał naturalizm także jako afirmację zaistniałych faktów „życia”: „Dążność, by z życiem zgadzać się także tam, gdzie ono wydaje się godnym wzgardy lub nienawiści” (PR, I, s. 387, tekst *Przegląd tendencji w literaturze niemieckiej ostatnich lat*).

wien sposób wyobraźni” (SP, s. 110–111). Dlatego jest „bezmyślnością twierdzić, że osiągnięcie samej tylko wierności, zgodności modelu z opisem, że samo wywoływanie złudy było celem naturalizmu i psychologizmu” (SP, s. 113). Według Irzykowskiego naturalizm i psychologizm należą do poezji (sztuki) przygotowującej materiał dla późniejszych artystycznych przetworzeń, które służą – dzięki indywidualnym przemyśleniom i ekspresji autora – manifestacji pewnych idei w dziele.

Trzeba podkreślić, że **tezy Irzykowskiego na temat naturalizmu, ale też realizmu**, jako pewnych kanonów i konstruktów przedstawienia, roszczących sobie prawo do obiektywności, wyprzedzały późniejsze teoretycznoliterackie prace na ten temat (między innymi Rolanda Barthes’a). Irzykowski rozpatrywał zagadnienie realizmu w powiązaniu z naturalizmem, ale wyraźnie oddzielał te obydwa nurty w literaturze (por. SP, s. 107). Kwestię realizmu ujmował on szerzej niż kwestię naturalizmu – jako zagadnienie prawdy przedstawienia kulturowego, przede wszystkim literackiego, ale też fotograficznego i filmowego. Autor *Pałuby* opowiadał się za „bezpośrednim” opisem rzeczywistości („potwierdzenie życia”; por. PR, I, s. 388, tekst *Przegląd tendencji w literaturze niemieckiej ostatnich lat*), ale było to zarazem dopełnione jego tezą, że rzeczywistość jest tym, co stawia opór poznaniu ludzkiemu, więc owo „bezpośrednie” pisanie czy przedstawianie jest już konstruktem (na przykład konwencja opisu literackiego; por. P, s. 99). Irzykowski uznawał to za „teoretyczny kryzys realizmu”, a kryzys ten „pochodzi z jego застоju i z jego bezczelnej łatwości (rzekomej), która jest okradaniem życia” zamiast uporania się z nim (WT, s. 179). Inne niebezpieczeństwo w traktowaniu realizmu to „beźmierny pietyzm dla rzeczywistości”, aby „w niej nic nie naruszyć, nie zmienić, nie sprofanować” (WT, s. 179). Prowadzi to do „odpisywania życia” i mody na – uznawane za obiektywne – rejestrowanie codziennych faktów*, czemu sprzeciwiał się Irzykowski (WT, s. 180), ale przede wszystkim Stanisław

* „Życie codzienne pełne jest rudymentów sztuki; świadczy o tym każdy numer gazety, formy naszych ubiorów, krążące co kilka dni nowe dowcipy itp. Ale z tych rudymentów nic nie wynika”, są one „mało zdolne do rozwoju” (SP, s. 263, tekst *Doping, ramiarstwo i perspektywizm a merytoryzm*).

Ignacy Witkiewicz w postulatach radykalnego formizmu. Jednak w swoich polemikach z Witkiewiczem Irzykowski zarazem bronił realizmu jako pewnego poznawczego i twórczego konstruktów. Witkacy bowiem błędnie „przypuszcza, że rzeczywistość jest modelem, który pozuje. Tymczasem, jak wykazują Brzozowski i Lack, nie istnieje rzeczywistość czystej krwi w znaczeniu ściany kończącej wszystko, jest tylko regres badającej myśli w nieskończoność. Dlatego realizm jest formą twórczą” (WT, s. 176), pewnym konstruktem w opisie świata, podlegającym twórczym przemianom.

Jak pisze Aleksander Kumor, Irzykowski „z uznania ‘materiału rzeczywistości’ jako podstawy wszelkiego myślenia czynił zasadę” (Kumor, 1965a, s. 41). **Rzeczywistość** była przez Irzykowskiego rozpatrywana jako to, co społecznie i kulturowo dane oraz potwierdzone w relacjach komunikacji, a zatem rzeczywistość człowieka stanowią przedstawienia kulturowe jako źródło i nośnik sensu. Dane zmysłowe jako podstawa przedstawień mentalnych byłyby również uwikłane w reprezentacyjny, przedstawieniowy porządek sensu – rozumienia. Z tak pojętą rzeczywistością kultury (w tym sztuki) zestawiał on rzeczywistość fizykalną, wymykającą się ludzkiemu poznaniu, wykraczającą poza obszar specyficznie ludzkiego świata. Typowy dla świata człowieka, dla rzeczywistości kultury miał być „pierwiastek konstrukcyjny”, zaś dla rzeczywistości fizykalnej – „pierwiastek pałubiczny”. Irzykowski pisał: „Niektórzy (Wilde) wskazują na to, że jak odkrycia naukowe rozszerzają zakres rzeczywistości fizykalnej, tak odkrycia sztuki mnożą rzeczywistość umysłową, czyli że wyniki ‘oddawania’ promieniują wstecz na rzecz oddawaną”, że poznanie i jego kulturowo kodyfikowane wyniki wpływają na sposób określania natury i domniemanej, bezpośrednio poznawanej rzeczywistości (por. WT, s. 176–177). Irzykowski uważał, że „ideałem byłoby właściwie opisywać bezpośrednią rzeczywistość, w czasie teraźniejszym, ze wszystkimi szczegółami – i na takim materiale dopiero wypowiadać swe spostrzeżenia i uwagi. Ale uważam to zadanie za niesłychanie trudne”, ponieważ dotychczasowa metoda powieściopisarska kreślenia „fałszywych wycinków z życia” przyzwyczaiła „do upraszczania rzeczywistości”, „prawie zatarasowała nimi widok na ogromne,

nietknięte obszary. Dlatego zadowolam się streszczaniem jakiegoś materiału, który niby to leży w całości przede mną” (P, s. 151). „Ale mimo to uśłowianiem moim w *Pałubie* jest docierać wciąż do tych warstw życia, gdzie ono abstrakcji urąga, spod uogólnień się usuwa i objawia się jako trudne do rozwikłania, rozpaczliwe, wyjątkowe” (P, s. 151). Można zatem powiedzieć, że celem Irzykowskiego była pewna ilustracja rzeczywistości – jej odzwierciedlenie, dla którego prawomocności szukał w adekwatnym do przypadkowości życia – przedstawieniu tej przypadkowości. Taka analogia domniemanego porządku-nieładu rzeczywistości, umykającej abstrakcji i uogólnieniom, znalazła swoją legitymizację w *Pałubie*, w rozproszonym, wielowątkowym i pozornie mało uporządkowanym opowiadaniu o tej rzeczywistości*. Można uznać, że Irzykowski, choć wbrew dotychczasowemu realizmowi, a przede wszystkim naturalizmowi, szukał uchwycenia „treści” rzeczywistości i życia, to – zgodnie ze swą strategią metodologiczną poszukiwania wyważonego i autonomicznego stanowiska w sporze racji, poglądów – próbował wskazać nowy wariant realizmu. Pojmował przy tym realizm bardzo szeroko jako sposób opisu, przedstawienia rzeczywistości, danej nam w subiektywnym przeżyciu.

Pytając o cechy samej rzeczywistości, Irzykowski polemizował z Leonem Chwistkiem na temat jego koncepcji „wielości rzeczywistości” (tekst *Na Giewoncie formizmu* z tomu *Słoń wśród porcelany*). Irzykowski argumentował: „Przyjmuje on cztery rodzaje rzeczywistości: rzeczywistość rzeczy, rzeczywistość fizykalną, rzeczywistość wrażeń i rzeczywistość wyobrażeń, i sądzi, że przez to rozwiązuje się, a przynajmniej wyjaśnia wiele dotychczasowych trudności myślowych. Zdaje mi się, że autor myśli zanadto rzeczownikami, za mało czasownikami. Dla mnie rzeczywistość jest czasownikiem: zajściem, zdarzeniem, raczej filmem niż obrazem” (SP, s. 116). I dalej: „Rzeczywistością jest wszystko, co w jakiś sposób wraca ku człowiekowi jak bumerang”, co stale, w nieunikniony sposób powraca i narzuca się jednostce. Trzeba podkreślić, że tak pojęta rzeczywistość – jako to, co konieczne, nieuniknione i nie poddające się woli

* W *Pałubie* Irzykowski określa dzieło sztuki jako „żywe”, jako przedstawiające różnorodne przeżycia autora i ich zmiany (P, s. 364).

jednostkowej – przywodzi na myśl Freudowską zasadę rzeczywistości, przeciwstawioną zasadzie przyjemności. Rzeczywistość nie jest zatem, „jak u pana Chwistka, tylko pewnego rodzaju naczyniem na różne rzeczy – takie ujęcie tej sprawy może być tylko chwilowe. Jest jednolitą, choć dynamiczną” (SP, s. 116). Irzykowski sprzeciwiał się dokonanej przez Chwistka „parcelacji” rzeczywistości i niemożności wskazania elementu scalającego. Dlatego postulował rozwiązanie zgodne ze swoją koncepcją komplikacjonizmu: „Moje linie przecinają się z liniami pana Chwistka; jeno to, co on starał się uchwycić i zanalizować jako ‘wielość rzeczywistości’, ja określam jako poczucie komplikacji. Prawdopodobnie obydwaj mamy tę samą wizję, lecz patrzymy na nią innymi szklanami. Jest to, jak mi się zdaje, wizja par excellence współczesna. Gdy aż do wojny świat orientował się według zasady ‘życia’, teraz, chcąc nie chcąc, musi się orientować według zasady komplikacji. Zamiast niej podstawiano dawniej zasadę życia, a dziś fałszuje ją zasada względności” (SP, s. 143), czyli metodologiczne założenie relatywizmu, z którym nie można mylić, postulowanej przez Irzykowskiego, metodologicznej postawy komplikacjonizmu. Irzykowski zarazem sprzeciwiał się tezie Chwistka, odwołującej się do znanego aforyzmu Oscara Wilde’a, jakoby rzeczywistość zmieniała się pod wpływem sztuki (SP, s. 123, tekst *Na Giewoncie formizmu*).

Irzykowski uznawał postawę Chwistka właśnie za relatywizm i zdecydowanie odcinał się od niego. W toczących się wówczas polemikach Irzykowskiego bronił Konstanty Troczyński. Wyróżnił on trzy rodzaje rzeczywistości: praktyczną, publiczną oraz idealną „w czwartym wymiarze”. Myśliciel odwołujący się do tej ostatniej rzeczywistości „pozbawiony jest w swym zasobie pojęciowym kategorii typu ‘prawda’, ‘poglądy własne’, ‘hierarchia przekonań’, także kategorii etycznych – właściwie jest od nich wyzwolony raczej niż ich pozbawiony. W wymiarze tym uprawia się myślenie zwolnione od wszelkich służebności” (Głowala, 1972, s. 57). Taki sposób myślenia miał być charakterystyczny dla postawy klerkowskiej Irzykowskiego – postawy *de facto* tragicznej, bo zaangażowanej, a zarazem konsekwentnie idealistycznej. Trzeba będzie do tego jeszcze powrócić przy omawianiu klerkizmu Irzykowskiego.

Należy podkreślić, że Irzykowski, po części inspirowany koncepcją Chwistka, wskazywał różne postaci rzeczywistości, pojętej po-

tocznie jako uniwersum życia człowieka. Zarazem zakładał, że postaci te są pewnym przejawem, manifestacją domniemanej, źródłowo jednej rzeczywistości – bytu, danej, dostępnej poznawczo tylko w swoich różnorodnych przejawach. Takie stanowisko pluralizmu monistycznego było zarazem zgodne z metodologicznymi postulatami Irzykowskiego, przede wszystkim z тезami na temat komplikacjonizmu. Komplikacjonizm i teoria prawdy (jako wielu oglądów), proponowane przez Irzykowskiego, zakładały bowiem ów pluralistyczny charakter manifestacji rzeczywistości – bytu i związana z tym złożoność świata, danego naszemu poznaniu. Obok „świata życia”, specyficznie ludzkiej rzeczywistości kultury i wartości, Irzykowski charakteryzował rzeczywistość materialną i fizykalną, która wymyka się ludzkiemu przedstawieniu mentalnemu (sferze przeżyć i pomysłów), a oddziałuje w pierwotnej sferze zmysłowych bodźców. Próbując ująć i uporządkować stanowisko Irzykowskiego, można odwołać się do ustaleń nowożytnych filozofów, zajmujących się kwestiami percepcji, mentalnych przedstawień, oraz zagadnieniem intersubiektywności jako sfery przedstawień kulturowych. Wskazywana przez Irzykowskiego realność materialna i fizykalna nie byłaby przedmiotem pełnego poznania, człowiek podlegałby jej niejako w przepływie zmysłowych bodźców, warunkowanych wyposażeniem gatunkowym („pierwiastek pałubiczny”), nie zaś kulturowo. Natomiast tam, gdzie mamy do czynienia z poznaniem, wkracza już element kulturowy („pierwiastek konstrukcyjny”), czyli społecznie i kulturowo wytworzone sposoby ujmowania wyników percepcji, porządkowania jej danych (wrażenia) wraz z reprezentacjami mentalnymi (wyobrażenia, idee) w postaci reprezentacji kulturowych (język mówiony i pismo wraz z ich specyficznym rodzajem – porządkiem logiki, a również języki ikoniczne wraz z całą sferą wizualności danej kultury, z obrazami malarskimi, fotografią, filmem). Według Irzykowskiego wytworzone reprezentacje kulturowe wpływają na subiektywne uchwytywanie wyników percepcji w postaci reprezentacji mentalnych (na przykład wyobrażeń) wraz ze znaczeniami im przypisywanymi (Irzykowskiego „symbolizacje”). Znaczenia te komunikujemy właśnie z pomocą reprezentacji kulturowych, które zarazem stanowiłyby pewną obiektywizację subiektywnych, mentalnych przedstawień oraz ich weryfikację.

Owa kulturowa i społeczna sfera reprezentacji określana jest przez Irzykowskiego jako rzeczywistość dana człowiekowi, specyficznie ludzka („pierwiastek konstrukcyjny”). To właśnie do niej Irzykowski wydaje się stosować termin „życie”, wykraczając poza witalistyczne koncepcje filozofii życia, z którymi polemizował (między innymi polemiki z Henri Bergsonem, ale także z witalistycznymi programami Młodej Polski). Świat społeczny i intersubiektywny obszar kultury byłby zatem pojmowany tutaj jako „świat życia” wraz z sensami i znaczeniami, które ukierunkowują życie indywidualne, ujęte w aspekcie świadomego przeżywania i racjonalnego namysłu. Rzeczywistością empiryczną nazywał Irzykowski właśnie ową realność daną zmysłowo i przeżywaną, a stanowiącą przedmiot ujęcia poznawczego w reprezentacjach mentalnych i kulturowych. Postulowanemu przez Irzykowskiego „czynowi intelektualnemu” – rozumnemu, świadomemu poznaniu wymykają się jednak ogromne obszary realności (co określa on mianem „pierwiastek pałubiczny”) zewnętrznej (czyli to, co materialne i fizyczne), jak i realności wewnętrznej (nieświadomość). Zatem poznanie w ogóle, jak i samowiedza człowieka wciąż pozostają problematyczne i niepewne.

W polemice z Chwistkiem „świat życia” specyficznie ludzki – rzeczywistość kulturowa była ujęta przez Irzykowskiego jako bezustanne dzianie się, dynamiczne przemienianie się i powstawanie wartości. Według Irzykowskiego wartości dzięki przemianom stają się wobec siebie antagonistyczne, a zarazem dzięki tym antagonizmom dokonują się ich przekształcenia (por. Głowala, 1972, s. 30). W interpretacjach myśli Irzykowskiego podkreśla się zbieżność jego koncepcji dynamicznej rzeczywistości i jaźni z prymatem „stawania się” (*Werden*) bytu w filozofii Stanisława Brzozowskiego. Wojciech Głowala zaznacza, że Irzykowski podważał Brzozowskiego zasadę stawania się bytu, bowiem uznawał, że poznawczo mamy do czynienia z jego zmiennymi postaciami, których świadectwem są twory kultury: „to, co człowiek zyskiwał, tworzył w kulturze, wydawało mu się tylko odmianami jakiejś wiecznie istniejącej ‘materii kulturalnej’. Nic się przeto nie staje, wszystko jest, zdobywamy je tylko w lekko modyfikujący sposób” (ibidem, s. 31). Irzykowski uznając Hegłowski procesualny, rozwojowy charakter przemian, negował je-

go deterministyczny i teleologiczny charakter. Podkreślał wolnościowy aspekt koncepcji Hegla, spełniający się w każdym jednostkowym bycie – w indywidualnych i zróżnicowanych istnieniach i w subiektywnym poznaniu*. W powyższych tezach można dopatrzeć się stanowiska pluralizmu monistycznego, zaś tezy dotyczące indywidualizmu oraz niemożności pewnego i pełnego rozpoznania rzeczywistości, poznania siebie i innych wprowadzałyby elementy monologii. Według Irzykowskiego bowiem każda jednostka–osoba stanowi odrębną rzeczywistość.

W *Pałubie* pojawia się opis „bogini Rzeczywistości”, która ingeruje w racjonalny ład świadomości i intelektu. Byłaby to rzeczywistość w swym pierwiastku „fizykalnym”, materialnym, jeszcze nie ujętym poznawczo i nie przetworzonym w kulturze, ale również rzeczywistość wewnętrzna nieświadomości, to, co obce świadomości**. „Pierwiastek pałubiczny polega między innymi na inkongruencji (nieprzystawaniu) obrazu w duszy, myśli, fantazji, teorii z odnośną rzeczywistością. Aby głębiej odczuć działanie pierwiastka pałubicznego, trzeba stosunkować się do życia, wybiegać poza nie myślą, mieć plany pojmowania lub kształtowania go, wyrosłe czasem do tak zwanych *idées fixes*, lub mieć choćby jakieś żywiej, osobiściej odczute szablony – wtedy nawiedza nas ten gość skryty, niepożądany, wyrzucany za drzwi” (P, s. 208) – rzeczywistość wymykająca się poznawczym i kulturowym przedstawieniom. Irzykowski nazywa to „pałubicznym piętnem rzeczywistości” (por. P, s. 440, *Uwagi do 'Pałuby'*).

„Pierwiastek pałubiczny” jest też charakteryzowany jako poczucie obcości wobec samego siebie, nieświadomość jako to, co wymyka się i zagraża subiektywności („Wyrasta w coś niespodzianego,

* „Sąd obiektywny” jest naturalnie zawsze tylko względny, jest to sąd subiektywny, przyjęty przez ludzi logicznie myślących” (P, s. 448, *Uwagi do 'Pałuby'*).

** „Użyłem także nazwy: pierwiastek pałubiczny, chociaż wcale nie mam pretensji, by ją przyjęto powszechnie, bo sam uważam ją tylko za przejściowe ukształtowanie się mego sposobu patrzenia na świat” – „mogłem powiedzieć także pierwiastek rektyfikacyjny, dementujący” (P, s. 391).

czego nie oczekiwał, coś swojego, ale nie jego"; P, s. 243). Trzeba podkreślić, że Irzykowski nie przeciwstawił „pierwiastka pałubicznego” poznaniu racjonalnemu, ale w ogóle możliwości ujmowania przez człowieka rozmaitych doświadczeń w przedstawieniach, również w przedstawieniach artystycznych o różnym stopniu spójności czy uporządkowania treści. Zakładał, że poznawcze działania człowieka, łączone ściśle z językiem i jego pojęciami, mają charakter racjonalny. Paradoksalnie, to właśnie w *Pałubie* – w dziele literackim, językowym i artystycznym zarazem, usiłował zawrzeć charakterystykę elementów doświadczenia, które wymykały się dotychczasowym opisom. „Pałubizmem” nazywał Irzykowski to, co nieoczekiwane i niepodlegające planowaniu czy kontroli, a co usiłował oddać w budowaniu postaci i ich cechach (por. P, s. 357). Jak pisał, *Pałuba* to „improvizacja” pełna niespodzianek dla samego autora (por. P, s. 360), to tekst podlegający „pierwiastkowi pałubicznemu” (por. P, s. 365), który można starać się przedstawić, ale bez pewności co do prawdy przedstawienia i bez możliwości poznawczej kontroli*.

Według Kumora cała *Pałuba* jest próbą uchwycenia wciąż zmieniających się zjawisk psychicznych w ich dynamice (por. Kumor, 1965a, s. 19). W dynamicznej wizji świata Irzykowski odwoływał się do opisów ruchu fizykalnego, materialnego przy opisie dynamiki procesów psychicznych, ale również procesów kulturowych. Afirmował rzeczywistość i twórczość tam, gdzie wydawały mu się „dość mocno zdynamizowane” (ibidem). Irzykowski deklarował się w *Pałubie* wprost jako „czciciel Rzeczywistości”, uznawał „różnorodność faktów” (P, s. 364), a fakty z życia usiłował opisać w ich zróżnicowaniu i odmiennościach, ponieważ mają one „swoją lokalną kolorytę” (por. P, s. 359). Tymon Terlecki w swojej pracy o Irzykowskim pisał, że autor *Pałuby* kulturę często postrzegał jako „jakość bierną i niewiedną”. Wobec tej bierności „czuł się stale prowokowany do przewycięzania inercji” (por. Kumor, 1965a, s. 19), stąd wywodziła się też jego pasja polemiczna. „Uświadomienie i dynamizowanie rzeczywistości kulturalnej – do tego sprowadza się wyznawana

* „Ludzie dojrzały, doświadczeni, którzy nieraz zetknęli się z pierwiastkiem pałubicznym, nabywają pewnego wewnętrznego cynizmu i stają się zarozumiałcami” (P, s. 393) wbrew nieprzewidywalności tego, co pałubiczne.

i praktykowana przez Irzykowskiego ideologia kultury” (ibidem). Dlatego występował przeciw uproszczonym pojęciom, „sensom osiadłym”, inercji myślowej w imię dynamizmu myślowego, wyznaczności i eksperymentu (por. ibidem).

Kazimierz Wyka interpretował *Pałubę*, uznając ją za rozprawę „między idealizmem a rzeczywistością”, w której „autor opowiada się po stronie pałubicznej” realności (por. ibidem, s. 51–52). Można jednak powiedzieć, że w powieści Irzykowskiego rzeczywistość nieoswojona przez człowieka została ujęta jako zagrożenie, któremu usiłują się przeciwstawić jednostkowa rozumna świadomość i „kultura”. „Pierwiastek pałubiczny” jest też charakteryzowany jako to, co zagraża dotychczasowemu samopoznaniu człowieka, jego kulturowo i społecznie kształtowanej tożsamości. Irzykowski opisywał „dotknięcie bogini Rzeczywistości” jako przeżycie, wobec którego jego bohater „czuł się bezbronny i poniżony jak dziecko, chwilę”, która naruszała podstawy „jego człowieczeństwa” (P, s. 380). Ksenka, postać będąca personifikacją „pierwiastka pałubicznego”, okazała się uosobieniem „wszystkiego, czego się bał i nienawidził (co podcinało korzenie jego bytu duchowego)” (P, s. 389).

Irzykowski w *Pałubie* wiele razy odnosił się ironicznie do ludzkich zabiegów opanowania i realności zewnętrznej – żywiołów i niebezpieczeństw, oraz tej wewnętrznej, nieświadomej. Według Irzykowskiego podstawowym narzędziem opanowania realności w przedstawieniu jest słowo – narzędzie poznania, świadomości, argumentacji logicznej oraz ekspresji jednostkowej. Słowo również jest szansą ujęcia tego, co nieświadome, a próbą takiego przedstawienia psychiki bohaterów wraz z nieświadomymi motywami była właśnie *Pałuba*. Słowo pozwala z pomocą swego linearnego porządku opowiadania opanować to, co chaotyczne, nieregularne i nieciągłe. Ujmuje ono bowiem procesy psychiczne na kształt strumienia i strumień przeżyć psychicznych zmienia w linearny przebieg słów i zdań (trzeba przypomnieć, że Irzykowskiemu była znana koncepcja świadomości jako strumienia przeżyć, a nazwisko głównego bohatera *Pałuby* to Strumieński). Przedstawienie i mentalne, i kulturowe według Irzykowskiego jest sposobem opanowania realności „pałubicznej”, nadania jej cech realności ludzkiej z pomocą „pierwiastka konstrukcyjnego”.

Z kolei intersubiektywny „świat życia”, kultury wraz ze swoimi symbolizacjami był pojmowany przez Irzykowskiego dwoiście. Byłaby to zatem pewna rzeczywistość opanowana dzięki władzom poznawczym człowieka i jego możliwościom tworzenia przedstawięń. Jednocześnie byłaby to sfera reprezentacji kulturowych, wspólnych przedstawięń wraz z narzędziami służącymi ich tworzeniu i komunikowaniu. Można więc mówić o pewnej autoreferencji świata kultury, o samoodnoszeniu i samopoznaniu, które na przykład wedle Wilhelma Diltheya miało służyć lepszemu poznaniu tego, co duchowe, co przejawiało się w jednostkowym poznaniu i działaniu w „świecie życia”, na obszarze kultury. Irzykowski wskazywał, że taka kulturowa autoreferencja – samopoznanie i samowiedza uczestników kultury – jest ograniczana przez „pierwiastek pałubiczny”. Tworzą oni konstrukcje, plany, idealizacje, którym wymyka się pałubiczna „obfityść życia” (P, s. 351). Wprowadzany przez człowieka „pierwiastek konstrukcyjny” jest związany z ludzką wolą, potrzebami i myśleniem życzeniowym (P, s. 344). Ów teoretyczny konstrukt jednak jest „tylko przybliżeniem” (P, s. 360) do wiedzy o rzeczywistości złożonej i dynamicznej, ustalone „konstrukcyjne” klasyfikacje i normy wciąż są konfrontowane z indywidualnym doświadczeniem, działaniem, praktyką (por. P, s. 385). Dlatego Irzykowski określa „pierwiastek konstrukcyjny” jako „wieżyczki nonsensu” (P, s. 351), to co zarazem umożliwia i ogranicza poznanie, co porządkuje wiedzę, ale nie czyni jej pewną, zmuszając do konfrontacji z nowymi doświadczeniami. I to właśnie „pierwiastek konstrukcyjny odnosi w końcu nad Strumieńskim zwycięstwo” (P, s. 453), rozum i kultura zwyciężają nad naturą i fizjologią (por. Walas, 1986, s. 213–218).

Irzykowski ujmował relację między rzeczywistością a jej przedstawieniem (mentalnym, wewnętrznym i kulturowym, zewnętrznym) jako proces dialektyczny – napięcie i walki między nieokiełznaną realnością „pałubiczną” a reprezentacją. Celem tworzenia przedstawień przez człowieka jest prawdziwe ujęcie – rozpoznanie i poznanie realności z pomocą instrumentarium nam dostępnego (zmysły i percepcja jako źródło reprezentacji mentalnych, a świadomość jako miejsce ich pojawiania się). Ze względu na owo napięcie między

realnością, wciąż wymykającą się poznaniu, a wytwarzanym przez człowieka światem kultury, który jest jego światem, owo poznanie prawdziwe można uznawać za pewne opanowanie rzeczywistości, za jej kontrolowanie. Trzeba jednak podkreślić, że wedle Irzykowskiego proces rozwoju kulturowego i cywilizacyjnego jest zawsze wtórny wobec działań człowieka, z podkreśleniem roli „czynu” jednostkowego i indywidualnej subiektywności. Inaczej mówiąc, Irzykowski zakładał antropocentryczną wizję rozwoju cywilizacyjnego, technologicznego i kulturowego ze szczególną rolą twórczej indywidualności, z prymatem myślenia i działania jednostkowego nad intersubiektywną sferą kultury wraz z jej reprezentacjami.

Pozornie może się wydawać, że jednostkowa subiektywność w swoim samopoznaniu i samorozumieniu jest według Irzykowskiego podporządkowana sferze kulturowej, że jednostkowe reprezentacje mentalne są w konieczny sposób podporządkowane kulturowym symbolizacjom i cywilizacyjnemu instrumentarium. Wymagałoby to jednak założeń o obiektywnym i ponadjednostkowym charakterze procesu dziejowego, jak również o koniecznościach wpisanych w system społeczny i w wartościowania kulturowe. Irzykowski zaś polemizował tak z Heglem i jego wizją dziejowości, jak z Hebblem – piewcą normatywności społecznej uznawanej za konieczną. Wojciech Głowala zaznacza, że Irzykowski krytykował Hebbła pojęcie konieczności w planie historiozoficznym, natomiast reinterpretował i ujmował tę koncepcję konieczności w planie synchronicznym jako to, co poddane jednostkowym wyborom, jako pewne możliwości równoprawnych decyzji (por. Głowala, 1972, s. 79), gdzie konieczny jest sam wybór. Irzykowski uznawał rozwojowe procesy cywilizacyjne za prymarnie antropocentryczne i w swojej przyczynie, i w celu. Przyczyną wszelkich przemian jest bowiem człowiek wraz ze specyficznym ustrukturuowaniem swojej refleksji oraz działań, poddanych racjonalnemu namysłowi i celowych. To właśnie indywidualna subiektywność jest źródłem zmian, zaś jej świadomość może się kierować pobudkami idealistycznymi, inspirować ideami, które następnie jednostka będzie próbowała realizować.

Natomiast przedstawienia, pojawiające się na obszarze kultury, Irzykowski ujmował w ich aspekcie symbolicznym, czyli znakowym, semiotycznym. Reprezentacje te odnoszą się do rzeczywisto-

ści kulturowej jako rzeczywistości przeżywanego człowieka i są wyrazem przeżyć jednostkowych i wspólnotowych, uwidocznionych w przedstawieniach kulturowych. Są one zarazem pewnymi wytworami metakulturowymi – szczególnymi świadectwami i nośnikami znaczeń danej kultury, z której jej uczestnicy mogą czerpać wiedzę o sobie i o własnym „świecie życia” – kulturze. Irzykowski rozpatrywał zagadnienie przedstawienia kulturowego zarówno w aspekcie poznawczym (racjonalnego poznania i samopoznania), jak i w aspekcie estetycznym (dzieło sztuki jako specyficzne przedstawienie kulturowe, w którym najlepiej dostrzegalne są wyróżniki przedstawienia kulturowego w ogóle). Zarazem Irzykowski wprowadził kategorię „rzeczywistości empirycznej” jako przeżywanego przez człowieka, danej dzięki percepcji w reprezentacjach mentalnych (wyobrażenia, treści pojęć). Rzeczywistość empiryczna to według Irzykowskiego realność dana jednostkowemu podmiotowi poznającemu i przeżywana przez niego zawsze indywidualnie, stanowiąca przedmiot ujęcia poznawczego w reprezentacjach mentalnych i kulturowych. Przedstawienia mentalne były przy tym pojmowane przez Irzykowskiego jako do pewnego stopnia modyfikowane zgodnie z przedstawieniami kulturowymi (na przykład przez wyobrażenia obecne w kulturowych symbolizacjach, słownik pojęć dany wraz z językiem). Z rzeczywistością empiryczną, otwartą na nowe przeżycia, Irzykowski zestawiał rzeczywistość przedstawioną w dziele sztuki jako wyraz, relację czy dokument indywidualnych przeżyć. Irzykowski pisał: „Inną jednak formę czczenia rzeczywistości stworzył mój przyjaciel, śp. Stanisław Womela: jego nowele i listy były utworami z życia dla życia; tematem ich bezpośrednia rzeczywistość autora i osób otaczających go; analizy miały pogłębiać rzeczywistość i zmieniać ją” (WT, s. 173), wpływać na wspólny, kulturowy „świat życia”.

Zatem według Irzykowskiego świat społeczny, kultura i cywilizacja wciąż podlegają przemianom, nie mają charakteru trwałego ze względu na dokonujące się przemiany społecznie akceptowanych wartościowań i norm. Dlatego ta kulturowa sfera intersubiektywna, „świat życia” nie może być uznany za sferę konieczności. Jest to zarazem obszar rzeczywistości (kulturowej, „pierwiastka konstrukcyjnego”), domagający się prawdziwego ujęcia w przedstawieniu oraz

obszar takich autoreferencyjnych przedstawień. Specyficznymi przedstawieniami byłoby na przykład poświadczenie istnienia jednostkowego na obszarze życia społecznego (biografizm) czy ujęcie tego, co indywidualne w kontekście idei – wzorców postępowania, sfery wartościowań uznawanych za obiektywne i absolutne (na przykład historiozofia)*. Irzykowski polemizując z Hegla wizją procesu dziejowego, odmawiał racji opisom historycznym, ujmującym całościowo procesy o charakterze dziejowym bez uwzględnienia roli jednostek w tych procesach. Skoro, wedle Irzykowskiego, czynnikiem rozwoju jest jednostka z jej celami i ideami przez nią realizowanymi, właśnie ku opisowi indywidualnego życia należałoby się zwrócić – ku biografii i autobiografii (na przykład pamiętniki a literatura; por. P, s. 180–181). Również w indywidualnym życiu należy poszukiwać spełnienia idei, nie zaś w procesie dziejowym**. Można w tych tezach dopatrzeć się pewnej analogii względem innych polemik z Heglem, przeprowadzanych w imię indywidualizmu, na przykład polemik Sorena Kierkegarda, o którego filozofii Irzykowski pisał pod koniec życia (por. PR, IV, s. 542, tekst *Instrumenty i instytucje klerkowskie*).

Jednak zarazem Irzykowski przejął od Hegla koncepcję dialektyki jako ścierających się przeciwieństw i rozszerzył jej rozumienie. Powrócił do starożytnych, dialogicznych źródeł dialektyki pojętej jako dyskusja racji – ich dowodzenie i argumentowanie. W ten sposób jako dialektyczny spór Irzykowski ujmował: 1) relacje między poszczególnymi uczestnikami dyskusji, występującymi w imię swoich racji i idei, których są pewni, a także 2) relacje między jednostką a społecznością, oraz 3) relacje między ideami (tym, co konieczne) a kulturowymi i społecznymi ustaleniami, zróżnicowanymi i zmiennymi. Można zatem powiedzieć, że Irzykowski umieszczał koniecz-

* Aleksandra Budrecka interpretuje *Pałubę* jako studium biograficzne, a biograficzność w myśli Irzykowskiego jako „historiozofię życia” jednostkowego (P, Budrecka, 1981, s. XLI).

** „Historiozofia własnego życia jest tak samo początkiem religii indywidualnej, jak historiozofia powszechna mogłaby być punktem wyjścia religii ludzkości”, gdyby nie uprawiano jej tylko jako ideologii i „polityki praktycznej” (LK, s. 507-508, tekst *Filozofia koralowa a religia*).

ność w sferze idei i sfera ta jest z pewnością prymarna w jego porządku aksjologicznym. Porządek ontologiczny wedle Irzykowskiego oparty byłby na wielości przejawów bytu – tego, co istnieje, z podkreśleniem dwoistości przejawów w sferze ducha (idei) i materii. Natomiast pojęcia rzeczywistości (przejawów bytu, danych poznaniu) i przedstawienia należą do porządku epistemologicznego i wyznaczają przedmiot poznania (rzeczywistość jako to, co potencjalnie jest dostępne poznaniu człowieka – percepcji, opisowi, wyjaśnianiu naukowemu i rozumieniu) wraz z narzędziami oraz wynikami procesów poznawczych (reprezentacje). Reprezentacja mentalna tak pojęta nie byłaby więc utożsamiana z procesem psychicznym (strumieniem świadomości) czy aktem poznawczym, ale byłaby przedmiotem tego aktu, tak jak w rozróżnieniach fenomenologów.

Wynalazczość i pomysłowość, typową dla procesów cywilizacyjnych, Irzykowski cenił mniej niż namysł nad ideami i potwierdzanie idei w świadectwach życia jednostkowego. Zarazem instrumentarium techniczne i jego rozwój są konieczne dla poznawczego rozwoju ludzkości, bowiem nowe narzędzia przedstawienia realności, wglądu w coraz to nowe obszary (na przykład fotografia i film) dają możliwość poznania i opanowania dotąd nieznanymi sferami rzeczywistości – ich ujęcia w przedstawieniu mentalnym i kulturowym. Punktem wyjścia do tworzenia nowego instrumentarium technicznego jest jednak indywidualna wyobraźnia, której wytwory mogą przybierać formę fabuły (na przykład proza fantastyczna), a przede wszystkim teorii naukowej. W tych obu przypadkach mamy do czynienia z pewną indywidualną wizją i teorią, którą jednostka – dialektycznie (w dyskusji i dzięki przewyciężaniu oporu społecznego i kulturowych przyzwyczajzeń) może realizować w praktyce, w działaniu, czego źródłem jest zawsze ów prymarny, teoretyczny „czyn intelektualny”. W koncepcji Irzykowskiego, zakładającej wiele postaci bytu, danych w swoich przejawach jako rzeczywistości, dostrzegalne jest stanowisko pluralizmu monistycznego. Można też dopatrzeć się tam inspiracji tezami Benedetto Crocego na temat wielu postaci dynamicznej rzeczywistości, które są przejawem – wedle Crocego – realności ducha rozwijającego się w dziejach (wielopostaciowa rzeczywistość życia duchowego, porządkowana poznawczo w różnych dziedzinach wiedzy – stanowisko monizmu pluralistycz-

nego). Można powiedzieć, że Irzykowski, odmiennie niż Croce, zaproponował nie substancjalne, ale funkcjonalne pojmowanie rzeczywistości i jej wielu odmian, danych w poznaniu. Irzykowski zakładał zatem wielość odmian rzeczywistości, które czekają na swoje rozpoznanie i poznanie (na konstruowanie w indywidualnym i zbiorowym doświadczeniu), oraz ich zróżnicowanie i równoprawność epistemologiczną jako przedmiotów poznania. Dotychczasowe przedstawienia wedle Irzykowskiego stanowiłyby nagromadzony materiał wiedzy, który jednak wciąż domaga się uzupełnień i przekroczenia. Właśnie dlatego wciąż poszukujemy nowych narzędzi przedstawienia (ujęcia w reprezentacji naukowej, artystycznej) i tworzymy przedstawienia następne, nie zadowolając się ani dotychczasowymi ustaleniami badawczymi nauki, ani na przykład literackim opisem rzeczywistości. Dzięki temu powstają dzieła wciąż nowe, nowe opisy literackie czy dziedziny sztuki, a cecha nowości staje się wysoko ceniona. Irzykowski szczególnie cenił nowatorstwo, które miało być poniekąd zwieńczeniem możliwości twórczych człowieka.

Ponieważ realność ma charakter dynamiczny, otwarty, zaś przedstawienie charakter zamknięty (takie jest podstawowe rozróżnienie Irzykowskiego między rzeczywistością rejestrowaną w filmie a reprezentacją filmową), ów dynamiczny charakter domaga się tworzenia nowych statycznych reprezentacji, tak by na potrzeby człowieka dawały one poznawczy dostęp do „prawdy” realności. Irzykowski przewidywał, że najbardziej będą rozwijać się te dziedziny sztuki, które potrafią ująć dynamikę rzeczywistości w dynamicznym przedstawieniu (film, ale również teatr). Trzeba zauważyć, że Irzykowski zakładał analogię dynamiki jako cechy rzeczywistości oraz dynamiki rozwoju twórczego człowieka. Ta analogia dynamicznego świata, działań człowieka i jego rozwoju twórczego uprawomocnia poniekąd poznawcze możliwości uchwytowania przez człowieka rzeczywistości w przedstawieniu, ale też tłumaczy rozwój nauki i sztuki. Należy podkreślić, że Irzykowski ujmował sztukę również jako dziedzinę poznawczą, która wyprzedza w porządku rozpoznawania rzeczywistości, czyli w tworzeniu przedstawień – naukę, jako że to w sztuce najlepiej potwierdza się i spełnia twórczy charakter ludzkiego życia i poznania.

Wojciech Głowala podkreśla, że Irzykowski był zwolennikiem poglądu, iż **myślenie jest zawsze osadzone w pewnym języku, który** nie służy do wyrażania myśli, lecz **myślenie warunkuje**. Wiele razy Irzykowski stwierdzał fakt „wpływu kształtów języka na wyniki myślenia” (Głowala, 1972, s. 63). W tekście *Niezrozumialcy. (Teoria niezrozumiałości o ile można zrozumiale wyłożona)* z tomu *Czyn i słowo* „prawie identyfikuje myślenie i mowę, czyniąc przedślowne stadium myślenia – myśleniem niepełnym” (ibidem). Irzykowski uważał, że „myśl nie jest całą myślą, póki nie skryształizuje się w słowach” (CS, s. 482), bowiem myślenie dokonuje się nie tyle z pomocą słowa, języka, ile w słowie, w języku. W *Pałubie* podkreślał niezależność „życia”, „pierwiastka pałubicznego” wobec języka i myśli zarazem: „Życie, płynne życie na każdym kroku rozsadza konwencję słów i wykazuje ich nierównoległość. Jeżeli zaś słowa wyobrazimy sobie jako punkty przecięcia się linii w życiu, to powiemy, że linie są ważniejsze, realniejsze niż punkty” (P, s. 353). Szczególny problem wedle Irzykowskiego stwarza rozpoznanie i nazwanie stanów wewnętrznych. Dlatego proponował stosowanie pojęć i metaforyki nauk ścisłych (mechanika, chemia) do opisu „faktów psychicznych”. Odwołując się do terminologii Ernsta Macha, Irzykowski pisał o „faktach” językowych jako o rodzaju faktów psychicznych, choć zarazem zastrzegał, że nie zajmuje się samymi zjawiskami psychicznymi (por. P, s. 355). Irzykowski podkreślał, że traktuje słowo „tak, jak to dotychczas robiono: nie jako okrzyk wydany z okazji jakiegoś uczucia lub spostrzeżenia, lecz jako próbę opisu kształtów i stosunków tak zewnętrznych, jak psychicznych. Dlatego też żądam zróżniczkowania aparatu słów, a sądzę, że w tym kierunku zdąża zarówno nauka, jak poezja, chociaż poezja jest niecierpliwsza (...). Zestawienie jej z nauką mniej by może gorszyło czytelników, gdyby wiedziano, ile błędów poetycznych bywało zawsze w tak zwanej nauce – co udowadnia Mach” (P, s. 447, *Uwagi do 'Pałuby'*). Irzykowski zauważał, że niektóre słowa są szczególne, ponieważ organizują skojarzenia i ukierunkowują poznanie (por. P, s. 354). Ujmował relacje słowa, a szczególnie pojęcia, z wyobrażeniami jako pewne „fakta” rozrastające się skojarzeniowo (por. P, s. 354). Trzeba przypomnieć, że punktem odniesienia jego tez o języku były asocjacyjne koncepcje znaczenia. Jego własne stanowisko można uznać za nominalistyczne.

Irzykowski traktował język jako warunek myślenia i jako narzędzie opisu świata, ale jednocześnie był świadomy konsekwencji wiary w słowa, w ich szczególną rolę, kiedy „słowa zyskują władzę nad myśleniem” (Głowala, 1972, s. 63). „Owe słowa i pojęcia, kombinując się w mózgu ze sobą i z nowymi wyobrażeniami, wytworzyły odrębny następczy świat zjawisk, z którym się liczyć trzeba” (P, s. 354), ale który może okazać się groźny, kiedy słowa są narzędziem oddziaływania ideologicznego czy politycznego. *Pałuba* jest świadectwem owej wiary w słowa, jak też świadectwem ironicznego stosunku Irzykowskiego do przekonania o wystarczalności poznania zawartego w języku, w słowach, wobec wielu różnorodnych faktów rzeczywistości. Wymykają się one bowiem ujęciu w słowach, w pojęciach, między innymi z powodu społecznych i kulturowych konwencji posługiwania się językiem – dopuszczalnych treści, tematów czy reguł argumentacji. Irzykowski pytał: „Więc gdzie jest prawda? Zgadza się na razie na ten wyraz, powiem, że za prawdę uważam przybliżanie się do niej, uwzględnianie i wyliczanie coraz to nowych okoliczności i relacji zacieśniających pole prawdy”, a „w niniejszym wywodzie nie daję ‘prawdy’, rozbijam tylko skorupę nomenklatury albo wmawiam w siebie i w innych, że to robię, nazywam to tak” (P, s. 354). Irzykowski odnosił się tu do poznawczych ustaleń odwołujących się do społecznych i kulturowych konwencji, między innymi posługiwania się słowem, do kulturowej „siły słowa”, na przykład statusu definicji i argumentacji. Irzykowski wprowadził koncepcję „życia następczego” dla opisanego prymatu pojęcia wobec problemu do rozwiązania, rozpoznawanego w pojęciu, a więc pojawiającego się wtórnie. Taki aprioryzm był przez niego krytykowany, bowiem to dostrzeżony problem badawczy powinien poprzedzać jego rozwiązanie i ujmowanie w pojęciu (por. Głowala, 1972, s. 64). Jak pisał, słowa „z narzędzi” stały się „panami, tak że teraz do słów doszukuje się pojęć i treści” (P, s. 356). „Porobiły się więc słowa-postulaty, słowa-potwory”, jak gdyby w takich słowach tkwiła „jakaś istota, którą trzeba wyzwolić” (P, s. 356), idea, którą koniecznie trzeba odnaleźć. Irzykowski pisał o „wyidealizowaniu” samego słowa i analogicznie o idealizacji zdań, problemów, teorii, ale też argumentacji, na przykład odwołującej się do rozstrzygnięć dualistycznych (por. P, s. 356).

Wojciech Głowala uważa, że krytyka aprioryzmu pojęciowego jest jednocześnie argumentem Irzykowskiego przeciwko interpretowaniu jego własnej refleksji jako konsekwentnego racjonalizmu czy też jako rozdziału poznania racjonalnego i empirycznego. Według Irzykowskiego język, a wraz z nim myślenie, powinny być równie dynamiczne jak rzeczywistość, którą ma ujmować język i myśl. „Odnajdywać prawdę można zatem tylko przez bezustanną zmianę języka, niepozwalanie na jego krzepnięcie” (Głowala, 1972, s. 64). Dlatego Irzykowski proponował w *Pałubie* teorię „bezimienności” – bezimiennie byłoby wszystko, co jest aktualnie do poznania, a „ujmujące owo poznanie język powinien być jakoś jednorazowy” (ibidem). Teoria „bezimienności” dotyczy obszarów życia rozpoznawanych, ale niedostatecznie nazwanych (por. P, s. 352). „Według teorii bezimienności wielka część słów, zwłaszcza w dziale zjawisk psychicznych, jest nie tylko niewystarczająca, lecz często fałszywa” (P, s. 352), wymaga więc dookreślenia czy zmiany znaczenia.

Irzykowski zakładał prymat indywidualnych działań intelektualnych nad sferą komunikacji społecznej i interesowało go zagadnienie języka prywatnego. Relacje między indywidualnym myśleniem a językiem – konwencjonalnie i arbitralnie ustanowionym porządkiem znaczeń w komunikacji, wydawały mu się analogiczne do związków między myśleniem jednostkowym a społecznymi ustaleniami stanu wiedzy. Dlatego zakładał możliwość wprowadzenia przez jednostkę do języka modyfikacji znaczenia, co zapewne mylił z wypracowaniem własnego systemu znaczeniowego – domniemanego języka jednostkowego, odrębnego wobec komunikacyjnego porządku języka wspólnoty. Postulując wspomniane indywidualne „zróżniczkowanie” języka, zarazem zajmował się w wielu swoich pracach problematyką czytelności, zrozumiałości i komunikacji (por. SP, s. 73, tekst *Niezrozumiałość*). Relacjonował, że „w ostatnich latach wiele miejsca w filozofii niemieckiej zajmuje problemat rozumienia. Chodzi o rozumienie w ogóle, o rozumienie w znaczeniu metafizycznym, lecz i o różne inne tajniki rozumienia” (SP, s. 90). Irzykowski podkreślał rolę rozumienia i porozumienia, bo to od nich „zależą losy świata” (SP, s. 90). Kwestię rozumienia i niezrozumiałości rozważał on przede wszystkim w odniesieniu do dzieła sztuki, a dzieła literackiego w szczególności, co będzie tematem następnych rozdziałów.

Irzykowski wypracował i zaproponował własne zasady badawcze dotyczące kultury i jej różnych przedmiotów, ściśle związane z jego tezami epistemologicznymi. Były to przede wszystkim zasady krytyki literackiej i artystycznej w ogóle.

Irzykowski postulował **konwencjonalizm** jako postawę metodologiczną i badawczą, bardzo ogólnie i szeroko rozumianą. Wedle Irzykowskiego postawa ta, jak pisze Kumor, nie określa „na czym polega pod względem ontologicznym dane zjawisko”, a „sprowadza obowiązki badacza do wypracowania systemu precyzyjnych i całkowicie konwencjonalnych przepisów zachowania się naukowego wobec badanego przedmiotu” (Kumor, 1965a, s. 36–37). Termin „konwencjonalizm” oznaczał, obok sposobu poznania rozumowego, również sposób orzekania o istnieniu faktów kultury (por. *ibidem*). Zakładał on konwencjonalny charakter ich powołania, istnienia i opisu (na przykład języka wraz ze słownictwem i argumentacją).

Według Irzykowskiego, rozumowej organizacji działalności poznawczej „dokonuje się przez użycie języka” i różnych skonwencjonalizowanych systemów poznawczych, jak na przykład nauki czy filozofii. „Trzeba jednak od razu powiedzieć”, pisze Głowala, „że są one atakowane dość skutecznie przez chaos rzeczywistości, tak iż muszą się także odmieniać i nie są z tego powodu systemami nieruchomymi, stałymi. Jeśli bowiem rozum może w czymkolwiek przypominać teraz rzeczywistość, to wyłącznie w owej ruchomości” (WPK, Głowala, 1975, s. XXVII–XXVIII), a w ten sposób uzyskana prawda nie kończy procesu poznawczego. *Patuba* jest przykładem takiego poszukiwania prawdy w jej zróżnicowaniu, prawdy o dynamice rzeczywistości danej naszemu poznaniu. Jak pisze Kumor, Irzykowski „w pogoni za uchwyceniem umykającej myśli gotowy był zrezygnować ze słowa, które obciąża i hamuje ruch ducha. Określając niewyraźne, bardziej przeczute niż sformułowane – słowo wypacza je i fałszuje” (Kumor, 1965a, s. 19). Jak się wydaje, taka interpretacja pomija ironiczny i sceptyczny stosunek Irzykowskiego do prostych konstatacji o poznawczej dostępności nas – nam samym, ale również jego krytyczny stosunek do upraszczającej, fatalistycznej wiary w niedostępność poznawczą świata i nas samych.

Wedle Irzykowskiego dynamizm myślenia jest więc związany z dostosowaniem czynności poznawczych do rzeczywistości. Zmieniająca się rzeczywistość „nie jest jednorodna i aby ją poznać, należało w myśleniu uwzględnić całą złożoność zjawisk. Ten sposób dociekań intelektualnych skupiających się wokół zagadnień istoty prawdy” Irzykowski nazwał „komplikacjonizmem” (ibidem, s. 21). Autor *Słonia wśród porcelany* pisał: „kto woli komplikację i jej przypisuje większą siłę emocjonalną, ten woli prawdę, ale nie jako jeden wyraz, lecz jako zająście złożone, jako kompleks” (SP, s. 114, tekst *Uroki naturalizmu*). Pytał, czy kiedyś „zapanuje u nas zasada komplikacji zjawisk?” (SP, s. 106). Według Irzykowskiego prawda istnieje i umysł ludzki może się do niej zbliżyć. Jednak nie wystarczy do tego posłużyć się „paroma prostymi elementami, które pozwolą uzyskać odpowiedź typu: albo-albo” (Kumor, 1965a, s. 21), nie można rozstrzygać o prawdzie w porządku binarnych sprzeczności. „Trzeba uwzględnić ogromną ilość elementów, brać rzeczywistość w jej skomplikowanej różnorodności” (ibidem). Dlatego można dostrzec „do kilku wersji prawdy, pozornie sprzecznych, nie wykluczających się jednak, mogących istnieć obok siebie, czasami nawet przenikających się” (ibidem).

Jak zaznaczał Irzykowski, **zasada komplikacji** występuje w myśli Herberta Spencera obok zasady postępu, ale – inaczej niż ta druga – nie została rozwinięta. Odwoływał się również do Georga Simmla, który wskazywał „komplikacje życia” i „konflikt obowiązków” jako elementy kultury rozwiniętej (por. CS, s. 340, tekst *Wychowanie woli*). Irzykowski przeciwstawiał zasadę komplikacji wszelkim relatywizmom, między innymi Pirandellowskiej „ideologii względności” (por. WT, s. 266, przypis), występował przeciw względności prawdy. Bronił się przed rozumieniem swojej zasady komplikacjonizmu jako pewnej odmiany relatywizmu poznawczego, uważał bowiem, że „relatywizm fałszuje zasadę komplikacji”, uznaje jedynie „sprzeczności i konflikty, a rezygnuje z ich rozwiązywania” (Kumor, 1965a, s. 21–22).

Artur Królicza, odmiennie niż Kumor, podkreśla, że Irzykowskiego zasada komplikacji „nie polega na usuwaniu konfliktów”, ale na wskazaniu wielości stanowisk przy zachowaniu własnych poglądów. „Wolność, indywidualność, polegałyby tu nie na utożsamianiu się z czymś, ale na umiejętności poruszania się między obiektywny-

mi sprzecznościami, ponieważ ich przezwyciężenie nie jest możliwe" (Królicza, 2000, s. 87). Relatywizm byłby bliski witalizmowi, ponieważ poddaje się żywiołowi życia, rzeczywistości, rezygnując z poznawczego „opanowania konfliktów” życia i realności (por. Kumor, 1965a, s. 22). Dlatego za przeciwieństwo teorii komplikacjonizmu Irzykowski uznawał „zasadę życia”, pojętą witalistycznie, ale też fatalistycznie. Zasada ta miała godzić się na konieczności życia, na postawę irracjonalną i rezygnującą „z poznawania rzeczywistości” (ibidem, s. 21). Komplikacjonizm natomiast miał uwzględniać złożoność zjawisk, ich genezę, wzajemne zależności (por. ibidem), a jako taki „pozwala życie objaśnić i tym samym daje podstawy do jego rozumowego uporządkowania i opanowania” (ibidem). Jednak nie sprowadza złożoności życia społecznego, doświadczeń jednostkowych i zbiorowych, czyli tego, co jest przedmiotem nauk humanistycznych, do pewnych praw wyjaśniających, redukcyjnie pojętych. Komplikacjonizm Irzykowskiego, postulowany w badaniach specyficznie ludzkiego, kulturowego „świata życia”, byłby poniekąd odwrotnością redukcjonizmu jako założenia metodologicznego nauk ścisłych.

Irzykowski dostrzegwał wokół „brak szacunku dla myśli przeżytej, przepracowanej, skomplikowanej”. Skutkiem tego było „naiwne plagiatstwo” (SP, s. 64, tekst *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*) wynikające z niewiedzy o wielowątkowych i zróżnicowanych wpływach i inspiracjach w kulturze. Według Irzykowskiego bowiem „równoległe do procesu rozszerzania kultury w skali ekstensywnej następowała jej intensywna komplikacja i stały rozrost w głąb, wysubtelniały się jej narzędzia, przechodziły przez kryzysy jej metody, odbywały się walki na wysokim stopniu teoretycznej abstrakcji”, jako że „gospodarka ducha” wymagała „krytycznej rewizji i unowocześnienia” (Burek, 1972, s. 179). Dlatego Irzykowski deklarował: „Wymagam od literata maximum subtelności i maximum skomplikowania” (SP, s. 47). Zdaniem Irzykowskiego „zasada komplikacji pozwala na odkrycie nowych elementów”, a to stanowi szansę na ponowne odkrycie imponderabiliów ludzkiego działania (Głowala, 1972, s. 59) i wyborów, a więc kieruje się również ku przeszłości. Głowala wskazuje na podobieństwo zasady komplikacji Irzykowskiego z koncepcją poznania historycznego Be-

nedetta Crocego (por. *ibidem*), którego tezom Irzykowski poświęcił wiele uwagi w książce *Walka o treść*. Wydaje się jednak, że relacje między myślą Crocego a tezami Irzykowskiego są bardziej złożone. Przede wszystkim Irzykowski nie wskazywał elementu historycznego jako determinanty ani rozwoju jednostkowego, ani społecznego. Natomiast, podobnie jak Croce, rozpatrywał dzieje jako proces rozwojowy tego, co duchowe, ideowe, a co manifestuje się zawsze w wielości postaci jednostkowego i konkretnego bytu (pluralizm monistyczny). Irzykowski występował tak przeciw obiektywizacji procesu historycznego, jak przeciw jego subiektywizacji na rzecz ujmowania dziejów jako dynamicznego procesu, w którym dzięki wolnym, subiektywnym wyborom i czynom są realizowane i rozwijane obiektywne idee (w tym także postępowanie w poznaniu i przedstawianiu idei). Inaczej niż Croce, Irzykowski rozpatrywał dzieje jako miejsce realizacji czynu indywidualnego, przemian w sferze materialnej, gdzie teoria i praktyka łączą się nie na mocy obiektywnego procesu dziejowego, ale jednostkowej woli, wyborów i decyzji. Historię ujmował on przede wszystkim w kontekście działań, pamięci i biografii jednostkowej. Taka indywidualizacja historii była zgodna z koncepcjami filozofii życia (Henri Bergson i jego koncepcja pamięci, Wilhelm Dilthey i jego koncepcja historii – nauki jako realizacji przyjętych założeń metodologicznych). Według Irzykowskiego dzieje pojęte jako dialektyczny porządek przemian, z pewnymi stałymi prawami, nie mają jednak charakteru deterministycznego ani wobec indywidualnych wyborów, ani wobec samowiedzy jednostek, zaś wolność nie tyle ma być celem dziejów, co *de facto* okazuje się tu i teraz realizowana. Irzykowski podkreślał wolnościowy aspekt Hegłowskiej koncepcji dziejów, a prymat przyznawany postawom indywidualistycznym był zgodny z ideologią klerkizmu, tak ważną dla Irzykowskiego.

Irzykowski obok zasady komplikacjonizmu zaproponował, związaną z nią, zasadę merytoryzmu. **Komplikacjonizm domaga się uzupełnienia w merytoryzmie**, bowiem „uwzględniając całą mnogość czynników, należy dbać o hierarchię ich ważności, zachowywać pewne linie przewodnie, pamiętać o ostatecznych celach myślenia i praktycznych rezultatach dociekań” (Kumor, 1965a, s. 22). „Wprawdzie merytoryzm jest również tak samo jak praca i twór-

czość tylko postulatem ogólnikowym, a nie probierzem, ale sądzę, że to już postulat przejściowy, ostatni. Merytoryzm to nie jest żądanie sumienności czy pilności, jak sobie to niektórzy wyobrażali, lecz żądanie, aby, kto ma pewien ideał do puszczenia w świat, pokazywał go także w zastosowaniu, w konkretnych przykładach. Oczywiście nie głosiłbym merytoryzmu, gdybym sam nie miał jakiegoś swojego programu, który jest moim tajnym kompasem” (SP, s. 270, tekst *Doping, ramiarstwo i perspektywizm a merytoryzm*), czyli klerkizmu. Irzykowski uważał, że merytoryzm jest „poniekąd sztuką” w sensie *techné* – wypracowaną umiejętnością dokonywania rzetelnej oceny i krytyki (por. PR, I, s. 487, tekst *Merytoryzm*).

Zadaniem merytoryzmu było ustalenie zasad i prawideł realizacji w praktyce idei deklarowanych, co wiązało się z intelektualnym nowatorstwem, z nowymi pomysłami weryfikującymi „uznane hierarchie wartości” (Kumor, 1965a, s. 22), z „wynałazczością” intelektualną, której wynikiem „jest nowe spojrzenie” na idee czy znaczenia w danej kulturze (por. *ibidem*, s. 22–23). Tak pojęty merytoryzm Irzykowski łączył z kwestiami etyki. Pisał: „Jest to bowiem początek etyki merytorycznej (nie normatywnej). Etyka, jeżeli ma być czymś, musi radzić praktycznie. Na wzór zwrotu ‘w majestacie prawa’ należałoby ukuć zwrot: ‘w majestacie konkretnych szczegółów’” (PR, I, s. 487). Merytoryzm zwany też „hiperdynamiką” zakładał, że przy uogólnianiu nie należy pomijać istotnych szczegółów (por. WPK, Głowala, 1975, s. XXIX), „prawd lokalnych”, a propagowane wartości należy ukazywać w zastosowaniach praktycznych. Irzykowski postulaty merytoryzmu łączył z działalnością krytyczną, którą traktował właśnie jako uwzględnianie wartości przy ocenie konkretnych dzieł. Z problematyką oceny i krytyki merytorycznej powinna być związana zawsze indywidualna postawa krytyka, a zarazem bezstronność, bezinteresowność czy nawet altruizm w wydawaniu ocen, czego jednak nie można mylić z brakiem zaangażowania (por. PR, IV, s. 395, tekst *Perspektywy schopenhaueryzmu*). Dlatego Irzykowski zwracał się przeciw „ramiarstwu” jako sposobowi dokonywania ocen, który odwołuje się do uznawanych opinii, mód czy tendencji, przeciw pochopnym uogólnieniom na rzecz merytorycznego konkretności (por. PR, I, s. 493, tekst *Jeszcze z powodu merytoryzmu*). Jak pisał: „Ramiarstwem nazywam ogólnikowe tworzenie ram i per-

spektyw, bez poczucia konkretów, które je mają wypełnić” (WT, s. 127). Krytykę merytoryczną wiązał on także ze zróżnicowanym charakterem ocen, stosowanych do poszczególnych dzieł. „Inną poznaką, że się jest na drodze merytorycznej, jest elastyczność i zmienność stosowanych kryteriów, zdolność do improwizowania ich na podporządku dla każdego indywidualnego wypadku” (PR, I, s. 495), zaś „niemerytoryzm” trzyma się utartych sądów i kryteriów (por. PR, I, s. 495).

Według Irzykowskiego poznawczy proces zbliżania się do prawdy powinien uwzględniać, poza dynamiką rzeczywistości i psychiki człowieka, komplikacjonizmem i merytoryzmem, jeszcze dialektyczny charakter rozwoju tak rzeczywistości, jak poznania (tworzenia przedstawień). Ów dialektyczny rozwój dokonywałby się jako proces nie wykluczania, ale dopełniania czy uzupełniania opozycyjnych racji, ich pewnego uzgadniania, którego wynikiem nie jest jednak zniesienie między nimi różnicy. Teza Irzykowskiego o zbliżaniu się do prawdy dzięki przeciwieństwu „pozwała nam lepiej zrozumieć jego zasadę komplikacji, zwłaszcza pogląd, że chociaż prawda nie jest względna, to przecież można mieć wiele sądów” (Kumor, 1965a, s. 24). Z założenia o dynamicznym charakterze poznania wynika także to, że poznanie nasze nie jest absolutne, ale częściowe, więc „nie wszystkie możliwości na danym etapie poznania jesteśmy w stanie uwzględnić” (ibidem). To właśnie uprawomocnia, wedle Irzykowskiego, różnaitość i różnicowanie ocen, przy jednoczesnym postulatcie merytorycznej rzetelności.

Jak pisze Tomasz Burek, w okresie międzywojnia Irzykowski odcinał się od Witkiewiczowskiego katastrofizmu („katastroficznej wizji ‘niwelacji’ wartości kulturalnych”), od witalizmu (uproszczonej „pobergsonowskiej zasady ‘życia’”) i od „przeróżnych odmian międzywojennego sceptycyzmu i relatywizmu” (Burek, 1972, s. 176), z którymi nie należy łączyć też merytoryzmu na temat różnicowania ocen i krytyki. Z kolei Ryszard Nycz przeprowadza porównanie postulatów merytoryzmu Irzykowskiego z postulatami formalizmu Wiktora Szklowskiiego i wskazuje jako inspiracje tych koncepcji niemiecką estetykę i psychologię języka z przełomu XIX i XX wieku, rozwijany wówczas funkcjonalizm w językoznawstwie, empiriokrytycyzm, filozofię życia Friedricha Nietzschego oraz Henri Bergsona (por. Nycz, 2002, 165–166).

Ze wspomnianym zagadnieniem „ramiarstwa” – postawy, której powinna unikać krytyka merytoryczna, Irzykowski łączył kwestię mód intelektualnych. Zauważał, że mimo utrwalonej dominacji tematów „wysokich” (na przykład historycznych) coraz większy wpływ na ocenę dzieł, dokonań artystycznych, ale też stanowisk intelektualnych miały pewne mody, czyli to, co aktualnie akceptowane i pochwalane. Już w *Pałubie* (1903) Irzykowski pisał o „koniunkturze literackiej” (por. P, s. 185), a w dwudziestoleciu międzywojennym dominację aktualności wiązał z „pajdokracją” – z dominacją w życiu artystycznym i literackim ludzi młodych i poglądów, które nie odwołują się do argumentu historii („szantaż młodości”, czyli pajdokracja; por. SP, s. 105, tekst *Uroki naturalizmu*). Jednocześnie polemizował w postheglowskimi koncepcjami „ducha czasu” i dziejowej konieczności. „Taka sama jest zabawa w ducha czasu. Stwierdza się jakieś ‘prądy’, gdy wszyscy wychodzą z tych samych założeń, przesądów, wzorów (prąd czy plagiat?)” (SP, s. 258, tekst *Doping, ramiarstwo i perspektywizm a merytoryzm*). Irzykowski uznawał takie opinie krytyki, kreującej „prądy” czy „nurty” w sztuce za nieuprawnione. Sprzeciwiał się także negowaniu przeszłości i historii w różnorodności jej faktów na rzecz nowości i „perspektywizmu”, który również ujmuje historię w upraszczający sposób – jako zbiór faktów czy poglądów odrzucanych na rzecz tego, co nowe (por. SP, s. 259). Według Irzykowskiego fakty z przeszłości, ujmowane przez historię, powinny być rozpatrywane zgodnie z metodologiczną zasadą komplikacjonizmu. Można powiedzieć, że Irzykowski proponował własny projekt modernizacji oparty na powtórzeniu, a zarazem modyfikacji tego, co przeszłe – elementów kultury składających się na tradycje w ich różnorodności.

Irzykowski występował zarazem przeciw takim ówczesnym poglądom (obecnym także w myśleniu potocznym), które były skłonne uznawać za jedyną rzeczywistość dostępną poznaniu – dane świadomości bez możliwości ich weryfikacji, bez odwołania się do ponadkulturowych czy ponadhistorycznych idei, jak też do „faktu” fizycznego, fizjologicznego. Ujmował to jako prymat „pierwiastka konstrukcyjnego” bez uwzględniania „pierwiastka pałubicznego”. Ten krytykowany sposób myślenia prowadził bowiem do uznania wszystkich subiektywnych poglądów za równoprawne bez możliwości wskazania kryteriów ocen. Kryteria te zarazem mogą być narzu-

cane społeczności i jej kulturze przez jednostki o dużych możliwościach oddziaływania. Dlatego według Irzykowskiego niezbędne były kryteria merytoryczne oraz przeciwstawienie modom – tendencji jako realizacji idei w różnych kulturowych wytworach. Tendencje łączył on z umieszczaniem w dziele tematów nie doraźnych czy modnych, ale właśnie z realizacją pewnych transcendentnych i ponadczasowych idei. Pisał, że utwór można uznać za „tendencyjny sam w sobie, bo wyraża niewygasłą, a nie dość dokładnie jeszcze zasegregowaną potrzebę ludzką” (WT, s. 268). Jego uwagi na temat tendencji można uważać za bardzo ciekawą charakterystykę przemian w podejściu do dzieła sztuki – do jego perswazyjnego czy propagandowego celu – jakie dokonały się w dwudziestoleciu międzywojennym. W *Walce o treść* (1929) pisał, że „dawniej panowało gwałtowne wypieranie się tendencji; uważano, że nie da się ona pogodzić z sztuką, maskowano ją” (WT, s. 164). I „dopiero skutek wojny sztuka odważyła się zerwać z tą hipnozą; konieczność tendencji, dotychczas nazbyt ‘sublimowana’ i odsuwana w filozoficzne dale, okazała się nieuchronna” (WT, s. 164–165). Tendencji jednak Irzykowski nie identyfikował z unifikacją poglądów czy dominacją jednego sposobu przedstawiania rzeczywistości w dziele sztuki. Jak pisał: „są małe tendencje i wielkie tendencje, bezpośrednie i pośrednie”, a „powinny być kilkuplanowe, akordowe” (PR, IV, s. 502, tekst *Literatura od wewnątrz*). Jako przykład tendencji w sztuce i literaturze przełomu XIX i XX wieku wskazywał między innymi realizm.

Charakteryzując kulturę i działania kulturotwórcze Irzykowski, podobnie jak Ernst Cassirer, przedstawiciele strukturalizmu czy interakcjonizmu symbolicznego, pisał o symbolicznym zachowaniu się człowieka i tworzeniu kultury jako procesie symbolizacji. Teza ta zgadza się z jego postulatem „myśli projektującej” (por. Głowała, 1972, s. 51). Trzeba tu przypomnieć pokrótce koncepcję Ernsta Cassirera, ponieważ właśnie do jego tez odwoływał się bezpośrednio Irzykowski. W swojej koncepcji „form symbolicznych” Cassirer ujmował specyficznie ludzki świat jako całościowy układ symboli – znaków. Zakładał on, że nie ma rzeczywistości samej w sobie, która byłaby całkowicie zewnętrzna wobec ludzkiego symbolizowania,

zaś człowiek podejmuje różnorodne działania symbolizujące. Cassirer ujmował różne sfery kultury – sztukę, moralność, religię, mit i język – jako pewne „idealne światy” powoływane przez człowieka w sposób analogiczny do tego, jak konstruowana jest nauka. Według Cassirera człowiek powołuje owe światy dzięki temu, że ma zdolność symbolizowania, obiektywizowania i wyrażania własnych przeżyć, czyli tworzenia przedstawień intersubiektywnych, w których znajduje swój wyraz to, co subiektywne i indywidualne, ale też ponadjednostkowe dążenie do transcendencji (por. Cassirer, 1995, s. 44–64, tekst *Problem symbolu i jego miejsce w systemie filozofii*).

Irzykowski własną koncepcję symbolizmu nazwał „symbolizmem immanentnym”, który ujmował jako „naturalną religię człowieka” i przeciwstawiał symbolizmowi dogmatycznemu dotychczasowych religii. Jego koncepcja „immanentnego symbolizmu” ma założenia natywistyczne, zakłada bowiem, że powoływanie symboli, przedstawień ma charakter wrodzony. Irzykowski podkreślał „naturalne”, czyli antropologiczne, właściwe samemu człowiekowi, źródła tworzenia symboli – znaków, znaczeń, przedstawień, jak też naszych przekonań czy wiary co do prawdy przedstawień-symboli. Założenie, dotyczące tworzenia symboli jako pewnego antropologicznego wyróżnika, zbliża koncepcję Irzykowskiego do koncepcji symbolizmu Cassirera, którego filozofię pokrótce omawiał. Trzeba podkreślić, że Irzykowski, podobnie jak Cassirer, zakładał, iż całościowy układ symboli-przedstawień składa się na świat człowieka (obszar kultury) i że nie ma domniemanej rzeczywistości samej w sobie, która byłaby całkowicie zewnętrzna wobec ludzkiego symbolizowania. Zarazem symbolizm „immanentny” człowiekowi jest pewnym warunkiem transcendowania poza dotychczasowe rezultaty poznania, jak też poza dotychczas dany wraz z symbolami-przedstawieniami świat właściwy człowiekowi. Irzykowski nie tylko podkreślał, że w symbolach znajdują swój wyraz i obiektywizację przeżycia poszczególnych jednostek, ale że immanentny symbolizm jest związany z poszukiwaniem w kulturze – czyli w świecie przedstawień-symboli właściwym człowiekowi – elementu transcendentnego.

W rozprawie *Filozofia koralowa a religia* Irzykowski rozważał kwestie „immanentnego symbolizmu” jako pewnej „naturalnej religii” zaspokajającej „odwieczne potrzeby człowieka” (Kumor, 1965a,

s. 14). „Naturalną religią człowieka jest immanentny symbolizm. W kontraście do symbolizmu dogmatycznego, który jest podstawą religii oficjalnych, ten zadowala się materiałem świata rzeczywistego i wypatruje w nim pewne linie, które przedłuża w nieskończoność jako drogi dla myśli, pytając, tęskniąc, zgadując. Symbolizm immanentny istniał właściwie zawsze, zawarty w innych religiach (...), posługiwał się językiem nieraz najdziwaczniejszym i urządzał z tej strony świata znaki”, aby „wyznać lub wyłudzić odpowiedź” (LK, s. 506, tekst *Filozofia koralowa a religia*). Irzykowski uważał, że „każdy jest o tyle religijnym, o ile potrafi się zdobyć na ten kontakt myśli i działania z imaginacyjnym światem transcendentnym, który niekoniecznie ma się składać z bóstw”, mogą to być bowiem liczby czy idee, albo „własne twory i kombinacje, które się symbolicznie stawia w miejsce rozwiązań” uznawanych za „właściwe”, ale dla jednostki nieprzekonujących (por. LK, s. 506). Można zatem powiedzieć, że symbolizm immanentny dotyczył tworzenia znaków-symboli, a zarazem przedstawień w ogóle i przekonania co do ich prawdy – prawdy przedstawienia. Dotyczył więc odsyłania przedstawień-znaków do sfery myśli, do reprezentacji mentalnych człowieka, którego tworamami są symbolizacje, oraz odnoszenia przez człowieka tych przedstawień-znaków do rzeczy.

Irzykowski, podobnie jak Ernst Cassirer, łączył to, co symboliczne z mitem i religią. Immanentny symbolizm Irzykowskiego dotyczył bowiem w szczególności symboli jako specyficznych kulturowych przedstawień, odwołujących się nie tylko do subiektywnych, indywidualnych reprezentacji mentalnych, ale do tego, co samo byłoby ogólnym warunkiem przedstawiania – do sfery transcendencji odnajdowanej w samej możliwości tworzenia przedstawień. W ten sposób w „immanencji” – w symbolicznym doświadczeniu kulturowym, specyficznym dla człowieka, odnajdowałby on przejawy transcendencji – idei, absolutnych wartości i ducha pojętego jako rozumna świadomość w ogóle. Trzeba przypomnieć, że wedle Irzykowskiego przedstawienie mentalne jest zawsze nacechowane kulturowo, symbolicznie, przez ustalone społecznie sensy i znaczenia. Jest to związane z pojmowaniem kultury jako miejsca manifestacji i realizacji idei, wartości, których źródłem jest sfera ducha, czyli rozumna świadomość w ogóle. Irzykowski zakładał, że człowiekowi, poszcze-

gólnym subiektywnościom, dana jest możliwość rozpoznawania idealnych sensów i wartości dzięki idealizacji, która jest odkrywaniem i rozpoznawaniem autonomicznego i transcendentnego charakteru sensów, wartości, czyli jest nadawaniem im statusu idei. Koncepcja immanentnego symbolizmu zakładała ów subiektywny, a zarazem kulturowy, intersubiektywny (wspólnotowy i gatunkowy) charakter dokonywanych idealizacji.

Według Irzykowskiego człowiek „zadowala się wprawdzie światem rzeczywistym”, ale „tęskniąc za Absolutem wytwarza sobie symbole”, czyli domniemane reprezentacje Absolutu, „które nie są niczym innym, jak namiastką Boga” (Kumor, 1965a, s. 15). Symbolizacje te obiektywizują w intersubiektywnej sferze przedstawień kulturowych subiektywne wyobrażenia Absolutu i jego realności, odnosząc się jednak zawsze do własnej realności człowieka – do świata kultury, jej znaczeń i sensów, nie mogąc poza nie wyjść. Aleksander Kumor uznaje, że Irzykowskiemu bliska była postawa Pascala i jego wątpliwości wobec dowodów na istnienie Boga, gdy za Pascalem określał swoją religijną postawę: „Nie do wiary, że Bóg jest, i nie do wiary, żeby go nie było” (por. *ibidem*).

Według Irzykowskiego dotychczasowe religie nie poprzestawały na „materiale rzeczywistości”, poszukując domniemanej innej rzeczywistości, natomiast symbolizm immanentny w samej realności dostrzega elementy symboliczne i religijne (por. Głowala, 1972, s. 51). W codziennym życiu można dostrzec „materiał” czy warunki do tworzenia symboliki, trzeba bowiem „rozumieć i odnajdywać w sobie te rzadkie i wybrane momenty, w których rzeczywistość sama obraca się naokoło osi, aby przybrać inną fizjognomię” (LK, s. 507, tekst *Filozofia koralowa a religia*), aby uchwycić jej zmienność, ale też momenty stałe, aby ujrzeć ją właśnie poza codziennością. Irzykowski zatem zakładał, że źródła sensów i znaczeń człowiek nie może prawomocnie poszukiwać poza sferą stworzoną przez siebie samego, poza kulturą, której w całości jest twórcą. Znaczenia osadzone immanentnie w kulturze jednocześnie są przedmiotem ludzkiej wiary, jako że wytwarzamy różne przedmioty kultury z poczuciem sensu własnych działań i myśli. Irzykowski zakładał również, że jesteśmy niejako zamknięci w owym uniwersum, ale poszerzamy jego obszar – rozpoznajemy nowe elementy realności, dotąd nam

niedostępne, między innymi dzięki technologii i jej narzędziom. Z kolei dzięki twórczemu charakterowi naszych działań obszar znaczeń nie pozostaje stały, bowiem rzeczywistość dana nam w poznaniu ma charakter dynamiczny i podobnie nasza twórcza jaźń.

Symbolizacje, w które wierzymy – owe znaczenia, które są dla nas ważne poznawczo, wciąż są modyfikowane i ulegają przemianom dzięki twórczej aktywności jednostek i ich możliwości oddziaływania na obszarze kultury, czyli sensów wspólnych. Zgodnie z tezą komplikacjonizmu, symbolizacje te byłyby zatem wieloznaczne w obrębie danej kultury, natomiast podlegałyby pewnemu ujednocznaczeniu w procesach poznawczych i działaniach twórczych poszczególnych jednostek. Dzięki symbolom-znakom i zawartym tam sensom możemy też dopatrzeć się elementów „cudowności” w naszej potocznej codzienności. „Od religijności nieodłączna jest pewna chęć kultu, symbolu, chęć wcielania w wymiary widzialne tego, co się odczuwa lub przeczuwa w całości” – symbolu, który stanowi również pewną „rękojmię” owej „transcendentalności czy cudowności świata” (LK, s. 508) danego na co dzień.

Immanentny symbolizm łączył się, wedle Irzykowskiego, z postulowaną przez niego postawą indywidualizmu. „Moralność z tego rodzaju religią niewiele ma wspólnego, może jej towarzyszyć lub nie”, bowiem ta „religia jest sztuką indywidualną, którą każdy uprawia z własnych zasobów i własnymi środkami, zaś na użytek ludzi niereligijnych jest surogat w religiach już gotowych” (LK, s. 506–507). Irzykowski uważał, że symbolizm immanentny, pojawiający się na obszarze kultury, dotyczy przede wszystkim życia jednostkowego (por. Głowala, 1972, s. 52), ustalenia znaczeń i sensu w „historiozofii własnego życia” poszczególnych jednostek. Jak pisał, „przeszłość i jej naczynie pamięć – już one same są zjawiskami wywołującymi religijne zdumienie” (LK, s. 508) i pytanie o transcendentny porządek.

Trzeba zauważyć, że ów immanentny symbolizm byłby gwarantem koherencji kultury jako świata zróżnicowanych znaczeń i indywidualnych racji wciąż wchodzących ze sobą w spory i dyskusje. Jednocześnie byłby on pewnym wyrazem wiary człowieka w swoje twórcze możliwości i nieomyłność swojego poznania. Irzykowski wzmocnił jeszcze tezę symbolizmu immanentnego postulatem konwencjonalizmu oraz konsekwentnej postawy nominalistycznej w poznaniu

przedmiotów kultury, w tym języka i instytucji (por. Głowała, 1972, s. 53). Trzeba przy tym zaznaczyć, że tezy Irzykowskiego, dotyczące języka, odwołują się do asocjacyjnej teorii znaczenia, wówczas już krytykowanej, to jednak wciąż powszechnie akceptowanej. Z kolei w jego tezach dotyczących immanentnego symbolizmu można dostrzec inspirację koncepcją intencji znaczeniowej (symbol odsyłający z „immanencji” intersubiektywnego obszaru kultury do indywidualnych pomysłów, zawsze odnoszony do subiektywnych reprezentacji mentalnych oraz do transcendentnej sfery idei). Irzykowski rozpatrywał symbol nie tyle jako znak transparentny, ile jako pewien specyficzny przedmiot kulturowy o cechach znaku – jako nośnik wielu znaczeń zarazem zatrzymujący na sobie uwagę i ją odsyłający (do reprezentacji mentalnych uczestników kultury, do transcendentnych idei, jak też do innych przedmiotów kulturowych w „immanencji” kultury).

Według Irzykowskiego immanentny symbolizm pozwalałby dostrzec w wielu indywidualnych doświadczeniach uczestników różnych kultur, włączane wewnątrz immanentnie przekonania czy wiarę, często nieuświadomianą, w prawdę przedstawienia w ogóle (między innymi tego zagadnienia dotyczyły jego rozważania o filmie). Wiara ta jest lepiej dostrzegalna w przypadku szczególnych przedstawień, jakimi byłyby symbole, które zarazem są przedmiotem poznania w przypadku wiedzy o kulturze. Irzykowski uważał, że „niepotrzebnie pojmuję się wiarę” jako przeciwieństwo wiedzy, czyniąc w ten sposób wiedzę „zamaskowanym zwątpieniem” (LK, s. 507), ona zaś wymaga założeń, czyli określonych, niepodważalnych przekonań. Wiara „jest tak silnym aktem wyobraźni i pragnienia jak przeniesienie się w przedmiot sztuki – przy czym nie pozostaje miejsca na wątpliwość. Wszelkie zdarzenia i przedmioty mogą się stać bodźcem kontemplacji religijnej” (LK, s. 507). W tezach tych można dopatrzeć się między innymi inspiracji rozważaniami Georga Simmla, jego analizami społecznych i kulturowych procesów symbolizacji (por. LK, s. 507). Z symbolizmem immanentnym Irzykowski łączył także „prawo miniatury” jako rodzaj konstrukcji i symbolizacji. Pisał, że „człowieka popędem mimowolnym jest wytwarzać miniatury zagadek życia: czy żeby się im bliżej przypatrzeć? czy żeby mieć złudę ich opanowania? I tak gra hazardowa jest miniaturą losu, szachy miniaturą wojny, lalka – dziecka, pieniądze – wartości, giełda – ogromnego

skomplikowanego targowiska wszelkich znaczeń, esperanto – miniaturą mowy, a metafora byłaby poezją w miniaturze, poezją skoncentrowaną” (WT, s. 69–70).

Wspomniana już „**myśl projektująca**” dopełniała inne badawcze zasady i ustalenia Irzykowskiego. Postulowana przez Irzykowskiego „myśl projektująca” miała przekraczać ograniczenia zastanej rzeczywistości, sytuacji kulturowej i społecznej, miała realizować siebie „przeciwko naturalnemu oporowi rzeczywistości, którą powinna skutecznie wyprzedzać” zmierzając ku przyszłości. „Przeciwko myśli projektującej nie można także występować broniąc interesów już istniejącego dorobku”, bowiem jej celem jest nowość. Kulturę taką można zatem nazwać „kulturą nowości. Liczy się w niej wartość, którą da się określić jako ‘inność’ czy nowość” (Głowala, 1972, s. 66). Trzeba jednak przypomnieć, że według Irzykowskiego „kultura nowości” nie może odrzucać tego, co przeszłe, ale powinna domagać się uznania historii w jej komplikacji – przeszłych faktów, poglądów i ocen. Jak podkreśla Głowala, nie byłaby to nowość czy inność „anarchiczna, ale ukierunkowana jakimś interesem ludzkim” (ibidem), a więc intelektualnie motywowana i racjonalna.

W kontekście „myśli projektującej” Irzykowski poruszał, często wówczas dyskutowane, zagadnienie utopii i legendy, które łączył on także z zagadnieniem wiary i religijności. Legenda i utopia były najczęściej rozważane łącznie przez Irzykowskiego. Pojmował legendę (na przykład „legendy osobiste” i „narodowe”; por. WT, s. 227) jako „zespół wartości funkcjonujących w terażniejszości wedle sankcji udzielonych przez przeszłość” i trudno jest wskazać inną jej weryfikację niż wiara*. Utopia „także dotyczy takiego funkcjonującego w terażniejszości zespołu, ale którego sankcje oparte są na przyszłości” (Głowala, 1972, s. 68). Jak pisze Wojciech Głowala, „w obu wypadkach mamy do czynienia z prawie czystą projekcją wartości” (ibidem) i dlatego obydwa te sposoby myślenia bliskie są „myśli pro-

* „Tabutyżowanie (legendyzowanie) odgrywa także znaczną rolę w polskim życiu politycznym, lecz główną jego domeną jest literatura” (SP, s. 197, tekst *Tabuteria*).

jektującej”. Irzykowski aprobuje obydwaj sposoby myślenia i zarazem postuluje – w związku z myśleniem projektującym – „świadome ich produkowanie”, bowiem współcześnie legendę i utopię „wytwarza się przed historią” (ibidem, s. 69). Wedle Irzykowskiego „świadome projektowanie utopii” wiąże się z tym, że „każdy projekt intelektualny, nawet niedopracowany, stanowi jakieś uwarunkowanie dla żywiołu” (Królicza, 2000, s. 135), dla dziejących się wydarzeń, może określić przyszłość jednostki z odwołaniem się do przeszłości, unikając przypadkowości i zarazem domniemych konieczności.

W swoich polemikach z przeciwnikami tych racji Irzykowski argumentował, iż rzeczywistość również może być uznawana za utopię, która się ziszcza, ale najczęściej za utopię negatywną (por. Głowala, 1972, s. 68–69), realizowaną z przerysowaniem wszystkich krytykowanych cech współczesnych sobie czasów i społeczności. Królicza uważa, że „wartość utopii, jak można sądzić, widział Irzykowski w tym, iż posiada ona, o ile oczywiście ustala jakieś prawdy niewątpliwe, zdolność do budowania w świadomości warstw wykształconych trwałych i określonych uwarunkowań dla dziejącej się na dziko historii” (Królicza, 2000, s. 134). Irzykowski zakładając konieczność utopii związanych z „myślą projektującą”, z planowaniem przyszłości, sprzeciwiał się zarazem „utopiom wstecznym”, czyli „powtarzaniu” historii bez kreacji przyszłości na podstawie twórczej idei, bez przemyślanych projektów jej realizacji (por. LK, s. 514, tekst *Filozofia koralowa a religia*).

Irzykowski podkreślał komunikacyjną rolę dialogu w powoływaniu wspólnotowych sensów, znaczeń czy norm. Komunikację i dialog uważał przede wszystkim za obszar dyskusji, sporów rozmaitych racji, w tym także symboli, legend i utopii, indywidualnie interpretowanych. Jego koncepcja „walki w kulturze” związana była właśnie z wizją kultury jako porządku *agonu*, sporu. Walka ta odbywałaby się na poziomie materialnym (walka o utrzymanie życia biologicznego), a także w „świecie duchowym” (por. Głowala, 1972, s. 97). Według Irzykowskiego z porządkiem agonalnym kultury w planie życia jednostkowego związana jest „wola do sporu”, ale też wiele kulturowych faktów, które określają kondycję człowieka („filozofia koralowa” jako prymat racji zbiorowych nad indywidualnymi, trudności w komunikowaniu się i samotność jednostki, agresja w życiu społecznym i jako element

kultury). Można powiedzieć, że Irzykowski – podobnie jak wielu ówczesnych myślicieli (na przykład Benedetto Croce) – stworzył swoją koncepcję rzeczywistości i życia, ale celem tej koncepcji nie było złudzenie wiedzy pewnej na temat rzeczywistości człowieka, kultury, czy też opanowanie „świata życia” człowieka. Według Irzykowskiego celem wiedzy o kulturze miał być raczej twórczy niepokój i pojawiające się wciąż na nowo filozoficzne, naukowe, jak i religijne pytania. Taki cel poznania był związany z teorią komplikacjonizmu, a także z teorią konfliktu – z wizją kultury jako porządku *agonu*, porównywania i konfrontowania racji zawsze jednostkowych i zróżnicowanych.

KONCEPCJA CZŁOWIEKA I ANTROPOLOGIA WEDŁUG IRZYKOWSKIEGO

Duch i materia w człowieku

Rozdział ten jest poświęcony zagadnieniom antropologii filozoficznej i kulturowej w myśli Karola Irzykowskiego oraz ich związkom z tezami ontologicznymi, epistemologicznymi i estetycznymi.

Status ducha i materii w koncepcji Irzykowskiego łączy się ściśle z definicją antropologiczną, z określeniem wyznaczników człowieka jako specyficznego bytu. Irzykowski pojmował ducha jako rozumną świadomość w ogóle, dusza zaś wedle niego „jest znakiem konwencjonalnym, którego się używa dla skrócenia, gdy ktoś chce zaznaczyć, że mówi o sumie zjawisk psychicznych. Nie ma bowiem ‘duszy’, są tylko zjawiska psychiczne” (P, s. 406). W *Uwagach do ‘Pałuby’* dookreślał swoje pojmowanie duszy następująco: „Słowa ‘dusza’ używam w starym znaczeniu, to jest jako urojonego substratu wszystkich naprawdę dostrzegalnych zjawisk psychicznych: wyobrażeń, myśli, uczuć, kojarzeń logicznych i nielogicznych i wszelkich przedmiotów duchowych albo uświadomionych, albo takich, które mogą być uświadamiane” (P, s. 405). Według Irzykowskiego relację ducha i materii, ich wzajemne związki dostrzegamy w egzystencji i w działaniach twórczych człowieka. Irzykowski zdaje się powtarzać ogólne tezy dualizmu metafizycznego i epistemologicznego, znane z pism innych dualistów (na przykład Kartezjusza), ale zarazem sprzeciwia się opozycyjnemu traktowaniu ducha i materii, ujmując je jako dwa podstawowe aspekty bytu i rzeczywistości, pojawiającej się w niezliczonych, zróżnicowanych postaciach.

Uwzględnia zarazem aktywistyczne tezy filozofii życia oraz elementy filozofii egzystencji, dotyczącej specyficznego bytu, jakim jest człowiek. Irzykowski pisał o nieredukowalnym, podstawowym elemencie człowieka, a jest nim „jaźń, której istnienie i rozwój do indywidualnego kształtu są ważniejsze dla człowieka od samego fenomenu istnienia (pojmowanego jako fakt biologiczny)” (Głowala, 1972, s. 89). Jaźń człowieka obowiązują wszystkie prawa realności, jest ona więc pojmowana przez Irzykowskiego jako jaźń dynamiczna, „nie ma zatem jakichś absolutnie stałych ‘istot’ każdej osoby” (ibidem), a kształtowanie tożsamości jednostki jest pewnym procesem.

Irzykowski, z inspiracji filozofią Stanisława Brzozowskiego, pojmował materię jako stronę bierną „rzeczywistości”, człowieka zaś jako czynnik „ruchu, zmian i niepokoju” (DM, s. 68). Irzykowski zakładał bowiem, że człowiek i wytwory jego działań są warunkiem przemian rzeczywistości, a szczególnie podkreślał rolę i oddziaływanie myśli człowieka, jej prymat wobec „czynów” dokonywanych w sferze materii. „Myśl jest o wiele ważniejszą niż czyny – których repertuar jest tyłu przymusami ograniczony i których ostatecznym celem jest zwykle pewien stan myśli” (P, s. 438, *Uwagi do 'Pałuby'*). To właśnie specyficzne dla człowieka oddziaływanie myśli na „rzeczywistość” określał on jako „czyn intelektualny”. Według Irzykowskiego zmaganie się człowieka z rzeczywistością realizuje się prymarnie w sferze działań myśli, w poznaniu – w literaturze przez słowo, pojęcie, zaś w filmie przez zmaganie się z widzialnością świata. Irzykowski ujął to w podstawowej, wielokrotnie powtarzanej tezie swojej teorii filmu, określającej kino jako „widzialność obcowania człowieka z materią” (por. DM, s. 26, s. 218). Również słowo określał jako to, co oddziałuje w rzeczywistości, co jest czynnikiem sprawczym działań człowieka (słowo jako czyn). Z kolei film jako reprezentacja kulturowa ma na celu rozpoznanie i pokazanie wzajemnych związków ducha ludzkiego (intelektu, uczucia) i materii w obszarze widzialności.

Zdaniem Irzykowskiego wytwory człowieka i inne elementy jego „świata życia”, kultury to manifestacja i zarazem realizacja idei i wartości autonomicznych, transcendentnych, których źródłem byłyby sfera ducha – rozumnej świadomości w ogóle. Byłyby one manifestowane i realizowane w wytworach kulturowych, szczególnie w dziele

sztuki, a zarazem prezentowałyby się jako niemożliwe do całkowitego poznania. Trzeba przypomnieć, że prawda jest opisywana przez Irzykowskiego z pomocą metafory wirującej kuli, ukazującej się z różnych stron, ale nigdy całkowicie dostępnej poznawczo. Poszczególne subiektywności zawdzięcza poznanie doświadczeniu, ale ostatecznie rozumowi oraz danym i poznawanym za jego pośrednictwem ideom – sensom i wartościom. Sensy i wartości bowiem podlegają subiektywnym procesom idealizacji, czyli poznawczemu odkrywaniu przez człowieka ich autonomicznego i transcendentnego charakteru, co zarazem jest nadawaniem im statusu idei. Transcendencja sfery „ducha” – rozumnej świadomości w ogóle jest więc dana poznaniu człowieka o tyle, o ile manifestuje się w rzeczywistości danej mu poznawczo, w kulturowej rzeczywistości, łączącej to, co duchowe, czyli rozumne, z tym, co materialne, poddanej racjonalnemu „pierwiastkowi konstrukcyjnemu”. Człowiek, z jednej strony, wydany jest sferze materialnej i „pierwiastkowi pałubicznemu”, którego nie może opanować ani na zewnątrz, ani w sobie (własna cielesność oraz nieświadomość). Jednak zarazem to materia jest twórczym i narzędziem realizacji przez człowieka tego, co duchowe, czyli rozumne, związane ze świadomością i samoświadomością. Wynikiem racjonalnych działań człowieka jest ów „pierwiastek konstrukcyjny” – pewne konstrukcje poznawcze, służące poznaniu i opanowaniu świata wraz z jego „pierwiastkiem pałubicznym”.

Autor *Czynu i słowa* zakładał bowiem, że **człowiek jest bytem prymarnie twórczym i racjonalnym**, zaś jego aktywność wyraża się w tworzeniu kultury, powoływaniu jej specyficznych twórców, w budowaniu i przekształcaniu „świata życia” – sensów kultury, zgodnie z zakładanymi ideami i własnymi wizjami. Twórca i odbiorca dzieła sztuki oraz wszelkich przedmiotów kultury byłby zatem z założenia istotą racjonalną, którą charakteryzuje prymat poznania (rozpoznania) nad przeżyciem estetycznym. Irzykowski określał zależność człowieka od swych własnych wytworów i dzieł jako „główną cechę nowoczesnej kultury” (por. Bocheńska, 1975, s. 266) ze szczególnym uwzględnieniem przypadku kina i filmu. Dlatego na przykładzie filmu wskazywał warunkowanie percepcji przez wytwarzane narzędzia, służące lepszemu poznawczemu penetracji świata przez człowieka. Kamerę uznawał Irzykowski za narzędzie techniczne naśladujące

„mechanizm” ludzkiego postrzegania, ale zarazem uważał, że „sumienie i w ogóle pamięć są rodzajem kinematografu” (por. *ibidem*). Teza ta (1913) była zbliżona do ówczesnych tez Henri Bergsona, zawartych w *Ewolucji twórczej* (1907, wydanie polskie 1911). Jak łatwo zauważyć, wspomniana analogia organizmu i mechanizmu, ciała i technicznego narzędzia, była możliwa do wskazania dzięki nowożytnemu ujmowaniu organizmów żywych, w tym także ciała człowieka, w kategoriach mechanicznych. Irzykowski zakładał, że sama rejestracja, dokonywana za pomocą kamery, jest analogiczna do percepcji człowieka – do jej prawidłowości, „mechanizmów”. Co więcej, uważał on, że taka rejestracja może być wyrazem doznań wewnętrznych człowieka, towarzyszących percepcji świata zewnętrznego (por. Bocheńska, 1975, s. 266). Teza ta była możliwa dzięki założeniu, że sama obserwacja jest już procesem twórczym, a więc rejestracja ujęta jako rodzaj obserwacji również przekłada się na pewne stany psychiczne i doznania patrzącego (operatora i później widza). Trzeba dodać, że teza o twórczym charakterze samej obserwacji pojawiła się już w filozofii fenomenalistów (David Hume). Irzykowski łączył ją z pojmowaniem ludzkich działań jako twórczych wobec zastanej rzeczywistości, człowieka jako aktywnego elementu świata, przeciwstawionego biernej materii. Dlatego według Irzykowskiego nawet percepcja materii jako pewne działanie człowieka jest twórczą aktywnością. Irzykowski cenił w wytworach kultury, a szczególnie w filmie „moment, w którym duchowość i materia demaskują się w granicach ludzkiego ciała. Materia zdradza ducha, ciało – przebiegi psychiczne. Ale reakcja materii jest tylko śladem, tropem *ex post* zdarzeń duchowych, z którymi jest skorelowana” (Dondziłło, 1968, s. 76) i których ekspresji służy.

Jak pisze Zbigniew Czeczot-Gawrak, Irzykowskiego cechowała wiara „w człowieka, rozum i postęp” (Czeczot-Gawrak, 1976, s. 38-39). Opozycje duch-materia oraz treść-forma stanowiły punkty odniesienia w jego hierarchii pojęć i klasyfikujących, i wartościujących (por. *ibidem*, s. 39). Wymiar „ducha” dotyczył zespołu „wartości kulturowo-twórczo czynnych, wymagających w sztuce aktywnego wysiłku poznawczego, etycznego i estetycznego” (*ibidem*, s. 40), a samą sztukę Irzykowski ujmował w kontekście aksjologii filozoficznej i antropologii, odnosząc dzieło sztuki do wartościowań nie tylko estetycznych.

Zdaniem Irzykowskiego wartości estetyczne, łączone z dynamizmem rzeczywistości, życia i jaźni człowieka z założenia miały być „twórcze, aktywne, zarówno w swej strukturze formalnej, jak w treściach poznawczych i moralnych, którym do granic ascezy powinny służyć” (ibidem), a więc treściom tym powinny być podporządkowane. Z kolei wymiar „natury” dotyczył „wartości duchowo bardziej biernych”, które nie wymagają „koncentracji duchowej ani w procesie twórczym, ani odbiorczym” (ibidem). Postawy wobec świata zawarte w sztuce, a mieszczące się w tym drugim wymiarze – nie „ducha”, ale „natury” – można, według Irzykowskiego, podzielić na witalistyczne (zaspokojenie potrzeb najbliższych instynktom biologicznym), sentymentalno-liryczne i zmysłowo-estetyczne, które wyrażają się „w biernej duchowo przyjemności przeżywania formy” (por. ibidem). Takie przeżycie estetyczne może mieć zatem za swój przedmiot zarówno sztukę, jak i naturę, choć jest oceniane przez Irzykowskiego najniżej w hierarchii przeżyć estetycznych ze względu na mały udział elementu poznawczego. I tak, na przykład, krytyczna polemika Irzykowskiego z estetyką i programami Młodej Polski była dyskusją z wysokim wartościowaniem przez nie treści sentymentalnych, witalistycznych i ludycznych w dziele sztuki, a więc treści niezwiązanych z poznaniem racjonalnym.

Według Irzykowskiego właściwa estetyka, rozumiana postulatywnie jako wskazywanie kryteriów wartościowania i ocen, dotyczy praktyk artystycznych i dzieł sztuki, zaś wspomniane założenia, dotyczące estetycznego przeżywania natury, byłyby zaledwie jej punktem wyjścia. Zarazem jednak takie estetyczne przeżywanie codzienności łączył on z twórczymi i artystycznymi możliwościami, które cechują każdego człowieka, które są antropologicznym wyróżnikiem. Dlatego uważał talent, podobnie jak Arthur Schopenhauer, za pewną zdolność daną ludziom przeciętnym, wyróżniającą ich z grona sobie podobnych, ale nie wykraczającą poza to, co potoczne czy codzienne. „Nie ma człowieka, który by był pozbawiony talentu” (SP, s. 207, tekst *Talent jako fetysz*), więc tym bardziej należałoby wskazać kryteria wartościowania różnych kulturowych wytworów, w tym dzieł sztuki. Można powiedzieć, że Irzykowski pojmował estetykę jako dziedzinę wiedzy, zajmującą się wartościami i oceną estetyczną, ale nie tyle w odniesieniu do codziennej percepcji i przeżyć

estetycznych, związanych z naturą, co ściśle w odniesieniu do percepcji i przeżycia estetycznego, którego przedmiotem jest szczególnie wytwór kultury – dzieło sztuki.

Trzeba zaznaczyć, że Irzykowski specyficznie pojmował formę, którą charakteryzował – między innymi w książce *Walka o treść* – jako rodzaj treści, umieszczony na najbardziej poślednim miejscu w swojej skali treści i wartości, bo związany ściśle z percepcją, z tym, co zmysłowe. Zbigniew Czeczot-Gawrak podkreśla charakter dydaktyczny i pedagogiczny myśli Irzykowskiego wraz ze wskazywaną przez niego hierarchią treści i wartościowań, a jemu samemu przypisuje utożsamianie się z rolą wychowawcy i nauczyciela (por. Czeczot-Gawrak, 1976, s. 39), wpływającego na kształtowanie się postaw poszczególnych jednostek – uczestników kultury. Do tego motywu trzeba będzie jeszcze powrócić przy omawianiu ideologii klerkizmu, tak ważnej dla Irzykowskiego.

Według Irzykowskiego człowiek w codziennych warunkach „spełnia cały szereg aktów, w których wchodzi w kontakt z wartością artystyczną. Kontakt taki nie jest bowiem czymś odświętnym”, ale jest „ogólnoludzką funkcją” (Głowala, 1972, s. 143). Teza ta wiąże się ze, wspomnianym już, założeniem o twórczym charakterze ludzkich działań, w tym – o twórczym charakterze samej obserwacji. Według Irzykowskiego potrzeba poznania i związana z tym chęć zobaczenia czegoś nowego tkwi w każdym człowieku, ale w zróżnicowanym stopniu. Dlatego różnorodność wytworów kultury uważał za pewien wynik zróżnicowanych potrzeb poznawczych i twórczych. I tak w tomie *Czyn i słowo* Irzykowski podawał, na przykład, skalę tematów o oddziaływaniu emocjonalnym, odwołujących się do „prawa namacalności” czy też do „prymitywnych warstw emocji”. Zarazem łączył z kulturowym progresywyzmem i z poszukiwaniem nowości inny antropologiczny wyróżnik – trwałość tożsamości jednostki, warunkowaną „pierwiastkiem konstrukcyjnym”, konstrukcją odpowiadającą za spójność indywidualnych doświadczeń. Jak pisał: „Každy naśladowuje sam siebie po pewnych doświadczeniach” (P, s. 414, *Uwagi do 'Pałuby'*), odwołuje się do wiedzy weryfikowanej we własnych, dotychczasowych przeżyciach. Irzykowski w swoich pismach wiele uwagi poświęcił kwestiom uzgodnienia tego, co nowe i tego, co przeszłe, a jako społecznie i kulturowo uznany

sposób takiego uzgadniania wskazywał, za Georgiem Simmlem, różnego rodzaju mody (por. PR, I, s. 120, tekst *Filozofia mody*), w tym mody intelektualne i artystyczne („prądy” w literaturze i sztuce).

Z kreatywnym charakterem poznania, ale też i jednostkowego życia jest związane, proponowane przez Irzykowskiego, pojęcie nadmiaru. Potrzeba nadmiaru jest wynikiem tego, że trudno jest nam określić swoje możliwości, zaś postulat twórczego życia nakazuje nam przekraczać dotychczas znane własne możliwości, przesuwać granicę „możności” (por. Głowala, 1972, s. 102). Owego nadmiaru zatem dotyczyłaby również teza o aktywności i twórczości człowieka – teza o wykraczaniu, transcendowaniu poza dotychczas poznany stan rzeczywistości, poza specyficznie ludzki obszar „świata życia” czyli poza kulturę, jak też poza dotychczas rozpoznane własne możliwości.

W swojej refleksji antropologicznej Irzykowski wiele miejsca poświęcił kwestiom społecznym, życiu we wspólnocie. Były to próby ujęcia ludzkiego „świata życia”, tego, co społeczne i kulturowe w kategoriach racjonalnych, najbardziej adekwatnie charakteryzujących, wedle Irzykowskiego, ludzkie myślenie^{*}. „Świadomość ludzka to dla Irzykowskiego przede wszystkim kierowane przez człowieka myślenie, wszystko zaś, co jest określane jako ‘uczucie’, ‘intuicja’, ‘instynkt’, da się zredukować także do myślenia” (WPK, Głowala, 1975, s. XXVII). Jest to racjonalizm, który jedynie „w rozumie” dostrzega „istotny sposób walki z chaosem rzeczywistości. Rzeczywistość bowiem jest naprawdę chaosem, układem wynikających z walki międzyludzkiej absurdów i żywiołów” (por. ibidem, s. XXVI).

Irzykowski uważał, że we wspólnym świecie społecznym interesy „poszczególnych jednostek są tak różne, że kultura staje się środowiskiem dynamicznym, zmiennym i przez to bardzo konfliktowym. Działanie człowieka w kierunku drugiego człowieka ma na celu utrzymanie równowagi własnego życia psychicznego, ale także

^{*} Irzykowski nazywa socjologię i psychologię „wiedzą o technice życia” (PR, I, s. 114, tekst *Filozofia mody*), która zarazem sama wpływa na życie człowieka.

i 'zdobycie' na swoją korzyść tego drugiego człowieka" (ibidem). Taka wizja życia społecznego jako zróżnicowanego i pełnego sprzecznych interesów była niezwykle trzeźwym opisem tego, co Irzykowski uznawał za porażkę ideałów romantycznych czy sentymentalizmu Jean-Jacques'a Rousseau. Zarazem była to prognoza na przyszłość – przyspieszenia tempa życia społecznego, jego większej konfliktowości i instrumentalnego charakteru kontaktów między ludźmi. Przymus o charakterze społecznym wywołuje postawę przyzwolenia i „niewolony człowiek” poszukuje „niewolących i wykazuje świadomą wolę do słabości”. Opanowany nią człowiek staje się „wyznawcą filozofii koralowej” – sposobu życia jednostki poddanej całkowicie społecznym zależnościom, „życia w absolutnej bliskości ze społecznością” (por. Głowała, 1972, s. 107), ze zbiorowością, w której przyszło mu żyć.

Dlatego Irzykowski, odwołując się do Friedricha Nietzschego, pisał o tragizmie kondycji ludzkiej, wpisany w kulturę jako wytwór człowieka, o tragizmie szczególnie dobrze dostrzegalnym jako cecha kultury początku XX wieku. Trzeba podkreślić, że Irzykowski wskazywał negatywne cechy tragizmu, ale za Nietzschem uznawał, a nawet poniekąd afirmował **tragizm kondycji ludzkiej**, bowiem to on właśnie nakazuje człowiekowi wątpić bądź upewniać się co do słuszności moralnych wyborów, zmusza do wybierania i podejmowania trudnych decyzji w zmaganiu się z losem. Ów tragizm wywołuje wciąż na nowo pytania o siebie i innych, pozostawiając każdemu z osobna indywidualną odpowiedź o własną tożsamość, o to, kim jest człowiek, a kim może się stać w postępującym procesie dziejów. Tragizm kondycji ludzkiej jest zarazem tragizmem wpisany w kulturę, w niej znajduje swój wyraz, a z kolei dane w kulturze przejawy tragizmu stanowią wzorce czy punkt odniesienia tożsamości jednostkowych. Irzykowski pisał, że tragizm jest „granica ludzkiej mocy i mierzy się właśnie sumą użytych wysiłków, aby go uniknąć. Tragedia ma się tak do dramatu, jak Czyn do pracy” (CS, s. 256, tekst *Dostojny bzik tragiczności*). Natomiast współcześnie tragizm staje się przedmiotem „stylizacji” czy „maskarady” (CS, s. 257), elementem wartkich fabuł – tragicznym punktem kulminacyjnym opowieści. Dlatego Irzykowski postulował: „Po erze tragedii przegranych należy zacząć erę tragedii wygranych” (CS, s. 254). Irzykowski jednocze-

śnie odnosił się do tej książki Theodora Lippsa, poświęconej tragedii teatralnej, podkreślając antropocentryczny charakter samej tragiczności: „Główną rzeczą jest więc człowiek, siła jego działania i cierpienia, a nie odbywające się przy tym awantury kosmiczne” (CS, s. 253), nie tyle Śmierć czy Konieczność, ile stosunek do nich jednostki postawionej w sytuacji tragicznej. „Tragedia jest w oczach Lippsa niejako negatywem, w którym odlewa się posąg człowieka” (CS, s. 253), jest jego portretem, widzianym w sytuacji szczególnej.

Irzykowski krytycznie pisząc o przejawach i nasileniu tragizmu we współczesnej sobie kulturze, **charakteryzował** typowy dla niej sposób myślenia jako „**filozofię koralową**”. Ta „filozofia” czy raczej ideologia, pojęta jako szeroko podzielany zbiór poglądów, koncentrowała się na koncepcjach wspólnoty, rozwoju, postępu. Irzykowski pisał w tekście *Filozofia koralowa a religia*: „Nowe czasy zmodyfikowały tę chrześcijańską obietnicę nieba w ten sposób, że ściągnęły niebo na ziemię i zamiast perspektywy wieczności osobistej, jednostkowej, postawiły perspektywę doskonalenia się ludzkości w nieskończoność, przez rozwój już to automatyczny, już to bohaterski. W ten sposób powstała ta nieszczęsna filozofia koralowa” (LK, s. 510), sprzeciwiająca się indywidualizmowi i personalizmowi w traktowaniu jednostki w imię zbiorowości i jej racji. Filozofia koralowa bowiem „uczy, żeby sobie nic nie robić z śmierci, ponieważ ginie tylko marna jednostka, ale gatunek, ród, ojczyzna żyje dalej, a w nich przecież i owa jednostka żyje wiecznym życiem – w stosownej przeróbce. Jesteśmy wieczni, bo jesteśmy przecież społeczeństwem koralu, które narastają wciąż jedno na drugich i rozgałęziają się jak drzewa w oceanie bytu” (LK, s. 510). Irzykowski odnosił się do rosnących wówczas w siłę systemów totalitarnych, jak też do koncepcji etatyzmu – do przewagi instytucji państwowych nad wolą i wyborami jednostek, oraz w ogóle do prymatu racji zbiorowych, społecznych nad racjami indywidualnymi. Dlatego wielokrotnie występował w obronie jednostki i jej racji indywidualnych, co znalazło dopełnienie w deklarowanej postawie klerkowskiej. Pisał, że „istnieje pewien ściśły związek między uwielbianiem gromady, czy ono się nazywa demokracją, uniwersalizmem czy komunizmem a wojną. Im większa jest pogarda dla jednostki i łatwość poświęcenia jej na rzecz interesów ogółu, tym prawdopodobniejszą jest wojna – w której wy-

grywa ten, kto może podwajać i potrajać stawki ludzkie. Dawny przymus zewnętrzny zmienia się na tresurę i sugestię. Życie zbiorowe nie potrzebuje być przeciwstawieniem życia jednostkowego – owszem, może być dla niego pomocą, materiałem i tematem” (PR, II, s. 523, tekst *Filozofia koralowa wobec religii. Uwagi późniejsze*), nie zaś określać w tak dużym stopniu wyborów, decyzji i działań jednostkowych.

Irzykowski zauważał, że jako wzorce wskazuje się społeczności, gdzie „zmysł poświęcania się dla ogółu stał się jasnowidzącym instynktem, automatyzował się dokładnie – i odpowiednio potaniał” (LK, s. 510, tekst *Filozofia koralowa a religia*). „Filozofia koralowa” jako pewien stosunek jednostki do społeczności i do samej siebie jest zarazem, wedle Irzykowskiego, stosunkiem jednostki do faktu własnej śmierci, własnej skończoności. „Śmierć stała się bagatelą, umarli są tylko ekskrementami wielkiego cielska” (LK, s. 510). Według filozofii koralowej i jej prospektywnej wizji, skupionej na przyszłości, „każde pokolenie dzisiejsze ma wykonywać tylko prace przygotowawcze dla jutra”, a przygotowanie „czyni się niemal instytucją wieczną” (LK, s. 514) w tym obowiązującym, prospektywnym sposobie myślenia, który nie uwzględnia racji jednostkowych i zróżnicowanych. Właśnie taki zindywidualizowany sposób myślenia o przyszłości, nazywany „myślą projektującą”, proponował Irzykowski w miejsce progresywnych, ale zarazem wspólnotowych ideologii.

Irzykowski jednak zaznaczał także związki filozofii koralowej z przeszłością, wskazując jej zachowawczy charakter. „W obawie przed utopiami natychmiastowymi”, ideologiami poszukującymi realizacji tu i teraz bez wpisywania się w porządek historii czy ewolucji, „urzeczywistniliśmy utopię wsteczną. Niszcząc tysiące istnień, równocześnie przemysłiwamy nad tym, jak by przyspieszyć i pomnożyć populację, wyznaczamy premie na rozradzanie się” (LK, s. 514). Trzeba przypomnieć, że Irzykowski łącząc swoje pojmowanie utopii z „myślą projektującą”, z indywidualistycznie pojmany prospektywizmem, sprzeciwiał się „utopiom wstecznym” jako pewnemu „powtarzaniu” historii bez twórczych pomysłów dotyczących przyszłości i bez projektów realizacji tych wizji. Taką postawę, dotyczącą „utopii wstecznej”, wiązał z zachowawczym charakterem właśnie „filozofii koralowej” – z przyjmowaniem dotychczasowych

czy zastanych, ale przecież umownych, tymczasowych ustaleń i norm społecznych za absolutnie obowiązujące. „Utopia wsteczna” dotyczyłaby również traktowania przemian jako wyniku koniecznego procesu historycznego, budującego przyszłość na konsekwentnym negowaniu dotychczasowych, przeszłych ustaleń, co również jest pewną zależnością od historii. Trzeba też dodać, że Irzykowski uważał za sytuację kryzysową w kulturze nierozpoznanie umownego charakteru jej instytucji, w tym instytucji państwowych^{*}.

Wojciech Głowala zauważa, że polityka i państwo interesowały Irzykowskiego właśnie ze względu na swój „nihilistyczny stosunek do aspiracji osoby” (Głowala, 1972, s. 105). Początkowo Irzykowski rozpatrywał wojnę jako rodzaj gry strategicznej: „Wojna ma wiele wspólności z grą szachową” (PR, I, s. 268, tekst *Wojna a gra w szachy*). Później, między innymi w krytyce „filozofii koralowej”, określał właśnie wojnę jako sposób podporządkowania tak ludzkiego życia, jak i śmierci jednostkowej – społecznym i politycznym nakazom, decyzjom dotyczącym całych zbiorowości. Wypowiadając się przeciwko wojnie, pisał o ówczesnym podziwieniu dla ludzkości, łączonym między innymi z postępem w podejściu do śmierci. Uważano wówczas, że ludzkość „weszła w nowy stosunek do śmierci, nazwijmy go bohaterskim albo ufniejszym; nauczyła się umierać” (LK, s. 512). W takim paradoksalnym podejściu do ludzkiego życia i śmierci zakłada się, że to nie śmierć „panuje, lecz człowiek, który ją zadaje, aby wytwarzać życie, i stwarza życie, świetność, zwycięstwo, sławę” (LK, s. 512). Wojna „dla takich filozofów koralowych” stała się „wielką młocarnią”, czymś pojętym na kształt wielkiej i skutecznej maszyny (por. LK, s. 512), gdzie śmierć przestała być „świętością”, nie jest już rozpatrywana jako coś ostatecznego (por. LK, s. 515). Trzeba jednak zaznaczyć, że Irzykowski nie był zwolennikiem konsekwentnej postawy pacyfistycznej (por. PR, III, s. 59-60, tekst *Wśród antynomii pacyfizmu*), jako że zakładał aporetyczny, konfliktowy charakter egzystencji człowieka i jego kontaktów z innymi, a przede wszystkim prawo poszczególnych jednostek oraz zbiorowości do obrony.

^{*} „Kryzys: Człowiek, który nie rozumie symboliczności i fikcyjności wszelkich instytucji”, które są czymś, jak „esperanto i puryzm, tylko na wielką skalę” (D, II, s. 167).

Irzykowski czynił bowiem antropologiczne **założenie o konfliktowości ludzkiego istnienia**, o konieczności zmagania się i walki z przeciwnościami, z tragizmem własnej kondycji i losu. Nawiązując do Georga Simmla i jego koncepcji „konfliktu kulturalnego” (PR, I, s. 418, tekst *Simmel*), Irzykowski określał kulturę jako miejsce konfrontowania różnych racji, a kulturotwórczy proces historyczny jako wzajemne kształtowanie się idei „w nieustannej walce ze sobą” (PR, IV, s. 400, tekst *Perspektywy schopenhaueryzmu*). To właśnie następstwem prymarnej konfliktowości samego istnienia i procesów historycznych był konflikt jednostki z innymi, z otoczeniem społecznym. Jednym z takich „konfliktów kulturalnych” był, opisywany przez niego w latach trzydziestych, konflikt pokoleń, „antagonizm, naturalne przeciwieństwo między młodym pokoleniem a starym. To przeciwieństwo dzieli cały świat społeczny jakby olbrzymim pęknięciem na dwie części, które się wzajemnie nie rozumieją i zwalczają, bo jedna chce drugiej wydrzeć władzę do urządzania świata” (PR, III, s. 557, tekst *O perfidii i szantażu*). Co więcej, współcześnie panuje „wojna wszystkich ze wszystkimi” (PR, III, s. 557), konflikty racji egoistycznych, a przede wszystkim interesów zbiorowych dzieła społeczności i kultury.

Wedle Irzykowskiego współczesne mu czasy cechował właśnie wzrost antagonizmów społecznych, konfliktów między jednostkami, jak też okrucieństwa. Poświęcił temu odrębny tekst *Alchemia ciała. (Zagadnienie okrucieństwa)*. Rozwój okrucieństwa uważał za charakterystyczny dla czasów współczesnych, choć w ogóle „obcowanie ludzi z sobą przez okrucieństwo było dotychczas silniejsze niż obcowanie przez litość” (LK, s. 527). Okrucieństwo próbuje się współcześnie zażegnać „na zawsze przez zwycięstwo nowoczesnej humanitarności” (LK, s. 520), ale zarazem w życiu społecznym dopuszcza się, by konflikt przerodził się w okrucieństwo (szantaż i perfidia; por. PR, III, s. 570), by to prowadziło do „degradacji człowieka” (por. LK, s. 535, przypis). W tomie *Słoń wśród porcelany* pojawia się opinia: „rzeczywistość jest systemem ran” (SP, s. 114, tekst *Uroki naturalizmu*).

Głowała podkreśla, że według Irzykowskiego świat społeczny jest „światem bezustannej walki między ludźmi”, w tym oddziaływania z pomocą instrumentarium perswazyjnego, na przykład dzięki

erystyce (omawianej między innymi przez Arthura Schopenhauera, którego filozofia była dobrze znana Irzykowskiemu, a różnym jej aspektom poświęcił między innymi tekst *Perspektywy schopenhaueryzmu*; por. PR, IV, s. 390-401). Wspomniana już „wola do sporu” byłaby wedle Irzykowskiego jedną z antropologicznych cech (por. Głowala, 1972, s. 71). Zgodnie z koncepcją „woli do sporu”, człowiek poszukujący społecznego i kulturowego potwierdzenia w komunikacji z innymi, zmuszony byłby do ciągłej konfrontacji swoich racji z racjami odmiennymi, do dialektycznego, racjonalnego sporu, ale także do erystycznej walki. Można uznać, że właśnie takie złożone traktowanie dyskusji byłoby charakterystyczne dla postawy polemicznej samego Irzykowskiego. Irzykowski uznawał nastawienie jednostki na poddanie się wszelkim argumentom zbiorowości za ucieczkę od twórczej postawy wobec życia, choć taka „wola do słabości” może zostać zrównoważona przez „wolę do potęgi” (por. ibidem, s. 107). Głowala pisząc o pasji polemicznej Irzykowskiego, krytycznie konstatuje za nim, że „każdy spór o wartość jest przede wszystkim walką o pozyskanie lub zniszczenie drugiego człowieka” (ibidem, s. 109). Wynika to ze wspomnianych już założeń Irzykowskiego, dotyczących ówczesnej kultury „agonalnej”, w której „zwycięzanie człowieka odbywa się przede wszystkim przez zawładnięcie jego świadomością” (ibidem, s. 108), a zatem specjalnym miejscem jest forum dyskusyjne, gdzie odbywa się spór racji (por. Troczyński, 1998, s. 107–109, tekst *Dlaczego Irzykowski nie jest popularny? Na marginesie 'Słonia wśród porcelany'*). Szczególnym źródłem cierpienia jednostki są oceny i społeczne osady, bo „ludzie przebijają się wzajemnie ocenami” i trwa „walka wszystkich ze wszystkimi przede wszystkim na słowa” (por. Głowala, 1972, s. 99). Właśnie przeciw takim zabiegom Irzykowski proponował swoją etykę merytoryczną. Jednocześnie Irzykowski postulował inne pojmowanie konfliktu, nie jako przeradzającego się w okrucieństwo wobec jednostki i jej racji, ale jako możliwość zaprezentowania i afirmowania różnych racji indywidualnych, tak by je uznawać w ich odmienności. Dlatego kwestia konfliktu racji, pojmowanego jako proces kulturotwórczy, pojawia się u Irzykowskiego wraz z zagadnieniem dialektyki – dyskusji jako sztuki racjonalnego dowodzenia racji. „Dialektyka (wulgarnie zwana kłótnią) jest główną formą obcowania socjalnego. Eris

(spór) jest równie potężny jak Eros (miłość). To, co się dzieje w małych salach dyskusyjnych, dzieje się na wielką skalę między pokoleniami i społeczeństwami" (PR, IV, s. 400, tekst *Perspektywy schopenhaueryzmu*). Irzykowski proponował zatem, by pojmować konflikt w kategoriach dialektyki jako spór racji, dyskusję otwartą na poglądy innych, z poszanowaniem dyskutantów, a bez erystycznych zabiegów, prowadzących do ich deprecjacji. Należałoby więc „wprowadzić w modę przyznawanie drugim słuszności i uwzględnianie ich racji" (D, II, s. 159). „Po wykładzie zabrałem głos w dyskusji i mówiłem między innymi o stylu dialektycznym, to znaczy, aby to, co się pisze, obejmowało już w sobie możliwe zarzuty, uwzględniało je" (D, II, s. 249).

Zaproponowana przez Irzykowskiego koncepcja zróżnicowania racji – wielości prawd i zbliżania się do prawdy – miała również na celu wskazanie chwilowego i nieostatecznego charakteru ocen społecznych, których przedmiotem jest jednostka. Można bowiem mówić o wielości prawd dotyczących danego przedmiotu poznania, również jednostki ludzkiej. „Zasada: byt nie określa powinności" (Głowała, 1972, s. 66) pozwala modyfikować zastane i umowne społeczne oceny, które – wedle Irzykowskiego – są błędnie uznawane za zgodne z domniemaną „koniecznością" dziejową.

Jednocześnie w imię swego postulatu personalizmu, traktowania innych jako poszczególnych osób i indywidualności, Irzykowski uważał, że „idea bezimienna nie zwraca uwagi, zostaje rozkradziona, zniekształcona i znieprawia się" (DM, s. 29). Zatem poszczególne racje i idee, dyskutowane publicznie, należy rozpatrywać jako wytwór konkretnego człowieka lub też jako realizowane przez konkretną osobę. „Świat ludzki" czyli kultura jest całkowicie dziełem człowieka „we wszystkich jego wymiarach, od wymiaru jednostkowej psychiki aż po wszystkie wymiary społeczne" (WPK, Głowała, 1975, s. XXVI) ze szczególną rolą jednostek. Głowała podkreśla związki antropologicznych tez Irzykowskiego z personalistycznymi koncepcjami, wywodzącymi się z filozoficznych założeń chrześcijaństwa (por. *ibidem*).

W przypadku rozpatrywania zjawisk społecznych i kulturowych **personalistyczne tezy Irzykowskiego** łączyły się z postulatem należyście prowadzonych dyskusji i polemik. Autor *Beniaminka* czynił jednocześnie założenie bliskie egzystencjalizmowi Jean-Paul Sartre'a –

jego tezom o osamotnieniu i zarazem zależności jednostki od innych ludzi, o potrzebie innych we własnym życiu. Irzykowski bowiem pisał o nieuniknionej samotności jednostki, ale też o potrzebie „świadka”, komentatora jej życia. „Osoba, aby prawidłowo działać musi mieć świadka. Świadkiem tym nie musi być człowiek (to tylko jeden z wypadków), częściej jest nim instytucja (sztuka, religia)” (Głowala, 1972, s. 98). Irzykowski podkreślał: „Miłość jest tęsknotą do świadka. Lecz ileż to razy świadek bywa głuchy i ślepy” (LK, s. 554, tekst *Aforyzmy*). Jednak ta potrzeba poświadczania własnego życia, „istnienia i myślenia osoby” (Głowala, 1972, s. 98) powoduje kolejne konflikty ze względu na niedoskonałość komunikacji z bliźnimi.

Irzykowski uznawał samotność za ważny fakt ówczesnej kultury, który jest związany ze zdominowaniem jej przez spory i walki (por. ibidem, s. 66), z podporządkowaniem jednostki racjom wspólnotowym, zastępującym dialektyczny porządek dyskusji i wymiany racji indywidualnych. W swoim dzienniku Irzykowski pisał: „Człowiekiem być to znaczy być samym wśród ludzi” (D, II, s. 166). Współczesne zjawisko samotności, odróżnianej od osamotnienia, Irzykowski oceniał dwojako. Uznawał bowiem samotność za związaną nieuchronnie z indywidualną niezależnością, jednak samotność zarazem nie powinna wynikać z wrogości świata społecznego wobec jednostki. „Prócz świata największą zagadką dla człowieka jest drugi człowiek, jako szczególne, wielokrotne odbicie i przefiltrowanie tego świata. Dlatego wszelka kultura zmierzająca jedynie do zawładnięcia światem zewnętrznym, na przykład za pomocą pracy, wydaje mi się niepełną. Technika komunikacji międzyduchowej ważniejsza jest od techniki kolei magnetycznych i radiotelegrafów. Nie zna się nawet celów, jakie się w przyszłości mogą wyłonić z kopalni tego wtórnego, niekończącego się nigdy świata. Cały świat wartości nabiera znaczenia dopiero jako wynik obrotów na giełdzie myśli ludzkiej. Nie to jest ważne, czym kto jest, co robi i co osiąga, lecz to, jak się odzwierciedla w drugich duszach i co i ile z nich wydobywa” (LK, s. 526, tekst *Alchemia ciała*). Nie znaczy to jednak, że ważne stają się oceny zewnętrzne, społeczne potwierdzenie, ale ważna jest rola introspekcji i samowiedzy jednostki, uzyskiwanej także dzięki samotności. Samotność nie powinna być usuwana przez wymuszone włączanie jednostki do społeczności, przez usuwanie prawa osoby

do prywatności i niezależności. „Tym, co jest bezpośrednio dane w życiu człowieka, jest jego samotność i dopiero analiza i abstrakcja wykrywa w niej elementy społeczne” (PR, II, s. 524, tekst *Filozofia koralowa wobec religii. Uwagi późniejsze*).

Jak pisze Głowała, odległość między jednostką a społeczeństwem „zdawała się Irzykowskiemu niebezpiecznie zmniejszać szczególnie w XX wieku” (Głowała, 1972, s. 104). W tekście *Zmierzch samotności* z tomu *Lżejszy kaliber* opisywał, typową dla współczesnych czasów, ucieczkę od samotności mylonej z osamotnieniem. „Zjawisko to powstaje na bardzo różnych poziomach interakcji: od ‘napadów hałasowych’ (radio, ulice miejskie) i wzrokowych (telewizja)” (LK, s. 493) po oddziaływanie psychologii i jej różnych terapii, które można traktować jako społeczne pozbawianie jednostki tajemnic (por. Głowała, 1972, s. 104). Irzykowski pisał, że film dźwiękowy „pożarł niewinny film niemy, aby się rozwrzeszczyć na cały świat. I to samo stało się z naszym życiem. Zmieniła się atmosfera, która nas otacza. Już nie jest ona obojętna (...) – natomiast pełna jest głosów cywilizacji, napiętych, gotowych do odbioru: głosów człowieka i głosów rzeczy jego” (LK, s. 494, tekst *Zmierzch samotności*). Dlatego Irzykowski proponował na przykład działania „przeciwhałasowe”, czemu poświęcił oddzielny tekst (por. PR, IV, s. 85-89). „Ale nie dosyć na tym; nasza samotność zagrożona jest również od strony wzrokowej. Telewizja robi postępy ‘pocieszające’ (...) – odbywać się też będzie transmisja dokumentów i fotografii” (LK, s. 498) i każdy będzie mógł pozostawać „w najściślejszym kontakcie z całym światem”, jak zapowiada Guglielmo Marconi (por. LK, s. 499).

Można powiedzieć, że przy swoim zainteresowaniu technologicznym postępowaniem i osiągnięciami cywilizacyjnymi, Irzykowski dostrzegał w rozwoju przekazników informacji również jego negatywne cechy – zagrożenie dla wolności i prywatności jednostki. Odejście od indywidualizmu uznawał za tendencję kultury XX wieku, łącząc to właśnie z rozwojem możliwości technicznych, sprzyjających politycznej kontroli nad jednostką. „Przeklęte wynalazki! Wciąż dbają o to, żeby spotęgować ekspansję człowieka, zamiast żeby go bronić” (LK, s. 495). Jak zauważał Irzykowski, chęć oddziaływania z pomocą nowych narzędzi komunikacji „nie jest chęcią współdziałania. I nigdzie człowiek nie czuje się tak samotny, jak wśród ludzi – samot-

ność jest zjawiskiem socjologicznym" (SP, s. 261, tekst *Doping, ramiarstwo i perspektywizm a merytoryzm*).

Irzykowski w swoich postulatach indywidualizmu i personalizmu zaznaczał różnicę między człowiekiem pojmowanym jako jednostka, indywiduum a człowiekiem jako reprezentantem gatunku, zbiorowości, danej kultury czy momentu historycznego. Pisał: „Dla mnie człowiek indywidualny nie jest atomem człowieka zbiorowego, lecz stworzeniem gatunkowo innym (...). Brzozowski nie ma zmysłu dla człowieka indywidualnego, jedyną konkretnością dla niego jest człowiek historyczny” (CS, s. 273, tekst *Z kuźni bluźnierstw. Aforyzmy o czynie*). Charakterystyczne dla ówczesnej kultury pomijanie indywidualnych cech i zróżnicowania było łączone, paradoksalnie, z szacunkiem dla artystycznej indywidualności, dla twórców, którzy jednak, zaprzeczając swej twórczej odrębności, tworzyli ugrupowania czy „prądy” artystyczne – zbiorowości pozwalające niejako skryć się ich indywidualności. Dlatego Irzykowski polemizował z pojmowaniem rozwoju artystycznego jako rozwoju „szkół” czy programów, realizowanych przez artystyczne zbiorowości. Uważał, że „społeczeństwo powinno by wymagać od artysty raczej, aby pozostał jak najbardziej indywidualnym” (SP, s. 263).

Autor *Pałuby*, krytykując społeczne, zbiorowe pozbawianie tajemnic jednostkowego życia, domagał się zarazem od artysty indywidualnej prawdy o swoim istnieniu, szczerości wobec siebie i demaskacji skrywanych spraw własnego życia („prawda, a za nią i szczerość”, to „najwięcej rokuje nadziei”; por. P, s. 362). Takie postulaty dotyczące „intymizmu” jako sposobu przedstawiania „tajemnic ludzkich” i woli (por. P, s. 413, *Uwagi do 'Pałuby'*) pojawiły się już w *Pałubie* (1903). Później Irzykowski wciąż do nich powracał, szczególnie w tezach o szczerości i świadectwie własnego życia jako wyróżnikach postawy klerkowskiej. W *Pałubie* owo skrywane życie wewnętrzne nazywał „podziemnym” (P, s. 191). Z kolei „garderobą duszy” nazywał „miejsce, w którym się kryją w pół świadome, w pół musowe myśli z dziedzin kompromitujących, zanim się przebiorą w szatę, w której mogą już pokazać się światu” (P, s. 174). Jak interpretuje Aleksandra Budrecka, „podziemne życie” i „garderoba duszy” miały służyć ujawnieniu tego, co nieoczekiwane, wymykające się dotychczasowym schematom, by uniknąć „konfliktu między

konstrukcją a rzeczywistością” (P, Budrecka, 1981, s. XLIX), by pośredniczyć między „pierwiastkiem pałubicznym” a „pierwiastkiem konstrukcyjnym”. Wydobyć na jaw „podziemnego”, „wewnętrznego życia” to zarazem postulat introspekcji, łączący się z samowiedzą i samotnością, pojętą jako niezależność jednostki od wpływów i nacisków zbiorowości. Był to również postulat „kultury szczerości” i „kultury mądrości” (por. P, s. 361-362), do którego Irzykowski powrócił w swoich tezach na temat klerkizmu i indywidualistycznej postawy klerka.

Irzykowski interesował się współczesnymi mu koncepcjami psychologicznymi, między innymi tezami charakterologii (na przykład *Prolegomena do charakterologii*, które ukazały się we Lwowie w roku 1924, oraz artykuł *Z zagadnień charakterologii. (Rozdziały z większej całości)* opublikowany w roku 1937 w czasopiśmie „Marchoń”). Podkreślał rosnącą, kulturową i polityczną rolę psychoterapii, wpływ na ludzi i na ich kształtowanie „psychotechniki, czyli psychologii zastosowanej” (PR, IV, s. 115, tekst *Prymat psychotechniki*). Jednak przede wszystkim był zainteresowany psychoanalizą Freudowską i jej różnymi odmianami. W koncepcji Zygmunta Freuda interesowało go w ogóle zagadnienie nieświadomości związanej z niewiedzą jednostki o sobie samej. Irzykowski nazywał psychoanalizę „terapią katarctyczną” i pisał: „Piękną jest ta terapia przez to, że przypisuje tak ważną rolę uświadomieniu tego, co jest nieświadome, więc w grę wchodzi i etykę, gdyż akcentuje szczerość – i rozum” (PR, I, s. 178, tekst *Freudyzm i freudyści*). **Tezy psychoanalizy Freuda** rozważał między innymi w kontekście etycznym i estetycznym. Irzykowskiego w szczególności interesowała Freudowska interpretacja snu (sny jako „odrębne zjawiska duszy”; PR, I, s. 180) oraz aktów mowy (Freudowskie analizy dowcipu). Nawiązywał do estetycznych tez freudyzmu, zakładających, że sztuka „jest rodzajem snu” oraz „procesem samolecznym” dla artysty, analogicznie do metody psychoanalitycznej (PR, I, s. 189). Pisał o „egocentrycznym” charakterze snu, bowiem to w nim widać wyraźnie, że „każdy człowiek jest bohaterem własnego dramatu życiowego” (PR, I, s. 183). W psychoanalizie za ważną uznawał również kwestię pamięci i indywidualnej hi-

storii, bowiem w przypadku każdego człowieka „świat snów jest mostem łączącym go z przeszłością” (PR, I, s. 173), przeżywaną i interpretowaną zawsze indywidualnie.

Irzykowski omawiając zagadnienia psychoanalizy, polemizował z przypisywaną freudyzmowi redukcją ludzkich zachowań do *libido* bądź do sfery zmysłowej. Interpretował koncepcję Freuda, odwołując się do własnych założeń o przewadze ducha nad materią oraz elementu psychicznego i racjonalnego nad zmysłowym. Jak pisał Irzykowski, Freud wykazuje, że „zjawiska cielesne” są „wytworami procesów duchowych”, na przykład wyparcia, występuje on zatem przeciw „przecenianiu fizjologii” (PR, I, s. 188). Zarazem autor *Patuby* rozpatrywał kwestie związane z erotyką jako ważne zagadnienia antropologiczne, które powinny być brane pod uwagę przy wskazywaniu antropologicznych wyróżników, przy udzielaniu odpowiedzi na pytanie o człowieka. Erotyka była przedmiotem rozważań Irzykowskiego jako ważny element życia jednostki, jej przeżyć, wiedzy o innych i o sobie, ale także jako element kultury, który łączył on z coraz większą obecnością tego, co prywatne w sferze publicznej – w dyskusjach czy informacjach publikowanych w prasie. Jako przykłady takiego upublicznienia sfery prywatnej można podać polemiki, prowadzone w latach trzydziestych przez samego Irzykowskiego z Tadeuszem Żeleńskim-Boyem czy jego udział w dyskusjach na tematy obyczajowe (na przykład kwestia „małżeństw koleżeńskich”; por. LK, s. 369-377, tekst *Małżeństwa koleżeńskie*). W roku 1934 zapisał w swoim dzienniku opinię, która była świadectwem ówczesnych przemian obyczajowych, jak też zapowiadała przemiany w kulturze XX wieku z rosnącą rolą zmysłowości i erotyki: „Ciało dopiero przez erotyzm staje się interesujące i symboliczne” (D, II, s. 179).

Jednak Irzykowski znacznie wcześniej rozpatrywał zagadnienie erotyki jako kwestię antropologiczną i psychologiczną. Łączył problematykę erotyki przede wszystkim ze wspomnianym intymizmem, jak również z postulatem szczerości jednostki wobec samej siebie. W *Patubie* (1903) erotykę charakteryzował jako temat pomijany w kulturze (por. P, s. 113), ale pisał także o introspekcji jako temacie traktowanym powierzchownie (por. P, s. 114), poddanym *de facto* „pierwiastkowi konstrukcyjnemu”, poznawczym konstruktom

kultury, które zapośredniczają wiedzę jednostki o sobie i mogą ograniczać jej samowiedzę. Natomiast erotykę i zmysłowość, jak również to, co nieświadome, Irzykowski charakteryzował jako „motywy pałubiczne” (P, s. 203). W *Pałubie* Irzykowski łączył więc erotykę z „pierwiastkiem pałubicznym”, z realnością wymykającą się poznaniu – z realnością świata i innej osoby, ale także z realnością własnej nieświadomości, która trudno poddaje się racjonalnemu rozpoznaniu i ujęciu w przedstawieniu, w tym, co można zakomunikować innym. Pisał: „Erotyka jest żywiołem irracjonalnym, który wszystkie rachunki gmatwa, lecz zarazem jest ich próbą” (SP, s. 351, tekst *Tajemnica nocy listopadowej*). Erotyka według Irzykowskiego byłaby zatem „jakby irracjonalnym dodatkiem w racjonalizmie kultury, ale dodatkiem, który świetnie weryfikuje ów racjonalizm” (Głowala, 1972, s. 88-89). Można powiedzieć, że erotyka była rozpatrywana przez Irzykowskiego jako element pośredniczący między tym, co biologiczne (materialne, fizyczne, będące elementem „chaosu świata”) a tym, co kulturowe. Wpływa ona bowiem na indywidualne poznanie i samopoznanie, jak też na określenie społecznych i kulturowych interakcji między jednostkami, w szczególności na relacje władzy i posiadania.

Poznanie i twórczość – postawa klerka

Poszczególne kwestie antropologiczne, a przede wszystkim kwestie etyczne Karol Irzykowski rozpatrywał jako elementy, reinterpreto- wanej przez siebie, ideologii klerkowskiej.

Irzykowski deklarował się jako zwolennik klerkizmu – ideologii wypracowanej na gruncie francuskiego intelektualizmu, której głównym orędownikiem był Julien Benda (patrz: Benda, 1974, *passim*). Benda głosił idee, które stanowiły inspirację wielu ówczesnych myślicieli, a wśród nich był między innymi Karol Irzykowski. Postawa klerka była przez Bendę ściśle łączona z podporządkowaniem działań człowieka wyborom racjonalnym, a zarazem z twórczym charakterem procesów intelektualnych przy zachowaniu dystansu wobec spraw życia codziennego. Benda uznawał prymat „wrażliwości intelektualnej” nad wrażliwością emocjonalną i zmysłową. Te

podstawowe tezy Bendy wielokrotnie pojawiały się w pismach Irzykowskiego. Jednak postawa klerka, postulowana przez Bendę, wklepała się w pewne sprzeczności, ponieważ zakładała nieangażowanie się w sprawy życia codziennego, postawę kontemplacyjną przy jednoczesnym udziale w dyskusjach i w życiu publicznym. Sprzeczności takie wskazywano również w tezach klerkizmu, propagowanych i realizowanych przez Irzykowskiego.

Idee głoszone przez Bendę były, z jednej strony, inspiracją myśli Irzykowskiego, z drugiej zaś strony – Irzykowski wypracował własny projekt klerkizmu (powinności, zadań i posłannictwa intelektualisty). Realizował go w swojej praktyce pisarskiej i krytycznej, a odrębność podkreślał. Jego koncepcja klerkizmu powstała właśnie w dyskusji z tezami Bendy, najczęściej prowadzonej nie wprost, ale kryjącej się w założeniach klerkizmu Irzykowskiego. Klerkizm ten można określić jako potwierdzenie pewnych tez Bendy, pogłębionych o postulaty intelektualne i etyczne samego Irzykowskiego, które w różnych jego pracach były wprost łączone z klerkizmem, a w innych pojawiały się odrębnie od klerkizmu (na przykład merytoryzm).

Można wskazać **specyficzne cechy klerkizmu Irzykowskiego**. Klerkizm był afirmowany przez niego jako postawa kontemplacyjna, odgradzanie się od życia, ale zarazem oddziaływanie z poczuciem posłannictwa w imię intelektualnie rozwijanych idei, mających skutki moralne w życiu jednostki, jak i społeczności. Termin „klerkizm” pojawił się w tekstach Irzykowskiego dopiero na początku lat trzydziestych, można jednak powiedzieć, że był on klerkiem od początku swojej działalności pisarskiej (por. Kumor, 1965a, s. 34), realizującym własną koncepcję „czynu intelektualnego”. W latach dwudziestych, kiedy postulował poprawę sztuki filmowej czy obalenie prymatu formy w teorii i praktyce artystycznej, wierzył „w swoją misję i w Wielką Dyskusję” (ibidem), w możliwości intelektualnego oddziaływania na kulturowe przemiany.

Podobnie jak Benda, Irzykowski pojmował ideologię klerkowską w kontekście idei uwikłanych etycznie, w imię których należy działać, nie zaś ideologii politycznej, w którą się wierzy i której się bezwiednie ulega (można tu wskazać pewną analogię takiego pojmowania ideologii z koncepcją ideologii Karla Mannheim’a). Irzykowski

nawet konstatował, że „zamiast ‘etyczny’ lepiej użyć słowa ‘klerkowski’, aby nie rozszerzać nadmiernie pojęcia etyki” i pozostawić je „na określenia stosunków miłości i krzywdy między bliźnim a bliźnim” (PR, IV, s. 506, tekst *Literatura od wewnątrz*). Podkreślając odmienność swojej myśli od koncepcji Bedy, Irzykowski wskazywał „drogę klerkowską” jako pewien konsekwentny sposób postępowania, który „dąży do oddziaływania na człowieka wprost, tak jak to robiła – w stopniu niedostatecznym – religia. Klerk nie może już dziś wierzyć ani w skuteczność dobroci franciszkańskiej, ani w możliwość przeniknięcia, wstrząśnięcia i zmienienia natury ludzkiej za pomocą dekalogu – kazuistyka chrześcijańska jest przestarzała. Klerk woli zamiast niej psychologię i socjologię, tylko że z tych dyscyplin, dotąd na los ludzki obojętnych, pragnie wydobyć technikę życia, to znaczy jakieś światła i narzędzia do oświetlania i regulowania stosunków międzyludzkich” (PR, III, s. 573, tekst *O perfidii i szantażu*).

Irzykowski wierzył w słuszność konsekwentnie racjonalnej postawy, w dyktat intelektu, w przekonanie o „organizującej roli myśli”. Miał przeświadczenie, że „jedynie intelektualści są zdolni dokonać istotnych przekształceń, nadać życiu sens, wprowadzić ład w miejsce chaosu” (Kumor, 1965a, s. 30). Intelekt bowiem dyktuje światu swoje prawa, stanowi teoretyczne źródło jego przekształceń, a tym samym „służy postępowi” (ibidem, s. 31). Irzykowski wierzył w postęp zgodnie z ideologią pozytywizmu, jak też zgodnie z Hegłowską koncepcją postępu i dialektycznego porządku przemian. Łączył postęp z rozwojem intelektualnym i pracą poznawczą człowieka (omawiana już powyżej koncepcja „czynu intelektualnego”). Zgodnie ze swoim przekonaniem o antydeterminizmie podkreślał wolnościowy aspekt Hegłowskiej koncepcji dziejów i dialektycznej wizji przemian. Irzykowski bowiem wolność człowieka wiązał z postępowaniem i ze służącym ogólnemu rozwojowi prymatem intelektu. Indywidualną pracę intelektu, „czyn intelektualny” rozpatrywał zatem w odniesieniu do wolności i ujmował jako więź wolnej woli z intelektem. Zakładał wolny charakter wyborów i działań człowieka – racjonalnych, a zarazem zindywidualizowanych. Można powiedzieć, że wedle Irzykowskiego wolna wola jest nie tyle, jak u Immanuela Kanta, postulatem rozumu praktycznego, ile ważny jest jej aspekt

sprawczy. Irzykowski dostrzega sprawczy aspekt wolnej woli w ogóle w czynie, w działaniu, a nie jedynie w jego szczególnie ważnej odmianie – w „czynie intelektualnym”, co zbliżałoby jego koncepcję do tezy Kanta na temat wolnej woli jako postulatu rozumu praktycznego. Jednocześnie można mówić o pewnej próbie uzgodnienia w etyce klerkowskiej Irzykowskiego – etyki obowiązku Kanta, pojętej jako podporządkowanie się prawu racjonalnemu, z postulatami indywidualizmu – poszanowania prawa w jego systematycznej racjonalności, a w tym praw jednostek i poszczególnych zbiorowości. Irzykowski zarzucał, że postulat Friedricha Hebbela, dotyczący przystosowania się jednostki do społecznych czy historycznych konieczności, ma charakter amoralny, jako że neguje rolę wyborów moralnych i indywidualne decyzje. Powinny one uwzględniać idee i wartości ponadczasowe, ale zarazem prawo jako pewne regulacje, mające u podstaw rozumne rozpatrywanie właśnie idei i wartości. Aleksander Kumor zastrzega, że jeżeli Irzykowski „uznawał konieczności, to pojmował je w duchu racjonalizmu” (ibidem, s. 32). Według Irzykowskiego zasada rozwoju historycznego „w kształt linii spiralnej” daje możliwość przypomnienia lub odnowienia postaw, idei, sytuacji, nie ma jednak możliwości powrotów koniecznych i całkowicie udanych. Dlatego wysiłki w celu przywrócenia tego, co minione, określał krytycznie jako „włazenie w korzenie” (por. WPK, Głowała, 1975, s. XXIX). Według Irzykowskiego przewaga rozumu, świadomości nad rzeczywistością (rzeczy, tego, co materialne i biologiczne) cechuje się możliwościami przekraczania realności, wpływania na procesy rozwojowe, bowiem świadomość nie tylko sprawozdaje o rzeczywistości, ale również może projektować jej przyszły kształt. Taki typ myślenia Irzykowski nazwał „projektującym”. „Myśl projektująca” nie powinna zważać na różne rzeczywiste, a najczęściej urojone „konieczności życiowe, na czasowo przeszkadzające nawyki i praktykę społeczną” (ibidem, s. XXIX–XXX). Również z myśleniem projektującym związana była klerkowska niechęć do konkretnych programów artystycznych, ale też społecznych i politycznych („programofobia”; por. SP, s. 16, tekst *Programofobia*) oraz misja i wiara w możliwość poprawy rzeczywistości na podstawie intelektualnego namysłu. Także aprobata Irzykowskiego dla utopii i legend społecznych jako konstrukcji opartych na wyobraże-

niach przeszłości i przyszłości (por. WPK, Głowała, 1975, s. XXX), była konsekwencją założeń owej „myśli projektującej”. Irzykowski-klerk miał bowiem poczucie powołania do obrony kultywowanych wartości, również podstaw kultury, przy jednoczesnym swoim nowatorstwie i postulowanej oryginalności nowych tworców kultury. Uważał, że „klerk szuka wszędzie przesilenia” (PR, IV, s. 559, tekst *Instrumenty i instytucje klerkowskie* – zachowana część rękopisu z ostatniego, nieopublikowanego tomu *Mosty*), że powinien dostrzegać i opisywać krytyczne momenty pojawiania się tego, co nowe, co wynika z wyobrażeń o przyszłości i co wpływa na jej kształtowanie.

Zarazem Irzykowski wzbogacił postulaty klerkizmu – obok wspomnianej koncepcji „myśli projektującej” – o zagadnienie merytoryzmu i etyki merytorycznej. Próbował łączyć postulaty „krytyki merytorycznej” z idealizmem klerkowskim. Irzykowski przeciwstawił w ogóle klerkizm jako postawę idealistyczną – utylitaryzmowi^{*}. Dlatego wypowiadał się przeciwko utylitaryzmowi w ocenie dzieł, to jest przeciw tymczasowym opiniom wydawanym na użytek chwili. Pisał, że „za ‘społeczne’ uważa się pospolicie tylko takie utwory, w których zastosowanie utylitarne leży jak na dłoni” (SP, s. 236, tekst *Imponderabilia, czyli rzeczy ‘niepotrzebne’*).

Zdaniem Irzykowskiego „droga klerkowska” łączyła się z indywidualistyczną postawą, dlatego prowadził on polemiki również ze współczesną sobie postawą antyindywidualistyczną w imię poszanowania jednostki ludzkiej i prywatności życia. Kumor podkreśla, że klerkizm Irzykowskiego był postulatem indywidualnej ideologii – postawy życiowej, wybieranej na mocy wolnej i odpowiedzialnej decyzji (por. Kumor, 1965a, s. 25). Irzykowski zatem ściśle wiązał klerkizm z indywidualizmem – z postawą klerka, realizowaną zawsze indywidualnie przez poszczególnych intelektualistów, odrębnie i niezależnie od powszechnych opinii. Jak pisze Kumor, Irzykowskiemu wszystko wydawało się niepewne, „nieдостatecznie uzasadnione – było czyjaś wiara, ale nie jego własną. Reprezentował postawę sceptyka filozoficznego” (ibidem). Poniekąd odpowiedzią

* Irzykowski pisał między innymi: „Sąd jest w ogóle instytucją klerkowską, o ile nie jest instytucją zemsty lub instytucją zabezpieczającą, a więc utylitar-
ną” (PR, IV, s. 543, tekst *Instrumenty i instytucje klerkowskie*).

na ów sceptycyzm był właśnie klerkizm jako „postawa ideowa” rozwijana konsekwentnie przez Irzykowskiego. Irzykowski uważał klerkizm za „zdolność wyłączania się wśród zamieszania”, cenił postawę klerkowską za odrębność, jak też za postulowaną przenikliwość w wydawanych opiniach (por. D, II, s. 215). Sprzeciwiał się „filozofii koralowej”, wymuszającej na jednostce zachowania i myślenie poddające to, co indywidualne wspólnocie, występował przeciw zawłaszczaniu życia prywatnego przez sferę publiczną. „Człowiek-jednostka chowa się w społeczeństwo”, a „jemu samemu wolno być niczym” (SP, s. 240–241, tekst *Imponderabilia, czyli rzeczy 'niepotrzebne'*).

Poszanowanie prywatności (por. PR, IV, s. 541, tekst *Instrumenty i instytucje klerkowskie*) wiązało się wedle Irzykowskiego z pochwałą życia codziennego. Irzykowski, podobnie jak Julien Benda, postulował pewien emocjonalny dystans wobec problemów życia codziennego, tak by móc je rozważać z pozycji niez zaangażowanej politycznie czy instytucjonalnie. Jednak, odmiennie niż Benda, Irzykowski łączył właśnie kwestię życia codziennego z zagadnieniem poszanowania indywidualności osoby ludzkiej i prywatności. Dlatego podkreślał on rolę życia codziennego, łączonego nie z tym, co publiczne, ale z prywatnością. „Człowiek współczesny zatracił ideał 'kalokagathia', dlatego bagatelizuje sobie życie codzienne, lekceważy samego siebie. Niby żyje tą dzisiejszością 'z dnia na dzień', jak mu zarzucają, a jednak wciąż ją tylko marnuje. Jego życie 'prywatne' nie jest nic warte i to się właśnie pokazuje w poezji” (SP, s. 240) ówczesnie tworzonej i publikowanej.

Według Irzykowskiego zagadnienie indywidualizmu wymaga zatem ponownych ustaleń relacji klerka–intelektualisty i społeczeństwa. Dlatego Irzykowski postulował szczerłość jako pewien wyznacznik postawy klerka wobec siebie i innych oraz przyjaźń jako postawę, która pozwala pogodzić dystans jednostki z intelektualnym i emocjonalnym zaangażowaniem w sprawy otoczenia (por. PR, IV, s. 538). Jak podkreślał Irzykowski, dzięki takiej postawie, łączącej dystans i poszanowanie innych ze szczerością i przyjaźnią, nie można utożsamiać postawy klerka z samotnością czy skłonnością do izolacji. Misja klerka to być „sumieniem intelektualnym” i aby ją spełniać trzeba „być w jakiś sposób komunikatywnym dla otoczenia, trzeba wejść z ludźmi w kontakt, trzeba doprowadzić do dysku-

sji" (Kumor, 1965a, s. 32). Same wymagania czynu, pracy intelektualnej „zmuszają do konfrontacji stanowisk, weryfikacji wyników przemyśleń, sporów, uwzględniania odmiennych punktów widzenia" (ibidem). Irzykowski za cel dyskusji uznawał wzajemne rozumienie i właśnie „rozumienie, wyrozumienie i porozumienie" uważał za decydujące w życiu społecznym (por. ibidem, s. 33). Według niego choć ludzie wciąż popadają w konflikty, to rozumienie jest możliwe dzięki klerkom, którzy opanowali „umiejętność prowadzenia dyskusji". Dyskusja taka powinna uwzględniać określone warunki – „wysoki poziom wypowiedzi, przygotowanie naukowe, szczerłość, bezinteresowność" (ibidem). Trzeba też podkreślić, że Irzykowski konsekwentnie łączył postawę klerkowską z bezinteresownością, uważał bowiem, że „klerkostwo powinno być bezinteresowne, osobiste jak religia, unikać rozgłosu, jego czyny i gesty mają ginać w nieskończoności", a „sama już myśl o publikacji i publiczności fałszuje i paraliżuje samotność" (PR, IV, s. 541), ponieważ może pozbawić jednostkę niezależnej opinii i poczucia prywatności.

Właśnie hasło wzajemnej szczerości **Irzykowski** uważał za bardzo ważny warunek nie tylko dyskusji, ale w ogóle obcowania ludzi ze sobą (por. Kumor, 1965a, s. 33). Dlatego **wystąpił z postulatem „kultury szczerości"**. Pisał już w *Pałubie*: „Należałoby też rozpocząć jakąś kulturę szczerości, aby sobie uświadamiano jak najszerszej własne procesy myślowe i uczono się rozumieć i demaskować różne kłamstwa mniej naoczne, które zamacają stosunki między ludźmi i wyrządzają nieraz wielkie szkody" (P, s. 179). Podkreślał, że „przez szczerłość rozumie się tu nie jej nagłe objawy, ale cały stan umysłowy, który może nawet przybierać formę nieszczerości, bo u prawdy jest kłamstwo na służbie" (P, s. 362).

Kultura szczerości dawałaby możliwość uzyskania pewnej samoświadomości kulturowej, rozpoznania procesów myślowych w obrębie danej kultury (por. Kumor, 1965a, s. 34), a dzięki temu wzbudzałyby pewien autokrytycyzm kultury. Jednocześnie klerk, zdystansowany od programów społecznych czy politycznych, powinien być „klapą bezpieczeństwa" wobec ideałów, którym zbyt łatwo można zawierzyć (jest to teza dotycząca utopii, w pewnym stopniu analogiczna do rozważań Karla Mannheim'a o związkach ideologii i utopii). Klerk powinien „ostrzegać, redukować rzeczy do właściwej mia-

ry, prześwieślać je intelektualnie, wykazywać fałszywe. Z tej służby czyni swoje powołanie, ta służba staje się jego osobistą stawką życiową" (ibidem, s. 30). Szczerłość jako postawa klerkowska była związana nie tylko z relacją klerka wobec innych, ale też z jego samowiedzą. „Szczerłość (wewnętrzna) u klerka nie jest zasługą”, ale powinna być postulatem realizowanym z pasją (por. PR, IV, s. 544). Zagadnienia etyki są wedle Irzykowskiego właśnie „kwestią szczerłości, a w dalszym ciągu kwestią mądrości”, szczerłości bowiem nie należy pojmować „zbyt sentymentalnie” (PR, I, s. 198, tekst *Freudyzm i freudyści*), ale raczej łączyć ją z poznaniem racjonalnym. Irzykowski uznawał postulat samowiedzy i introspekcji także za postulat „kultury szczerłości” (P, s. 361), a zarazem „kultury mądrości” (por. P, s. 361–362). Stosował go również do siebie i o swojej postawie szczerłości, prezentowanej konsekwentnie w *Pałubie*, pisał: „Ponieważ w dziele moim głoszę kulturę szczerłości i od siebie samego zaczynam” (PR, I, s. 62, tekst *Odpowiedź autora 'Pałuby'*).

Szczerłość jako pewien wyznacznik postawy klerka wobec siebie i społeczności znajdowała dopełnienie w koncepcji „świadczenia życia”. W przypadku samego Irzykowskiego były to zapisy, stanowiące wyraz jego poglądów, w dziennikach prowadzonych przez pisarza (por. PR, IV, s. 540–541), ale też w tekstach publikowanych w codziennej prasie i wygłaszanych publicznie (były to na przykład odczyty w Polskim Radiu). Wedle Irzykowskiego dziennik „klerkowski” jako zapis autobiograficzny i rodzaj biografii intelektualnej miał szczególnie spełniać ów postulat szczerłości jednostki wobec siebie – introspekcji i samowiedzy. Dzienniki „klerkowskie o tyle, o ile w nich materiał osobisty służył dla życia, nie dla literatury, nie był preparatem, lecz etapem w życiu ważnym dla samego autora”, jak na przykład dziennik Henri-Frédérica Amiela (PR, IV, s. 541, tekst *Instrumenty i instytucje klerkowskie*).

Wraz z pochwałą indywidualizmu, z podkreśleniem kulturowej i społecznej roli jednostek, Irzykowski opisywał postawę dobrowolnego, samotniczego odosobnienia (por. Kumor, 1965a, s. 35) jako pewien warunek niezależności jednostki od środowiska społecznego.

* „Świadczeniem byłaby jedna forma samotności, której narzędziem jest dziennik, pisemny świadek życia” (PR, IV, s. 540).

„Egoizm istnieje, ale to nie jest samotność; egoizm nawet w gromadzie najlepiej prosperuje. Być sam – to bardzo trudno, to sztuka” (PR, IV, s. 539). Samotność z wyboru Irzykowski odróżniał od osamotnienia, łączył zaś z przyjaźnią, pojętą jako klerkowskie, afirmatywne nastawienie wobec świata i jako relacja między niezależnymi indywidualnościami. Irzykowski uważał bowiem, że „przyjacielem jest człowiek, co mi pomaga być sam” (PR, IV, s. 539). Pisał: „Przyjaźń między ludźmi są zwykle systemami reasekuracji (...). Ale przyjaźń jako stosunek klerkowski powinna się czymś różnić od zwykłego związku przyjacielskiego” – „Zgodność zapatrywań i upodobań, wciąż na nowo odkrywana i stwierdzana, albo niezgodność dla obu stron twórcza i uzupełniająca się, niezbyt zacieśnione stosunki, tak aby zawsze pozostawało jeszcze coś do zacieśnienia, zainteresowania losami i myślami partnera bez natręctwa – to by była przyjaźń idealna i praktyczna”, dobrowolna „bez praw i bez obowiązku” (PR, IV, s. 538–539, tekst *Instrumenty i instytucje klerkowskie*).

Postawę dystansu klerka (jak też samego Irzykowskiego) wobec tego, co społeczne i obowiązujące potwierdzała także rola krytyka literackiego. Jego zadaniem miała być ocena nie tego, co obiektywne, lecz co subiektywne, co dotyczyło znaczenia i intencji, przypisywanych aktowi twórczemu i dziełu. Wiązało się z tym osobiste nastawienie klerka-krytyka do realizowanych idei, czego potwierdzeniem byłoby ich przyjęcie za podstawę własnego, indywidualnego myślenia i działania. Kumor znajduje w gwałtownych polemikach Irzykowskiego nie tylko „tęsknotę za ideałami” (Kumor, 1965a, s. 29), ale również elementy resentymentu, odwetu za własne nieudane próby czy brak zrozumienia u czytelników, u innych intelektualistów krytykujących ówczesny stan kultury.

Przedmiotem takiej dyskusji, przeprowadzonej przez Irzykowskiego, była klerkowska postawa Tadeusza Żeleńskiego-Boya. Autor *Beniaminka* wielokrotnie krytykował Żeleńskiego za niekonsekwencję, za brak zgodności działania i deklarowanych poglądów, które okazały się tylko rzekomo klerkowskie. Tomasz Burek zauważa, że Irzykowski reprezentował to, co Żeleński-Boy swoją działalnością propagatora kultury „przytłumił w kulturze: świadomość jej nieuniknionego tragizmu” (Burek, 1972, s. 182), szczególnie tragizmu

związanego z postawą klerka*. Irzykowski uważał, że „Boy walczy wciąż nie jak literat, jak ‘klerk’, tylko jako polityk, że chodzi mu nie o słuszność samą, lecz o pozór słuszności” (PR, III, s. 150, tekst *Chwilka literacko-polemiczna*). Misja Irzykowskiego polegała między innymi na ambitnym zadaniu odbudowania czy przywrócenia podstaw idealizmu („kuchnia”, „kuźnia ideałów” w często kolokwialnym języku Irzykowskiego; por. Kumor, 1965a, s. 30). W imię tej misji atakował Żeleńskiego – klerka, „który zdradził” (ibidem, s. 33), „obniżył poziom dyskusji, spłycił myśl, odciągnął czytelników od szczytnego idealizmu, wyśmiał hamulce etyczne” (ibidem), sprzeniewierzył się bezinteresowności postawy klerka na rzecz „praktyczności współczesnego świata” (por. ibidem, s. 34).

Jak piszą interpretatorzy myśli Irzykowskiego, nie angażował się on – inaczej niż Żeleński-Boy – bezpośrednio w sprawy życia społecznego. Charakterystyczny dla postawy samego Irzykowskiego był natomiast sceptyczny i krytyczny dystans – brak przynależności do jakiegokolwiek organizacji, podpisania się pod jakimkolwiek programem społecznym czy politycznym. Każdy z takich aktów zmuszałby bowiem do „obrony określonych poglądów nie w imię abstrakcyjnej racji, ale w imię ich zwycięstwa” (por. ibidem, s. 27) w konkretnej zbiorowości na rzecz jakichś interesów i doczesnych celów. Jednak trzeba podkreślić, że Irzykowski biorąc czynnie udział w życiu literackim i wypowiadając swoje racje, angażował się w upowszechnianie czy nawet realizację pewnych idei, w działalność edukacyjną i dydaktyczną. Były to na przykład postulaty dotyczące krytyki literackiej czy filmowej – wskazywane, ale też realizowane przez Irzykowskiego.

Irzykowski nie wiązał zatem postawy klerkowskiej z brakiem zaangażowania w bieżące wypadki, tak jak bywał pochopnie oceniany. Pisał o bieżących wydarzeniach w sposób na tyle indywidualny i odrębny, że trudno było uznać jego docieklive krytyki za publicystykę

* O tragizmie i sprzecznościach samej postawy klerka, znajdujących swoje specyficzne świadectwo w dzienniku – w autobiograficznym tekście jako źródło samowiedzy, Irzykowski pisał: „Zasadnicza, i tragiczna, kolizja między życiem praktycznym a życiem sztuki w życiu klerka objawia się w powyższej kwestii, kwestii dziennika, najsilniej” (PR, IV, s. 542).

codzienną. Postulat uczestnictwa klerka w toczących się aktualnie dyskusjach wraz z postulatem szczerości, nakazywał Irzykowskiemu zaangażowanie się w ówczesne sprawy społeczne. Irzykowski włączał się więc w polemiki na temat spraw społecznych, przemian kulturowych i cywilizacyjnych, a przede wszystkim w dyskusje nad kwestiami moralnymi, dotyczące poszczególnych postaw i stanowisk pojawiających się w życiu publicznym. Jednak polityczne zagadnienia i zaangażowanie instytucjonalne, zgodnie z postulatami Bandy, Irzykowski starał się pozostawiać poza zasięgiem swoich zainteresowań krytycznych i tematów. Pisał: „Te przesilenia, parlamenty, wybory i wojny jako środki do sprostania życiu – to zaiste jest ‘sztuka dla sztuki’ nie oparta na rzeczywistości. Życie codzienne, życie tak zwane prywatne, pełne jest tysiąca aktualności i nie można wiedzieć, czy która z nich nie zaważy niebawem więcej na szali niż polityka w dotychczasowym znaczeniu” (SP, s. 240, tekst *Imponderabilia, czyli rzeczy ‘niepotrzebne’*). Choć Irzykowski wprost nie zabierał głosu w sprawach polityki, to zagadnienia moralne, związane z działalnością pisarza i publicysty w określonych warunkach politycznych, wymagały wedle niego zabierania głosu. Dlatego w latach trzydziestych zaangażował się w powołanie Akademii Literatury, a w jego *Dzienniku* z tamtego okresu znajdujemy uwagi na temat polityki. Wiele krytyk i uwag Irzykowskiego było wypowiedzianych w imię klerkowskiego indywidualizmu, a przeciw „filozofii koralowej” – przeciw społecznie usankcjonowanym osądom, uznawanym na mocy milczącej umowy za słuszny sposób myślenia. Politycy „zwykli zarzucać poezji, że jest daleką od życia – o ileż częściej mogliby poeci powiedzieć politykom, że ich polityka jest odległą od życia” (SP, s. 240), i dlatego Irzykowski proponował: „Polityce politycznej przeciwstawiam politykę literatów jako intelektualistów i upatruję dla niej nawet przyszłe centra hierarchiczne” (SP, s. 250, tekst *Walka o treść*), określające wartościowania dokonywane w życiu publicznym.

Irzykowski afirmował zatem pewne idee społeczne, w imieniu których występował, jednak „akceptował te idee czy ich elementy, które pomagały mu zwalczać” cenzury dotyczące jednostkowych przekonań i wyborów. Aleksander Hertz do tych cenzur skazujących jednostkę na dystans czy społeczne osamotnienie zaliczył cenzurę

policyjną, skomercjalizowanego życia i cenzurę społeczną, która utrudnia jednostce przedstawienie i przeciwstawienie swego światopoglądu „poglądom będącym w obiegu” (por. Kumor, 1965a, s. 27). Postawa klerka byłaby zatem w pewnym stopniu postawą buntu intelektualnego, legitymizowaną jednak społecznie ze względu na obronę przez klerkizm podstaw kultury, kultywowanych wartości, podtrzymanie tradycji ze szczególnym podkreśleniem elementów duchowych, ideowych (por. *ibidem*; patrz też: *Klerk heroiczny*, 1976, *passim*). Dlatego Irzykowski popierał szczególnie idee, które zapewniały jednostce wolność myślenia i wolność tworzenia. Uważał też, że takie idee stanowią pewne zapośredniczenie tego, co jednostkowe, subiektywne i intersubiektywnej sfery kultury, „problematyki kulturalnej” (por. Kumor, 1965a, s. 28). Irzykowski również w imię wolności wypowiadał się za demokracją i liberalizmem. Uznawał nadrzędność „prawdy literackiej” (por. *ibidem*), twórczej i jednostkowej, wobec prawd społecznych, powszechnie wypowiedzianych, co można uznać za swoistą postawę arystokratyzmu ducha czy intelektu. Klerk miał badać „rzeczywistość jakby z wyspy wynurzającej się z rzeczywistości społecznej, bada zaś przede wszystkim mikrokosmos jednostki ludzkiej” (WPK, Głowała, 1975, s. XXXIV), ale w relacjach komunikacyjnych z innymi. Postulowanym przedmiotem namysłu i badań klerka miały być również narzędzia porozumiewania się, komunikacji, bowiem to ona „buduje nowe mosty – ‘mosty błękitne’ – między ludźmi” (por. *ibidem*).

Ideologii klerkowskiej, a również Irzykowskiemu zarzucano – przy postawie konsekwentnie intelektualnej – autonomizację procesu poznawczego względem praktyki (por. Kumor, 1965a, s. 37). Trzeba podkreślić, że było to jednak całkowicie nieuzasadnione wobec postulatu „czynu intelektualnego”, czynu dokonywanego z pomocą słowa, wobec tezy Irzykowskiego zakładającej, że sama teoria jest już pewną praktyką. Według Irzykowskiego bowiem dyskusja jest również praktyką – oddziaływaniem, wpływem na przemiany świadomości, wyznaczaniem kierunku dalszych działań. Teza ta okazuje się bardzo interesująca i nowatorska wobec ustaleń socjologii wiedzy, które reinterpretują relacje teorii i praktyki, jak też wobec późniejszych analiz, dotyczących społecznych praktyk językowych czy dyskursywnych.

Trzeba zarazem podkreślić, że podobnie jak Julien Benda Irzykowski – mimo wielokrotnie powtarzanych tez na rzecz racjonalizmu – w swoich pismach, szczególnie polemicznych, posługiwał się argumentacją retoryczną i odwoływał się często do emocji odbiorcy. Używał wielu określeń oceniających, wyraźnie nacechowanych dodatnio bądź ujemnie. Można przyjąć, że – wzorem Benda – traktował polemiki jako rodzaj koniecznego oddziaływania klerka w obszarze danej nam w poznaniu „realności”, która wymyka się i racjonalnemu poznaniu, i *stricte* rozumnej, logicznej argumentacji. Polemiki takie wymagałyby raczej odwołań do myślenia potocznego, ale przede wszystkim uwzględnienia „komplikacjonizmu” kultury i dynamiki jej przemian.

Jak pisze Aleksander Kumor, Irzykowski był pluralistą w widzeniu idei, które w swej różnorodności „mogły być obejmowane pojęciem idealizmu” (Kumor, 1965a, s. 36). Sceptycyzm zadecydował o jego klerkowskiej postawie specyficznego angażowania się w bieżące wydarzenia, ale – jak uważał Kazimierz Wyka – Irzykowski czuł „samotnie nad poprawnością i konsekwentnym przebiegiem poszczególnych prądów i zjawisk” (por. *ibidem*), co było zgodne z jego postulatem klerkowskiej „czujności intelektualnej” (PR, IV, s. 560, tekst *Instrumenty i instytucje klerkowskie*).

Klerkowskie źródła myśli Karola Irzykowskiego okazują się szczególnie ciekawe współcześnie, w czasie krytyki ocen czysto estetycznych, kiedy uprawomocnienia w ogóle ocen estetycznych poszukuje się w zagadnieniach etyki i moralności (teoria krytyczna, krytyka etyczna, etyka interpretacji). W przypadku teorii treści i formy, zaprezentowanej przez Irzykowskiego w książce *Walka o treść* w roku 1929, można znaleźć bezpośrednio odniesienia do postulatów klerkizmu, szczególnie w przypadku hierarchii treści. Również w innych tezach estetycznych Irzykowskiego, dotyczących dzieła literackiego czy filmowego, można odnaleźć związki z etyką klerkowską.

KONCEPCJA REPREZENTACJI KULTUROWEJ I ESTETYKI

Reprezentacja kulturowa jako przedmiot poznania i estetyki

Karol Irzykowski odpowiadając na podstawowe pytania filozoficzne, dawał odpowiedzi o różnym stopniu szczegółowości. Jego rozstrzygnięcia ontologiczne i epistemologiczne – nie zawsze prezentowane *explicite* – to często presupozycje, niewypowiedzane założenia, wymagające dociekań czytelnika. Natomiast zagadnienia estetyczne były szczególnym przedmiotem uwagi Irzykowskiego i wiązały się ściśle z jego refleksją nad kulturą.

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 można dostrzec w wielu koncepcjach, dyskutowanych przez Irzykowskiego, między innymi w koncepcji Leona Chwistka, z którą polemizował. Widoczne są też wpływy estetyki Friedricha W. Schellinga i Arthura Schopenhauera w tezie o inicjującej i prymarnej roli sztuki wobec nauki w rozpoznaniu rzeczywistości. Również Friedrich Hebbel, którego koncepcjami inspirował się Irzykowski, uważał, że w sprawach estetycznych „siła twórcza” oraz „siła poznawcza” są ze sobą ściśle związane, zaś ta druga ma przewagę (por. Kumor, 1965a, s. 48). Zarazem Irzykowski wyróżniał dwa aspekty przedstawienia kulturowego – prymarnie jest ono dane poznaniu,

zaś wtórnie rozpatrywane jako przedmiot artystyczny. Jak wynika z tych rozstrzygnięć Irzykowski ujmował sztukę, jej rolę poznawczą i sensotwórczą, niejako w dialektycznym uwikłaniu z poznaniem naukowym, w ich wzajemnej zależności, służącej rozpoznawaniu i poznawaniu świata przez człowieka. Irzykowski pisał za Stanisławem Brzozowskim: „Gdy się wkracza do XIX wieku, trzeba uznać ‘pojęcia’ i ‘metody naukowe’ za jeden ze środków ekspresji artystycznej” (SP, s. 24, przypis, tekst *Programofobia*).

Według Aleksandra Kumora estetykę Irzykowskiego określiła ideologia klerkowska i niemiecka myśl filozoficzna, której największe wpływy widać w teorii treści i formy (por. Kumor, 1965a, s. 46). Irzykowskiego „estetyka intelektualisty” (ibidem, s. 47) ostatecznie odwoływała się w ocenie do kryterium intelektu. Przykładem na to może być *Pałuba* i opisany tam „pierwiastek pałubiczny”, wymykający się i ujęciu poznawczemu, i ocenie. Wpływ myśli Schopenhauera to między innymi inspiracja koncepcją geniusza, zgodnie z którą rozum ma absolutną przewagę nad wolą. Z kolei inspiracja myślą Schellinga to teza, że sztuka najpełniej urzeczywistnia pierwiastek poznawczy, co widoczne jest w przypadku relacji przedstawienia i rzeczywistości. Wedle Irzykowskiego rzeczywistość daje się ująć jako pewne przedstawienie umysłu, ale – zgodnie z tezami kulturalizmu Stanisława Brzozowskiego – przedstawienie mentalne jest zawsze nacechowane kulturowo, symbolicznie, przez ustalone społecznie sensory i znaczenia. Wiąże się to z pojmowaniem kultury jako miejsca manifestacji oraz realizacji idei i wartości, których źródłem jest sfera ducha – rozumnej świadomości w ogóle. Zarazem kultura to miejsce dokonywania idealizacji – poznawczego odkrywania przez człowieka autonomicznego i transcendentnego charakteru wartości i sensów, czyli nadawanie im statusu idei. W społecznym i kulturowym procesie ustalania sensów, w dyskusji nad wartościami powinny mieć udział poglądy indywidualne, raczej subiektywne poszczególnych jednostek, szczególnie wybitnych (Schopenhauera pojęcia geniusza i talentu). Trzeba też zaznaczyć, że Irzykowski uznawał odrębność czy też niesprowadzanie ocen estetycznych do ocen etycznych, ale zarazem postulował łączenie tych ocen. Uważał bowiem, że estetyka również powinna odwoływać się do sfery wartości, idealistycznie przez niego pojmowanej. Jako przykład ta-

kiego łączenia sądu estetycznego i etycznego podawał szczerości w dziele sztuki, ocenianą zarówno etycznie, jak estetycznie. Teksty i oceny samego Brzozowskiego podawał za przykład umiejętnego łączenia estetyki i etyki. Jak zauważał Irzykowski, błędnie zarzucano Brzozowskiemu „podciągnięcie twórczości pod ‘strychulec’ etyki” (CS, s. 397), sprowadzanie ocen estetycznych do etycznych, gdy pisał o technice powieści. Wedle Irzykowskiego błędnie również uważano takie łączenie ocen estetycznych z etycznymi jedynie za przejaw społecznego zaangażowania (por. CS, s. 397, tekst *Świat pracy a świat emocji*).

Można powiedzieć, że Irzykowski przyjmował założenie o obiektywistycznym charakterze wartości estetycznej, jak też **założenie o powiązaniu wartości estetycznych, etycznych i poznawczych**. Byłoby to stanowisko idealizmu estetycznego, jako że Irzykowski zakładał kulturową obecność pewnego ideału estetycznego, spełnianego artystycznie, czyli kulturowego sposobu realizacji i manifestacji tego, co uznaje się za ideę estetyczną (w szczególności piękna). Zarazem Irzykowski zakładał przemiany historyczne owego ideału, czyli estetycznych wzorców realizowanych w sztuce, w praktykach artystycznych. Dzieło sztuki jako pewien szczególnie przedmiot kulturowy jest rozpatrywany przez Irzykowskiego jako przejaw idei, związany z kulturowymi procesami idealizacji (symbolizacji), które pozwalają rozpoznać w treściach i wartościach, manifestowanych intersubiektywnie w przedmiotach kulturowych – realizację tego, co wzorcowe i obiektywne, uznawane za idealne (idee).

Jak wielokrotnie podkreśla Wojciech Głowala, myślenie i wartości, których rozpoznanie byłoby dane dzięki rozumowi, są wedle Irzykowskiego autonomiczne wobec tego, co materialne (w tym także wobec ekonomicznych i społecznych elementów kulturowej rzeczywistości, specyficznej dla człowieka; por. Głowala, 1972, s. 49). Zdaniem Irzykowskiego źródłem sensów i wartości byłaby sfera „ducha”, czyli rozumna świadomość w ogóle. Jak już wspomniano, człowiek wraz ze swymi działaniami, twórczym czynem poznawczym („intelektualnym”) i artystycznym, zapośrednicza to, co materialne i to, co duchowe, tworząc specyficzną dla siebie rzeczywistość kultury, w której są przez niego realizowane, a zarazem manifestują się jako idealne – pewne sensy i wartości. Dzięki wspomnianym,

subiektywnym procesom idealizacji dokonuje się bowiem poznawcze odkrywanie autonomicznego i transcendentnego – wobec ludzkiej realności, wobec kultury – charakteru wartości i sensów, czyli nadawanie im statusu idei.

Zdaniem Irzykowskiego to właśnie dzięki twórczej aktywności poznawczej i artystycznej, w jej wytworach, pewne sensory i wartości dane są rozpoznaniu i poznaniu człowieka jako idee. Trzeba zaznaczyć, że Irzykowski używał w ograniczonym zakresie pojęcia estetyki w odniesieniu do przeżyć estetycznych o źródłach zmysłowych (greckie pojęcie *aisthesis*) czy też do nowożytnej kategorii sądu smaku w ogóle. To, co zmysłowe łączył on z materialnym elementem rzeczywistości, wymykającym się często poznaniu racjonalnemu. Ujmował estetykę w jej związkach ze sztuką jako namysł raczej nad dziełem sztuki i procesem kreacji, mniej nad odbiorem – dziełem sztuki jako źródłem przeżycia estetycznego. W kontekście koncepcji Irzykowskiego, mniej wartościowa pod względem estetycznym, jak również poznawczym, okazuje się kontemplacja natury, tego, co nie jest ani tworem artystycznym, ani w ogóle wytworem człowieka, a co oddziałuje na naszą percepcję i byłoby źródłem sądu smaku szeroko pojętego. Jednocześnie Irzykowski był zwolennikiem tezy, że sama obserwacja dzieła malarskiego czy filmowego jest pewnym aktem twórczym (por. Bocheńska, 1975, s. 272), wiąże się bowiem z indywidualnym ujęciem treści percepcji w przedstawieniu mentalnym. Teza ta, dotycząca twórczego charakteru samej obserwacji, była niegdyś wypowiedziana przez Davida Hume'a, a później, w wieku XX, pojawiła się w pismach teoretyków sztuki i filmu (między innymi w pracach inspirowanych tezami fenomenologii). Irzykowski podkreślał, że według Benedetto Crocego „wrażenie estetyczne jest tak samo czynne jak twórczość” (WT, s. 29, przypis), jak artystyczne realizacje pomysłów i wyobrażeń. Trzeba jednak dodać, że zgodnie z gradacją treści, proponowaną przez Irzykowskiego, bardziej twórczy od obserwacji natury byłby odbiór dzieła sztuki.

Zarazem Irzykowski w swojej estetyce nie oceniał wysoko wpływu uczuć, tego, co irracjonalne na proces twórczy i na dzieło sztuki (por. Kumor, 1965a, s. 48), choć taki wpływ dostrzegał. Wyrażał on swoją niechęć do przypisywania uczuciom podstawowej roli w aktywności artystycznej i w estetyce, jak też „natchnieniu” w procesie

twórczym. Irzykowski uznawał tworzenie, proces twórczy za proces prymarnie intelektualny, a każdy akt twórczy za racjonalnie wytłumaczalny (por. *ibidem*, s. 61). Dlatego polemizował z irracjonalizmem i witalizmem, uznając je za koncepcje pracy twórczej, które powodują „spustoszenia i wynaturzenia” (SP, s. 27, tekst *Programofobia*). W *Walce o treść Irzykowski wiele uwagi poświęcił* wspomnianej już **estetyce Benedetta Crocego**, która była dla niego ważnym punktem odniesienia (patrz: Mann, 1930, s. 1–44). Można powiedzieć, że na przykładzie stosunku Irzykowskiego do myśli Hebbła, Brzozowskiego, jak też właśnie Crocego, widać „komplikacjonizm” myśli samego Irzykowskiego. Uważał estetykę Crocego za estetykę teoretyczną, z której „nie dadzą się wyprowadzić żadne wskazania praktyczne, żadne programy dla artysty i krytyka” (WT, s. 94). Właśnie dlatego estetykę tę uznawał za zgodną z postulowaną przez siebie postawą klerkizmu – braku zaangażowania klerka w konkretne i realizowane programy. Estetyka Crocego bowiem, ze swoimi rozgraniczeniami, „może służyć tylko jako busola, jako port bezpieczny i pewien system porządku. Za główną jej zaletę uważam to, że twórczość, intuicję, sztukę niejako demokratyzuje. Każdy jest twórcą rudymmentarnym, a wszyscy pławimy się w atmosferze nasyconej elektrycznością sztuki; dzieła sztuki są jej specjalnymi akumulatorami, ale i bez nich konsumujemy jej codziennie całe masy, w każdym słowie, w lekturze gazety, w otaczających przedmiotach, w patrzeniu na przyrodę i na świat, w zwyczajach, w marzeniach, w projektach. Croce przyznaje rangę estetyczną także dziełom naukowym, i to nie tylko jeżeli są piękne i z temperamentem napisane, lecz także wtedy, gdy jest w nich zawarta ‘ta intuicyjna siła, z której pochodzą sądy intelektualne’, czyli, jak ja bym to powiedział, gdy źródłem takich dzieł jest osobliwa wizja rzeczywistości, którą potem intelekt analitycznie przerobił” (WT, s. 94–95). Irzykowski, być może z inspiracji bergsonizmem, podkreślał w myśli Crocego związek poznania intelektualnego z intuicją („liryczna intuicja” według Crocego). Pisał, że teoria Crocego o „nierozzerwalności poznania intuitywnego i intelektualnego powinna by zbawiennie oddziaływać. Ze wszystkich sztuk poezja mogłaby mieć najwięcej udziału w świecie intuicji” (WT, s. 228). Samo pojęcie sztuki wydawało się wówczas Irzykowskiemu domagać redefinicji, bowiem

„za dużo jest w nim sztuczności, intelektu” (WT, s. 228), podczas gdy w sztuce łączy się element intelektualny z intuitywnym. Irzykowski jednocześnie polemizował z estetyką Crocego jako estetyką „formalną”, przyznającą prymat formie w ocenie dzieł, jak też w procesie ich obmyślenia i tworzenia. Natomiast bliska zapewne Irzykowskiemu była koncepcja dzieła sztuki włoskiego filozofa. Uważał on, że dzieła sztuki nie są ani faktami fizycznymi, ani wypowiedziami artysty na temat rzeczywistości, ale „zindywidualizowanymi powszechnikami”. Takie określenie dzieła sztuki jest bardzo zbliżone nie tylko do jego pojmowania przez Irzykowskiego jako źródła poznawczego, ale też do jego rozpatrywania jako specyficznego wytworu kultury, w którym manifestują się oraz realizują idee i wartości, transcendentne i autonomiczne wobec specyficznej dla człowieka rzeczywistości kultury, wobec danego mu na co dzień „świata życia” (por. Croce, 1961, s. 81–87, tekst *Miejsce sztuki w działalności ducha i w ludzkiej społeczności*).

Irzykowski rozpatrywał twórczość artystyczną jako rodzaj ekspresji treści psychicznych, ale wbrew koncepcjom psychologizmu twórczości tej nie pojmował jako ekspresji osobowości. Łączył bowiem ekspresję treści psychicznych nie tyle ze sferą emocjonalną, ile z poznawczymi procesami rozumnej świadomości. Indywidualne, subiektywne treści psychiczne (reprezentacje mentalne) rozpatrywał w odniesieniu do intersubiektywnej sfery kultury wraz z jej znaczeniami i wartościami (reprezentacje kulturowe), ale przede wszystkim w odniesieniu do sfery „ducha”, czyli rozumnej świadomości w ogóle, która jest źródłem tego, co kulturowe, tego, co uznajemy za idee i wartości. Indywidualny charakter twórczości artystycznej związany jest z jednostkowością i niepowtarzalnością osoby – uczestnika kultury, z właściwym jej doświadczeniem i poznaniem. Zarazem ów indywidualny charakter działań twórczych umożliwia pojawianie się w przedmiotach kultury (szczególnie w dziełach sztuki), obok idei i wartości, „pierwiastka pałubicznego” – tego, co wiąże się z niepowtarzalnością doświadczeń, z trudnościami w ich komunikowaniu, z cielesnością i nieświadomością. Trzeba będzie do tego powrócić, omawiając zagadnienie niezrozumiałości.

Irzykowski w artykule *System 'od-do'* („Kurier Literacko-Naukowy”, 1934, nr 14) omówił **podstawowe momenty aktu twórczego**.

Nazwa artykułu była inspirowana tytułem dzieła Hansa Vaihingera *Als Ob*, „którego fikcjonalizm mógł naszemu pisarzowi przypaść do gustu” (Głowala, 1972, s. 228). W prelekcji wygłoszonej dwa lata później na posiedzeniu PAL, opublikowanej potem jako tekst *Pochwała twórczości Ferdynanda Goetla*. (Prelekcja wygłoszona na uroczystym posiedzeniu Polskiej Akademii Literatury w dniu 25 marca), przedstawił najważniejsze tezy swojej koncepcji: „‘Od’ – znaczy to, co artysta zawdzięcza rzeczywistości, co przeżył, co w życiu zauważył, co życiu wydarł tym pierwszym niejako rozmachem wyobraźni, która jest już twórcza, chociaż dopiero obserwuje. ‘Do’ – to już punkty dojścia, to jest praca artysty własna, produkty przetwórcze, czasem tak bardzo odmienne od pierwotnej rzeczywistości jak dzisiejsza liryka” (PR, IV, s. 53). W tekście z roku 1934, objaśniającym szczegółowo momenty aktu twórczego, pisał: „‘Od – do’ wyobrażam sobie na sposób przesłanek i wniosku. Autor gromadzi pewien materiał życiowy, obserwacyjny jako przesłanki i wyciąga z nich wnioski” (PR, III, s. 322, tekst *System ‘od–do’*), jest to „obfitość obserwacji autora” (PR, III, s. 323). Zatem „słowo, jest punktem dojścia, jest naszym ‘do’; punktem wyjścia, czyli ‘od’, jest pospolity kompleks wrażeń” (PR, III, s. 323). „Już w samym ‘od’ zawiera się mnóstwo ‘do’, to jest tymczasowych dojść, doraźnych osiągnięć, ponieważ na przykład każda nowa obserwacja jest także rodzajem twórczości” (PR, III, s. 324). Irzykowski pytał i odpowiadał: „Czym jest ta droga od punktu wyjścia do punktu dojścia, to są właśnie tajemnice twórczości, a zarazem i tajemnice krytyki” (PR, III, s. 326).

Można powiedzieć, że **koncepcja sztuki** prezentowana przez Irzykowskiego opierała się na określeniach relacji między dziełem sztuki a „realnością życia”. Jak komentuje Wojciech Głowala, Irzykowski związki te uporządkował w trzy grupy, które byłyby względem siebie dialektyczne i które „stanowią pełną rzeczywistość sztuki w kulturze” (Głowala, 1972, s. 229): 1) rzeczywistość empiryczna a rzeczywistość przedstawiona w dziele, 2) struktura rzeczywistości przedstawionej w dziele, 3) struktura aktu percepcji. Głowala pisze, że kategorią, która pozwala Irzykowskiemu „swobodnie przenosić się od rzeczywistości empirycznej do przedstawionej”, była najpierw kategoria „materiału” (por. ibidem, s. 230). Materiał jest rozpoznawalnym w dziele elementem pochodzenia empirycznego, pier-

wotnym i genetycznym wobec dzieła, i „jednocześnie tym, czym się manipuluje, by otrzymać dzieło artystyczne” (ibidem, s. 231). Źródłem „materiału empirii” byłyby percepcja tak przedmiotów świata materialnego – natury, jak i przedmiotów kultury. Te pierwsze ze względu na założenia kulturalistyczne Irzykowskiego miały być również nacechowane kulturowo jako przedmioty ludzkiego działania i poznania. Percepcja także ujmowana jest przez Irzykowskiego jako nacechowana kulturowo, bowiem jej treści jako reprezentacje mentalne byłyby uwikłane również w kontekst kultury (pojęcia, symbole, wartościowanie jako sposoby ujęcia treści percepcji, ale też struktury języka i innych systemów semiotycznych, na przykład filmu, związane z porządkowaniem danych percepcji).

Irzykowski dokonał pewnego wartościowania owego „materiału empirii”, zgodnie z którym fakty, sytuacje ujęte w dziele są „wartościowo prostym” materiałem, zaś wyżej w tej hierarchii pojawia się materiał utożsamiany z wartością w postaci problemu, zagadnienia, tematu, „sprowadzanego do dyskursywnego zdania ogólnego” (por. ibidem). W stosunku do tych typów materiału Irzykowski również używał słowa „rzeczywistość”, jak w powyższym artykule, gdzie rzeczywistość „jest pojmowana jako cała kultura poza sztuką, przede wszystkim zaś sfera codziennej interakcji” (ibidem, s. 232), komunikacji i społecznych relacji zawsze związanych z określonym kontekstem kulturowym. Były to ów, wspomniany już, specyficznie ludzki „świat życia” – kultury, na który składałyby się ludzkie wytwory – przedmioty i reprezentacje, zaś sztuka byłaby rodzajem metareprezentacji, przedstawieniem, którego obiektem byłyby inne przedstawienia kulturowe i prawda o nich. Zatem sztuka była zakładana przez Irzykowskiego jako przedstawienie, reprezentacja rzeczywistości ją dopełniająca i przekraczająca. Sztuka byłaby niejako obszarem autoreferencji rzeczywistości kulturowej, dzięki czemu człowiek wraz ze swymi wytworami odnajdywałby możliwość samopoznania. Byłaby to sfera metakulturowa, która zarazem wykraczałaby poza potoczne sensy i znaczenia, typowe dla kultury popularnej, szeroko rozpowszechnione i znane, ale także poza dotychczasowy stan wiedzy szczegółowej. Oczywiście tych znanych sensów była wedle Irzykowskiego pewnym ograniczeniem działań poznawczych człowieka, zagrożeniem wystarczalnością dotychczasowego stanu

wiedzy. To właśnie sztuka i dzieło sztuki jako specyficzny przedmiot kultury daje możliwość wykroczenia poza dotychczasowy stan wiedzy o świecie i o nas samych.

Zarazem dzieło sztuki stanowi produkt rzeczywistości społecznej i kulturowej i jako takie może być także „dalszym ciągiem rzeczywistości”, jej właściwym „wykończeniem i przedłużeniem” (por. Głowala, 1972, s. 235–236). Irzykowski pisał: „Dzieło gotowe jest wprawdzie z jednej strony przeróbką życia i z tego punktu musi być rozpatrywane przede wszystkim; z drugiej strony i ono jednak jest także nowym życiem, nową rzeczywistością, która może się tak samo jak i każda inna stać przedmiotem przeżycia” (CS, s. 454, tekst *W kształt linii spiralnej*). Zdaniem Irzykowskiego „każdy szczegół zdobywa ważność w życiu, pielęgnuje go się osobno: wszystko staje się trudnym i skomplikowanym (...). To zróżniczkowanie jest sprawą istotnie tragiczną, lecz w stylu Wellsa, nie Wyspiańskiego. Bo każda nowa dziedzina odkryta w życiu woła również o uwzględnienie jej lub wcielenie do całokształtu naszej twórczości” (CS, s. 463).

Irzykowski zakładał, że treść sztuki jest „zdobyczą wydartą rzeczywistości”, rzeczywistość zaś ujmował jako „przebieg, proces, ‘raczej film niż obraz’” (por. Bocheńska, 1975, s. 272). Dlatego też wysoko waloryzował „te dziedziny sztuki, które potrafią ów przebieg uchwycić” (ibidem) – literaturę operującą materiałem słownym oraz film, który „posługuje się obrazem powstałym w wyniku obserwacji rzeczywistości” (ibidem). Według Irzykowskiego rzeczywistość pojęta jako proces przemian, w które zaangażowany jest człowiek (obszar natury zawłaszczany przez kulturę i ujmowany w przedstawieniach), znajduje swój najlepszy wyraz w dziedzinach literatury i filmu. Te dwie wybrane przez Irzykowskiego sztuki „o charakterze antropocentrycznym” (por. ibidem) dotyczą różnych działań człowieka: literatura – świata pojęć i wartości, film – widzialności.

Wydaje się, że dla objaśnienia relacji rzeczywistości i reprezentacji, w szczególności dzieła sztuki, trzeba odwołać się do koncepcji symbolizacji Irzykowskiego. Jak pisze Aleksander Kumor, „symbolizm pozwalał odtwarzać rzeczywistość, ale jednocześnie nadawał jej wieloznaczność, zmienność kształtów, która mogła stać się bodźcem do oderwanego myślenia” (Kumor, 1965a, s. 54). Co ważniejsze, z symbolizmu Irzykowskiego wynikał postulat doszukiwania się

wartości symbolicznych „w samym życiu” (por. *ibidem*) dzięki odnajdywaniu sensu i nadawaniu znaczeń, czyli wykraczaniu poza rzeczywistość materialną, fizykalną ku życiu rozumianemu za Wilhelmem Diltheyem jako „rzeczywistość ducha”, ku obszarowi kultury, który jest rzeczywistością specyficznie ludzką – obszarem reprezentacji (symbole, sensory, znaczenia, inne wytwory kultury). Irzykowski w swoich polemikach z witalistycznymi koncepcjami w obrębie filozofii życia wielokrotnie postulował, by życia nie rozpatrywać „mechanicznie jako szereg zdarzeń, które są przyjemne lub niemiłe”, lecz by „szukać w nim sensu czy wyjścia. Życie nasze jest na wskroś symboliczne” (por. *ibidem*).

Zgodnie z koncepcją symbolizacji Irzykowskiego, świat kultury jest zarazem sferą znaczeń związanych czy raczej kojarzonych z danymi percepcji (wedle asocjacyjnej teorii znaczenia, której zwolennikiem był Irzykowski). Jako symboliczne Irzykowski ujmował przede wszystkim narzędzia rozumu – „cały jego zasób pojęciowy” (Głowala, 1972, s. 53). Z symbolizmem wiąże się również antropologiczne założenie o poszukiwaniu przez człowieka sensu. Zdaniem Irzykowskiego bowiem człowiek „poszukuje wszędzie sensu, czyli znaczeń” (*ibidem*, s. 74), a służy temu dynamiczny charakter procesów poznawczych. Irzykowski ujmował sens nie tyle w kontekście ontologii czy metafizyki, ale w kontekście epistemologicznym jako sens związany z rozpoznawaniem i tworzeniem, specyficznej dla człowieka, rzeczywistości kultury i zarazem uwarunkowań swojego życia. Rzeczywistość kulturowa, ów ludzki „świat życia” jest źródłem oddziaływań percepcyjnych i jednocześnie miejscem tworzenia przedstawień językowych i znakowych w ogóle (symbolizacji) oraz komunikowania ich znaczeń.

Dzieło sztuki jako przedstawienie – nośnik pewnych znaczeń i zarazem oddziałujące na zmysły odbiorcy również należy do owej sfery – reprezentacji kulturowych. Wykracza jednak poza nią między innymi ze względu na swój indywidualny charakter, jest bowiem 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. W „nowatorskim” dziele sztuki artysta – twórca jed-

nostka potwierdza dynamiczny charakter i rzeczywistości empirycznej, i własnej jaźni, poszerza obszar sensów kultury i transcenduje poza sensory dane w myśleniu potocznym. Zarazem w dziele sztuki potwierdza się teza o kreatywnym charakterze ludzkiej świadomości i rozumnej świadomości w ogóle jako sfery ducha. Wedle założeń Irzykowskiego to, co kulturowe jest bowiem w całości wytworem człowieka, i przetworzone przez człowieka petrofakty, i wytwarzane artefakty. Zgodnie z tymi założeniami kulturalizmu, przedstawienie mające swe źródła w rzeczywistości kulturowej, w „świecie życia”, odwołuje się do „materiału” tej rzeczywistości, którym są – wraz z materialną podstawą dzieła – symbolizacje i znaczenia. Dzieło będące efektem twórczego aktu jednostki jest zarazem przetworzeniem tych sensów – wizerunkiem fragmentu rzeczywistości danej nam niejako wewnątrz niej samej i stanowiącej do niej indywidualny komentarz artysty. Według Irzykowskiego rzeczywistość przedstawiona w dziele sztuki oddziałuje na rzeczywistość „świata życia” również przez swój wpływ na przemiany wartości zachodzące w kulturze, w życiu społecznym i w indywidualnym wartościowaniu dokonywanym przez każdą jednostkę, aby określić sens własnego życia. Irzykowski do analiz tekstów literackich, jak i innych wytworów kultury, **wprowadził kategorię „rezerw”** – wartości nie danych bezpośrednio w tekście, ale dających się wydedukować z wartości bezpośrednio wskazanych (por. Głowala, 1972, s. 110). Kategorię rezerw Irzykowski stosował także do założeń, na podstawie których przeprowadzane są tezy (w argumentacji, w tekście krytycznym, ale też literackim), oraz do praktycznych konsekwencji tez teoretycznych wraz z ich poznawczą i moralną oceną.

Trzeba więc zapytać: jakie są według Irzykowskiego **relacje między rzeczywistością „empiryczną”, faktycznością życia daną naszej percepcji i procesom poznawczym, a rzeczywistością przedstawioną w dziele sztuki?** Irzykowski zakładał obustronne relacje wpływów, bowiem „materiał” rzeczywistości obecny jest w przedstawieniu, zaś dzieło sztuki – przedstawienie rzeczywistości obecne jest przecież w świecie ludzkiej kultury wraz ze swoimi znaczeniami. Uważał on, iż „rzeczywistość naśladuje sztukę, ma w wielu wypadkach podobną do niej strukturę” (ibidem, s. 233). Głowala proponuje uznać obustronne relacje – związki i wpływy „materiału” rzeczywistości oraz znaczeń przedstawienia artystycznego za prymarnie mimetyczne, naśladowcze.

Byłaby to jednak *mimesis* szczególna, powtarzająca element, ale nie całość świata (por. *ibidem*, s. 236–237). Jak się wydaje, taka interpretacja – choć wychodzi naprzeciw asocjacyjnej teorii znaczenia, którą uznawał Irzykowski – jest jednak sprzeczna z jego postulatem wyjścia w dziele sztuki poza mimetyzm konwencji realistycznej czy naturalistycznej na rzecz poszukiwania nowego porządku reprezentacji. Porządek ten Irzykowski odnajdował w pewnej koherencji dzieła, na przykład spójności treściowej, w wewnętrznej spójności poglądów, ale nie w ich systemowości (por. Nycz, 2002, s. 184–186). Irzykowski wbrew ówczesnym programom literackim czy w ogóle awangardowym, łączył nowość i nowatorstwo nie z określonymi treściami ideologicznymi i ich systematycznym ujęciem. Można powiedzieć, że jego postawa asystemowa, ale zarazem poszukująca pewnej systematyzacji znalazła swoją realizację w zaproponowanej przez niego hierarchii treści, lecz bez wskazywania konkretnego programu, treści ideologicznych czy politycznych. Zgodnie z postulatem „czynu intelektualnego” i z założeniem o dialektycznej dynamice kulturowego „świata życia”, Irzykowski poszukiwał pewnej systematyzacji – reguły dynamicznego procesu porządkowania treści, otwartego na zmiany i modyfikacje, nie poszukiwał zaś systemu – zamkniętego, skończonego porządku.

Jak podkreśla Wojciech Głowala, prymat realności „empirycznej” wobec realności przedstawienia, reprezentacji był rozważany przez Irzykowskiego wielokrotnie. Głowala zaznacza, że empirią według Irzykowskiego nie jest „cały świat”, ale „regiony kultury związane z osobą i żywiołem interakcji”, zatem zgodnie z takim kulturalistycznym założeniem „nieistotne było tu ‘odbijanie’ świata pozaludzkiej biologii” (Głowala, 1972, s. 234). Jednocześnie różnica między empirią a rzeczywistością przedstawioną jest rozpatrywana w kontekście opozycji między „wolnością świata twórczości i koniecznościami, władającymi empirią” (*ibidem*, s. 235). Głowala podkreśla różnicę w ontologii obu wskazywanych przez Irzykowskiego rzeczywistości, przede wszystkim wspomniany już otwarty charakter „rzeczywistości empirycznej”, czyli kulturowego „świata życia”, i zamknięty charakter rzeczywistości przedstawionej w dziele sztuki (por. *ibidem*), co Irzykowski szczególnie akcentował w przypadku dzieła filmowego. Przeciwnością otwartości „świata życia”, pomysły i realizacji

twórców kultury, i zamknięte dzieło pisał: „dzieło tak zwane wykonane jest często dowolnie urwanym ogniwem w rozwijającym się wciąż łańcuchu pomysłów” (SP, s. 25, tekst *Programofobia*).

Jak się wydaje, rzeczywistość „empiryczną”, nacechowaną znaczeniami zgodnie z założeniami kulturalizmu, a daną dzięki percepcji i procesom poznawczym, oraz jej przedstawienie (mentalne i kulturowe, na przykład treść mentalna, słowo, pojęcie) łączy relacja dialektycznego warunkowania – dopełniania się i przekraczania. Zgodnie z ujęciem dialektyki Irzykowskiego celem procesu dialektycznego przewycięzania nie jest zniesienie różnicy między członami opozycji i nie wchodzą one ze sobą w relację sprzeczności, ale w relację dopełniania, a więc nie wykluczają się nawzajem, lecz warunkując się współistnieją. Zatem wedle Irzykowskiego ontologiczna różnica między rzeczywistością a przedstawieniem (w języku, w pojęciu, w obrazie) nie może podlegać zniesieniu. Byłaby ona zarazem pewnym gwarantem autonomiczności dzieła sztuki – specyficznej reprezentacji na obszarze kulturowego „świata życia” – wobec innych przedstawień i wytworów kultury. Jednocześnie trzeba przypomnieć, że według Irzykowskiego relacja wzajemnego warunkowania rzeczywistości kulturowej i przedstawienia zachodzi między innymi dzięki uczestnictwu w kulturze twórczej jednostki. Dzięki dialektycznemu wykraczaniu dzieła sztuki poza wspólne, potoczne czy szeroko rozpowszechnione sensy – jednostka może zaznaczyć na obszarze „świata życia” swoją obecność i odrębne istnienie, a wykraczając ku temu, co wspólnotowe (społeczne i kulturowe), może ona zakomunikować w sposób zrozumiały sensy swojej świadomości. Według Irzykowskiego świadomość z przedstawieniami mentalnymi – korelatami świadomości (na przykład w przypadku percepcji filmu) stanowi łącznik między rzeczywistością empiryczną jako przedmiotem naszych percepcji i przeżyć a przedstawieniami kulturowymi, które są wytworem naszej działalności i świadectwem percepcji (w przypadku autora), jak też są przedmiotem percepcji (w przypadku odbiorcy). Dzieło sztuki, zawsze jednostkowe i indywidualne, stanowiąc specyficzne świadectwo owej rzeczywistości empirycznej i kulturowej – „świata życia” z jego zróżnicowanymi racjami i sporami, może ustanowić wspólnotę i harmonię znaczeń w jednostkowym, spójnym dziele danym wielu odbiorcom.

Zdaniem Irzykowskiego w przypadku fotografii i filmu przedstawienie – rejestracja rzeczywistości odnosi się jednak nie tylko do owej rzeczywistości kulturowej, ale do materialności pojętej biologicznie i fizykalnie, którą rejestruje kamera. Twórca obrazu filmowego nie posługuje się „materiałem” rzeczywistości, tak jak w przypadku innych dzieł, bowiem w obrazie tym pojawia się szereg elementów przez niego nieprzewidzianych. Tak oto, wedle Irzykowskiego, rzeczywistość materii wkracza w obszar świata znaczeń człowieka – w obszar rzeczywistości kultury. Dzięki temu elementy rzeczywistości materialnej i fizykalnej zostają włączone w obszar racjonalnego świata człowieka, w filmowym przedstawieniu nabierają znaczeń, stają się przedmiotem rozpoznania i poznania ludzkiego. Reprezentacja filmowa dzięki temu niejako rozszerza obszar tego, co kulturowe, czemu zostają nadane znaczenia, a sens odkryty. Innym jeszcze aspektem takiej kulturotwórczej roli filmu jest możliwość prezentacji w filmie elementów kultury mało znanych, odkrywanie nowych dla widza obszarów „świata życia”. Ważną cechą wartościującą miała być „nowość” tych tematów przy zachowaniu spójności w obrębie danej kultury – jej znaczeń i wartościowań.

Wiele razy w swoich pismach poświęconych filmowi Irzykowski wskazywał kryterium odróżniania rzeczywistości i jej rejestracji – przedstawienia. Zakładał bowiem otwartość procesualnie pojętej rzeczywistości i zamknięty charakter jej utrwalonej reprezentacji. Irzykowski pojmował więc **dzieło filmowe** w kategoriach dzieła skończonego, zamkniętego, w przeciwieństwie do otwartej rzeczywistości kultury i naszego przeżywania. Jadwiga Bocheńska podkreśla, że zdaniem autora *Dziesiątej Muzy*, „stanowiąc całość zamkniętą obraz filmowy może stać się tworzywem dla kreacji artystycznej, bo może być użyty świadomie, z zamiarem oddziaływania na odbiorcę” (Bocheńska, 1975, s. 268), przemiany nawyków percepcyjnych i kształtowania jego wiedzy.

Irzykowski uznawał „nieograniczone możliwości umysłu ludzkiego w zakresie pracy twórczej” (Kumor, 1965a, s. 48), co było związane z omawianym powyżej postulatem „immanentnego symbolizmu” – ujmowania rzeczywistości z pomocą symbolicznej reprezentacji (człowiek nadaje rzeczywistości symboliczny sens w przedstawieniach), ale także z wysoką oceną fantazji, wyobraźni i oryginalności (por. *ibidem*). Fantazja w sztuce potwierdzała, ceniona przez Irzy-

kowskiego, swobodę myślenia oraz uwolnienie jednostkowego namysłu od „praw rzeczywistości” rozumianych i jako prawa fizykalne, i „konieczności” społeczne (obowiązujące normy, nie zaś wartości pojęte przez niego idealistycznie). Postulowane przez Irzykowskiego **sztuka i literatura fantastyczna** miały na celu między innymi symbolizację przedmiotów czy tematów, związanych z rozwojem cywilizacji i techniki. Rozwój ten wymaga bowiem twórczej wyobraźni, także w dziedzinie nauki, jak też sam jest źródłem nowych wyobrażeń i nowych symbolizacji (na przykład słuchowisko radiowe jako „Teatr Wyobraźni”, który rozwija wyobrażenia związane z lekturą książek; por. PT, IV, s. 439, tekst *O dramacie książkowym*). Te „rozwojowe” elementy kultury domagały się nowego mitycznego ujęcia, bowiem „wiera nowoczesnego człowieka streszcza się w tym: cudów nigdy nie było, ale cuda kiedyś będą” (por. Kumor, 1965a, s. 56). W swoim wczesnym tekście (1896) *Czym jest Horla? (Rodzaj programu)* pisał: „Celem świata jest powrót do cudu, poezja ilustruje ten cel, osiągając go zarazem w ten sposób chwilowo” (N, s. 84). Tematyka fantastyczna łączyła to poszukiwanie cudu, typowe dla religii, ale też dla myśli potocznej, z problematyką naukową, a więc poznawczą. Zgodnie z założeniem o związkach sztuki i poznania Irzykowski przewidywał upowszechnienie i wprowadzenie w obszar kultury i sztuki 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 (por. Kumor, 1965a, s. 57). Pisał: „Na szczytach swoich romans sensacyjny osiąga te same wyżyny co genialny romans psychologiczny; przykładem Jensen, Wells, Seeliger i Ewers. Na złą książkę sensacyjną jedynym lekarstwem jest lepsza” (CS, s. 511, tekst *Obrona literatury sensacyjnej*). Trzeba podkreślić, że Irzykowski traktował „pomysł” jako wartościujący atrybut sztuki popularnej – pewną wartość pośród innych wartości estetycznych*.

* Irzykowski przeciwstawiał oryginalny „pomysł” autorski – plagiatowi. „Walcząc o treść, której najwyraźniejszym, choć nie najważniejszym odpowiednikiem jest pomysł, muszę ostro walczyć także z plagiatem” (SP, s. 39, tekst *Plagiatowy charakter przelomów literackich w Polsce*).

Wiele miejsca w estetycznych rozważaniach Irzykowskiego zajęło, aktualne wówczas, jak i dziś, **zagadnienie nowości w kulturze**, oryginalności oraz, związana z tym, kwestia aktualności tradycji i powtarzalności jej wzorców (plagiat, szablon, zrozumiałość tradycji a niezrozumiałość tego, co nowe). Trzeba podkreślić, że Irzykowski uważał nowość za przejaw nowych treści, dzięki czemu manifestują się w kulturze, w sferze specyficznie ludzkiej, na nowo pewne stałe idee i wartości. Realizują się one w postaci materialnej dzięki specyficznemu dla człowieka „czynowi intelektualnemu”, w pracy zarazem twórczej i poznawczej, czym były dla Irzykowskiego działania artystyczne. Rozważania dotyczące relacji nowości i tradycji w kulturze podejmował Irzykowski między innymi w swoich dyskusjach i z awangardą, i z twórcami, odwołującymi się do tradycji literatury polskiej. Polemizował on tak z „włażeniem w korzenie” – z tradycjonalizmem i modernistyczną koncepcją tradycji, jak z „nihilizmem” nowej sztuki po I wojnie, z brakiem w niej wskazywanych wartości i wizji (por. Głowala, 1972, s. 80). Głowala dostrzega analogie antytradycjonalizmu Irzykowskiego z postawami Stanisława Brzozowskiego i Georga Simmla (por. *ibidem*, s. 83). Trzeba dodać, że polemiki Irzykowskiego dotyczyły w szczególności polskiej literatury, której twórcy poddawali się modom i wzorcom, zamiast wypracować i realizować własną koncepcję literatury. Wskazywał on Stanisława Ignacego Witkiewicza jako jedyne go wówczas polskiego twórcę, proponującego i realizującego pewien własny, spójny i oryginalny projekt artystyczny.

Irzykowski podkreślał zarazem możliwość łączenia oryginalności, uważanej przez niego za wymóg działań twórczych, z kontynuowaniem wzorców tradycji. Pisał: „Chociaż formalny postulat oryginalności jest niezbytnym nakazem, z drugiej strony trudno odmówić artyście prawa, by zasiliał i wplatał w swoją twórczość wszystko, co uzna za zdobycz pierwszej jakości” (CS, s. 453, tekst *W kształt linii spiralnej*). Już na początku XX wieku polemizował z bezkrytyczną pochwałą prospektywizmu i myśli „postępowej”. W cytowanym powyżej tekście, opublikowanym w roku 1911, a zawierającym rozważania na temat porządku historycznego, pisał: „Nie ulega wątpliwości, że ‘postęp’ utracił dziś pierwotny rozmach i patos” (CS, s. 462, tekst *W kształt linii spiralnej*). Irzykowski uważał bowiem, że „linia

dalszego rozwoju twórczości kulturalnej nie powraca wprawdzie do opuszczonych 'wątków' i nie przecina ich, ale przechodzi obok nich kształtem linii spiralnej. Któż bowiem wie, czy jednym z jej swoistych zadań nie jest właśnie uporanie się z balastem pamięci, z niebezpieczeństwem zróżniczkowania się postulatów życiowych. Naiwna zachłanność neoistów niech nikomu nie zbrzydza chęci uporania się z tymi przeszkodami, które są zarazem swoistym materiałem" (CS, s. 464), z tradycją, która wciąż pozostaje inspiracją i tematem, owym „materiałem” do nowego opracowania. „Wracanie do źródeł może mieć tylko ten jedyny sens, że te źródła służą za przykłady, mające pośrednio oddziaływać na ocknienie się jednostronnie zacietrzewionej twórczości. Dajmy na to, że jakiś kierunek artystyczny zabłąkał się, przeszedł w szablon i nie znajduje wyjścia" (CS, s. 418, tekst *Włazą w swoje korzenie!* z roku 1907). Bowiem każde cofnięcie się „w historii powinno mieć na celu tylko nabranie nowego rozpędu do wzięcia przeszkody. Byłoby rzeczą smutną, gdyby właśnie to, co ma nas napełnić otuchą i odwagą do nowych czynów oryginalnych, obezwładniło naszą oryginalność i wprzęgło nas w jarzmo naśladownictwa" (CS, s. 419).

Dlatego Irzykowski wraz z zagadnieniem oryginalności rozpatrywał powtórzenie jako zjawisko kultury. Krytykował „banalność, szablony” w kulturze, ale uważał, że „reprodukcja w kulturze jest potrzebna” i „trzeba, żeby pewne idee, sytuacje duchowe, uczucia, słowa i zdobyte już gesty były powtarzane, utrwalane i niejako na nowo odkrywane” (PR, IV, s. 546, późny tekst *Instrumenty i instytucje klerkowskie*). „Kultura jest pełna tautologii” (PR, IV, s. 548) i „gdy się kończy rozmach twórczy postępowy, zaczyna się twórczość tautologiczna”, w sposób nietwórczy korzystająca z tradycji, a która jest czymś innym „niż twórczość konserwująca, ta, do której trzeba pietyzmu i horyzontu” (PR, IV, s. 548). Wedle Irzykowskiego to właśnie pietyzm jako sposób podejścia do tradycji, starający się zachować elementy dawnej kultury i pamięć o jej dziełach, wzorcach, jest kulturową tautologią, która uwzględnia oryginalność przeszłego dzieła czy wzorca wraz z kontekstem historycznym. I to właśnie „pietyzm wobec skarbcza przeszłości powinien wystarczyć i powinien strzec przed plagiatem reprodukcyjnym” (PR, IV, s. 546), przed owym nietwórczym artystycznym powtórzeniem.

Kwestia plagiatu interesowała Irzykowskiego szczególnie w odniesieniu do dzieła sztuki i indywidualnej twórczości. „Plagiat jest dobry tylko wtedy, gdy się staje szkołą oryginalności” (SP, s. 41, tekst *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*). Irzykowski oburzał się na „brak poszanowania” dla nowości i jej autorstwa – „dla wynalazku” (SP, s. 39) i pomysłu indywidualnego autora. „Plagiat nie tylko myli opinię publiczną co do wartości autora, fałszuje on także wynik obiektywny pewnych zamierzeń, kompromituje je i jest duchowym ojcem powrotu starych rzeczy w nowej przyprawie” (SP, s. 40–41), czyli „paseizmu” (SP, s. 51).

W kontekście plagiatu – naśladownictwa, powtórzenia, reprodukcji – Irzykowski rozpatrywał różne zjawiska kultury (na przykład podlegające popularyzacji i przerysowaniu dzięki modzie czy snobizmowi), w tym zapożyczenia z jednej do innej kultury. „W plagiatach tego typu mamy do czynienia z bezprawnym przeniesieniem z kultury do kultury elementu nacechowanego mocno właściwościami rodzimego środowiska” (Głowala, 1972, s. 73). Swoją krytykę, dotyczącą plagiatu jako zjawiska ówczesnej kultury, Irzykowski kierował przede wszystkim przeciw polskiej kulturze, a w szczególności przeciw „plagiatowemu charakterowi przełomów” w polskiej literaturze. Polskiej kultury również dotyczył zarzut plagiatu wewnątrz kulturowego – naśladowania swojej własnej historii wraz ze wzorcami jej przypisywanymi, które jednak w ten sposób mogą ulec deformacji i „odwartościowaniu” (por. *ibidem*). We wspomnianym, wczesnym tekście *Włazą w swoje korzenie!*, opublikowanym w roku 1907, wystąpił z krytyką młodopolskiej „chłopomanii” jako nietwórczego naśladownictwa w obrębie kultury polskiej. Jak pisał, „zawsze do czegoś się wraca, szuka się jakiegoś schowka (...). Świadczy ten bzik o niezdolności tworzenia nowych orientacji literackich, one zaś nie mogą się wytworzyć, póki nie nastąpiło poczucie nowych zadań twórczych, póki literatura nie dokonała rzeczywistej aneksji nowych pól życia” (CS, s. 415). Między innymi z tego powodu Irzykowski krytykował uznawanie polskiej literatury romantycznej za źródło literackich (poetyckich) wzorców do naśladowania.

Irzykowski wielokrotnie podkreślał, że kultura jest pełna cytatów i odwołań do cudzych myśli, jednak bardzo cenił postulat oryginalności, typowy dla czasów nowoczesnych. Zarazem to właśnie na-

śladownictwo uznawał, obok oryginalności, za jedną z tendencji kultury nowoczesnej. Trzeba przy tym zaznaczyć, że rozpatrywał on naśladownictwo jako *mimesis* (rejestracja filmowa jako mimetyczne ujmowanie rzeczywistości w przedstawieniu), ale przede wszystkim jako *analogon*, jako reprodukcyjne powtórzenie w dziele układu fabularnego czy poszczególnych elementów, na przykład tematycznych, wersyfikacyjnych, przeniesionych z innych dzieł. Wedle niego naśladownictwem, powtórzeniem pojętym jako *analogon*, jest również oddanie w dziele (szczególnie w dziele filmowym) mechanizmów ludzkiej percepcji.

Można powiedzieć, że Irzykowski rozpatrywał ówczesną kulturę wraz z wielością i zróżnicowaniem przedstawień kulturowych, tworzonych zgodnie z redefiniowanymi w nowożytności kategoriami *mimesis* i *analogon*. Trzeba podkreślić, że Irzykowski uważał kulturę początku XX wieku za moment przełomowy ze względu na tworzenie przedstawień opartych na technicznym powtórzeniu, na reprodukcji (fotografia, film, także fonografia). Irzykowski postulując oryginalność przedstawień kulturowych, zakładał ich twórcze powoływanie, oparte na indywidualnym stosunku autora do „rzeczywistości” i dotychczasowych kulturowych reprezentacji (w terminologii Jeana Baudrillarda „produkcja” przedstawień). Zarazem dostrzegał powtarzalność jako cechę ówczesnej kultury, opartej na wewnętrznym naśladownictwie. Współcześnie wytwarza się bowiem przedstawienia naśladowcze wobec innych przedstawień, ale z uwzględnieniem oryginalnego charakteru tych pierwszych i ich kulturowego autorytetu wzorca. Na przykład w postulowanym przez Irzykowskiego „pietyzmie” autorytet tradycji i jej wzorców jest zachowany właśnie dzięki powtórzeniu. Jednocześnie dokonuje się przenoszenie środków wyrazu z jednej do drugiej dziedziny sztuki, w szczególności z literatury i malarstwa do filmu (w terminologii Baudrillarda szeroko pojęta „reprodukcja” przedstawień).

Zdaniem Irzykowskiego naśladownictwo zaczęło jednak przyjmować postać plagiatu, czyli reprodukcji bez twórczego udziału autora, reprodukcji pozbawionej ekspresji jego odrębnej indywidualności. Paradoksalnie naśladownictwo stało się kopiowaniem czyichś pomysłów w imię mody na oryginalność (por. SP, s. 36, tekst *Plagiatory charakter przełomów literackich w Polsce*). Jak pisał Irzykowski,

„moda jest zbiorowym plagiatem, przy którym nie ma poszkodowanego” (SP, s. 49). Z inspiracji pracami Georga Simmla rozpatrywał on mody przede wszystkim intelektualne i artystyczne. To właśnie intelektualna i artystyczna moda na oryginalność prowadzi do upowszechnienia nowej idei, do pozbawienia nowego pomysłu „uroku świeżości” (SP, s. 38), a ostatecznie do uczynienia go niemal obowiązującym wzorcem do naśladowania (por. SP, s. 48). Irzykowski uważał, że w czasach obowiązywania mody na nowość i oryginalność „nadarza się szczególna sposobność błyszczenia nowością bez ponoszenia jej kosztów, powstaje mieszanina oryginalności i naśladownictwa, w której umysły niesamodzielne, lecz ambitne najlepiej się czują” (SP, s. 32). Na temat polskiej awangardy i jej różnych nurtów pisał: „Ludzie, którzy sami z siebie nie byliby wpadli ani na dadaizm, ani na futuryzm, nie mają prawa do naśladownictwa i powinni być raczej tylko tłumaczami i wiernymi pośrednikami nowości zagranicznych” (SP, s. 34), nie zaś uchodzić za „pionierów”.

Specyficzną kategorią związaną z aspektem estetycznym dzieła sztuki, jak też z jego aspektem komunikacyjnym była – według Irzykowskiego – **niezrozumiałość**, źródłowo warunkująca i niezrozumiały, i rozumiały charakter dzieła (por. Nycz, 2002, s. 166). Trzeba odróżnić niezrozumiałość jako pewną cechę dzieła sztuki od „niezrozumialstwa”, krytykowanego przez Irzykowskiego w dziełach awangardowych artystów, którzy z niezrozumiałości – udziwnień znaczeniowych – czynią podstawową cechę dzieła artystycznego („bredzistawowie” i „gadaiści”; por. SP, s. 135, przypis, tekst *Na Giewoncie formizmu*).

W tekście *Niezrozumialcy. (Teoria niezrozumiałości o ile można zrozumiale wyłożona)*, opublikowanym w roku 1908, Irzykowski wyróżniał rodzaje niezrozumiałości. „Obok niejasności, która wypływa z metody, oraz tej, która wynika z braku klucza, wspomnieć wypada o niejasności wskutek niedbalstwa” (CS, s. 470). Irzykowski nazwał „głównym zagadnieniem” swojego wywodu inny rodzaj niezrozumiałości – „niezrozumiałość wskutek trudności” (CS, s. 474). Odbiór dzieła artystycznego łączył on bowiem z pokonywaniem trudności związanych z brakiem rozumienia, czyli – wedle niego – z rozszerzaniem wiedzy, z elementami poznawczymi, wpisanymi w dzieło sztuki. Uznawał za jeden z celów dzieła sztuki – przedsta-

wienie odbiorcy nowych treści i uczynienie ich zrozumiałymi. Postulował: „Niechże więc niezrozumiałym, a raczej trudnym będzie dzieło w tym znaczeniu, żeby zdobywało jak najwięcej nie znanego dla człowieka terenu” (CS, s. 478). Irzykowski traktował właśnie niezrozumiałość jako wyróżnik dzieła sztuki w przeciwieństwie do powielania, naśladowania „szablonów”, danych w dotychczasowych dziełach i powszechnie zrozumiałych. Jak już wspomniano, dzieło sztuki rozpatrywał bowiem jako element poznania, jako szczególnie kulturowy wytwór, gdzie wciąż na nowo powinna być ujmowana rzeczywistość w przedstawieniu. „Każde dzieło wartościowe, czyli przynoszące coś nowego, musi zawierać w sobie element niezrozumiałości, musi stawiać trudności albo głowie, gdy chodzi o przyjęcie nowych myśli, albo sercu, gdy chodzi o nowy sposób odczuwania” (CS, s. 477).

Rozumienie zaś określał Irzykowski jako pewien „stan uspokojenia, wygody” (por. CS, s. 476). Uważał, że „panuje tylko między nami umowa, spiszek przeciwko chaosowi, że taki to a taki obszar chaosu jest już zbadany, wyczerpany, rozumiany, nie wzbudzający już wątpliwości” (CS, s. 476). Treści i wykonanie dzieła sztuki są powszechnie zrozumiałe, bo oparte są na dawnych i znanych wzorcach, zaś niezrozumiałym wydaje się to, co nowe, co trudno jest włączyć w dotychczasową tradycję i wiedzę albo też to, co jej się sprzeciwia (por. CS, s. 477).

Można powiedzieć, że według Irzykowskiego niezrozumiałość wyznaczałaby poniekąd pewną granicę możliwego odbioru dzieła. Zarazem dzięki jego elementom niezrozumiałym, wymykającym się dotychczasowemu stanowi wiedzy, może ono być źródłem nowych sensów, jak też i świadectwem „pierwiastka pałubicznego”, świadectwem owej rzeczywistości, wymykającej się naszemu poznaniu (materiałny i fizjologiczny „pierwiastek” świata, również nieświadomość). To, co niezrozumiałe w dziele wiąże się z odbieganiem jego znaczeń od tych powszechnie znanych czy związanych z dotychczasowym stanem wiedzy, ale też z zakłóceniem albo zmianą reguł komunikacyjnych (na przykład zmiana środków wyrazu, wprowadzenie nowych treści – „materiału życia”, zastosowanie nowego narzędzia tworzenia przedstawień kulturowych – filmu, radia). Ten element nowości w dziele sztuki pozwalałby na nowo odnosić je, jako

przedstawienie, do rzeczywistości oraz odnaleźć w „świecie życia” nieznanne dotąd elementy, włączyć w obszar świata ludzkiego to, co do tej pory wymykało się poznaniu.

Trzeba też podkreślić, że zdaniem Irzykowskiego dzieło sztuki – jako wytwór człowieka i element jego „świata życia”, kultury – jest miejscem manifestacji oraz realizacji idei i wartości autonomicznych. Są one transcendentne wobec rzeczywistości danej poznaniu człowieka, a ich źródłem jest sfera „ducha”, czyli rozumnej świadomości w ogóle. Nowe elementy w dziele sztuki pozwalałyby dostrzec na nowo i odmiennie realizowane tam idee i wprowadzane wartości. Byłyby one tym łatwiej dostrzegalne, bo zwracałyby uwagę odbiorcy jako niezrozumiałe, choć jednocześnie – tym trudniejsze do rozpoznania i poznania. Wydaje się, że właśnie w dziele sztuki dzięki jego cesze niezrozumiałości najlepszy wyraz znajdują idee, dostępne wedle Irzykowskiego racjonalnemu poznaniu człowieka jedynie w swoich przejawach, w kulturowych, własnych wytworach człowieka. Byłyby one manifestowane i realizowane w dziele sztuki, ale zarazem prezentowałyby się jako niemożliwe do całkowitego poznania (aby przypomnieć – prawda jest opisywana przez Irzykowskiego z pomocą metafory wirującej kuli, ukazującej się z różnych stron, ale nigdy całkowicie dostępnej poznawczo). Dzieło sztuki w estetycznej koncepcji Irzykowskiego okazuje się więc dwojako związane z rozwojem poznania: 1) umożliwia rozpoznanie w doświadczeniu nowych elementów świata „materii” oraz 2) umożliwia poznawcze zbliżenie się do idei, do sfery „ducha”, czyli rozumnej świadomości w ogóle. Poznanie to poszczególna subiektywność zawdzięcza rozumowi oraz danym i poznawanym za jego pośrednictwem ideom – sensom i wartościom. Sensy i wartości bowiem podlegają subiektywnym procesom idealizacji, czyli poznawczemu odkrywaniu przez człowieka ich autonomicznego i transcendentnego charakteru, które zarazem jest nadawaniem im statusu idei. Transcendencja sfery „ducha” – rozumnej świadomości w ogóle jest więc dana poznaniu człowieka o tyle, o ile manifestuje się w rzeczywistości danej mu poznawczo, w kulturowej rzeczywistości, łączącej to, co duchowe-rozumne z tym, co materialne, a poddanej racjonalnemu „pierwiastkowi konstrukcyjnemu”.

Koncepcja treści i formy

Jak już wspomniano, Karol Irzykowski zaproponował własną, koherentną teorię estetyczną – treści i formy dzieła sztuki. W książce *Walka o treść*, wydanej w roku 1929, wystąpił przeciw formalizmowi ówczesnych koncepcji estetycznych i programów artystycznych. Chociaż czerpał inspirację między innymi z filozofii życia i z neokantyzmu (rozpatrywanie kultury w jej aspekcie symbolicznym), tezy jego koncepcji były polemiką z proponowanymi tam sposobami pojmowania „formy” („formy życia” Georga Simmla oraz „formy symboliczne” Ernsta Cassirera). Przede wszystkim jednak Irzykowski w swojej teorii treści i formy polemizował z polskimi koncepcjami estetycznymi Stanisława Ignacego Witkiewicza i Leona Chwistka, oraz z programami Pierwszej Awangardy.

Walka o treść, praca poprzedzona tezami opublikowanymi wcześniej w *Czynie i słowie* oraz w *Dziesiątej Muzie*, składa się z dwóch części, z których pierwszą Irzykowski poświęcił zagadnieniu metafory. W drugiej części Irzykowski polemizował z koncepcjami artystycznymi, uznającymi prymat formy w określaniu wartości estetycznych i artystycznych dzieła sztuki, przede wszystkim z formizmem Witkacego. W części tej Irzykowski przedstawił również swoją koncepcję treści i jej prymatu wobec formy. Jednocześnie Irzykowski prezentował swoją koncepcję wartości w kulturze wraz z ich hierarchizacją.

Irzykowski w proponowanej przez siebie teorii treści i formy rozpatrywał estetyczne, ale również poznawcze kwestie przedstawienia. Główny jego postulat dotyczy ważności treściowej przedstawienia literackiego, malarskiego i filmowego. Jak podkreśla Aleksander Kumor, w sferze intelektu charakterystyczny był dla Irzykowskiego „kult układu, wzorca, spekulacji myślowych” (Kumor, 1965a, s. 43). Można powiedzieć, że w dziedzinie sztuki i ocen estetycznych odwoływał się do kategorii treści myślowej i do zawartości treściowej dzieła sztuki jako reprezentacji kulturowej. W komentarzu do *Walki o treść*, pochodzącym z roku 1930, Irzykowski pisał: „Zadaniem moim było – jak to od razu jest jasne – zrewidować zagadnienie teoretyczne, wmontować treść jako pojęcie na miejscu jej przystługującym” (PR, II, s. 590, tekst *W obronie 'Walki o treść'*).

Można powiedzieć, że **Irzykowski** **pojmuwał treść bardzo szeroko**. Wychodząc od zestawienia treści i formy jako uzupełniających się elementów dzieła sztuki, odwoływał się przede wszystkim do ich dziewiętnastowiecznego pojmowania jako kategorii służących opisowi i ocenie dzieł, na przykład malarskich. Dlatego łączył on treść dzieła z jego tematem, przedstawionym w pewnej formie czyli za pomocą określonych środków wyrazu, dostępnych danej dziedzinie sztuki. Taki sposób analitycznego wyróżniania w dziele treści (tematu) oraz formy był uznany i stosowany do ocen tak akademickich, jak też związanych z potocznym odbiorem dzieł. W przypadku i malarstwa, i literatury zagadnienie treści łączono między innymi z hierarchizacją tematów od wysokich (na przykład historycznych, epickich) przez pomniejsze aż do treści-tematów charakterystycznych dla sztuki ludowej czy jarmarcznej.

Z takim sposobem pojmowania treści, ograniczającym ją do zagadnień tematycznych i przeciwstawiającym treść – formie polemizował Irzykowski. Rozszerzył on bowiem pojmowanie treści dzieła, wychodząc od założeń dotyczących treści myślowej jako tego, co przedstawione w dziele. Jak już wspomniano, uważał realizm i naturalizm, wedle założeń mające dążyć do obiektywnego przedstawienia „rzeczywistości” w dziele literackim czy malarskim, za pewne konstrukcje przedstawienia, ale także rzeczywistości. Rzeczywistość bowiem Irzykowski rozpatrywał jako przedmiot naszego poznania i działania, zawsze w pewien sposób konstruowany przez wyposażenie zmysłowe i umysłowe, w tym przez język, jak też przez całe wytwarzane instrumentarium „rzeczywistości kulturowej”. Te właśnie narzędzia, ułatwiające poznawczy dostęp do świata (na przykład wgląd i zapis „widzialności” świata w przypadku kamery filmowej) i tworzone, kulturowe przedstawienia zapośredniczają poznawczy dostęp człowieka do świata i powołują kulturę jako specyficzny dla człowieka „świat życia”, gdzie realizuje się obok tego, co materialne – to, co duchowe, czyli pomyślane przez rozumną świadomość. Taka teza, dotycząca szeroko pojętej treści myślowej jako przedstawionej w dziele, mogła mieć swoje źródła w dokonanym przez fenomenologię, a znanym Irzykowskiemu rozróżnieniu między aktem świadomości a treścią tego aktu. Dlatego jako rodzaj treści dzieła ujmował on: 1) znaczenia i wartości danej kultury, nawet

prezentowane w dziele nie wprost, 2) formę, czyli ustrukturywanie dzieła wraz z jego środkami wyrazu (na przykład wersyfikacja w poezji czy kolor w malarstwie) oraz 3) pomyślane przez autora „usystematyzowanie” procesu twórczego, znajdujące wyraz w dziele (wspomniany już system ‘od – do’; por. PR, III, s. 322). W *Walce o treść* Irzykowski zaproponował swoją hierarchizację treści dzieł, uwzględniając w hierarchii treściowej również formę dzieła. Trzeba podkreślić, że obok dziewiętnastowiecznej tradycji badań historycznych i ustaleń teoretycznych, dotyczących dzieł literackich czy malarzkich, podstawowym punktem odniesienia polemik Irzykowskiego była tradycja filozoficzna – pojęcie formy zestawione z pojęciem materii, w tym określenie formy w Kantowskiej estetyce. Dlatego do swojego pojmowania treści Irzykowski prowadził czytelnika przez objaśnienie własnego rozumienia formy i jej roli w dziele sztuki. W *Walce o treść* pisał: „Do ‘formy’ wabiła jej ukrytość – resztką romantyzmu. Pojęcie treści jest pojęciem z białego dnia, lecz w gruncie rzeczy jest ono czymś bardziej tajemniczym i obszerniejszym niż forma” (WT, s. 284).

Ważnym punktem odniesienia swojej koncepcji treści uczynił tezy estetyczne Benedetto Crocego. Irzykowski zaznaczał, że Croce odrzuca pogląd „jakoby akt estetyczny polegał na dodawaniu formy do treści” (WT, s. 97). Chociaż Croce uważa, że sam „proces estetyczny tkwi więc tylko w formie i jest tylko formą”, to „z tego nie wynika, żeby treść była zbyteczna, owszem, jest ona niezbędnym punktem wyjścia” (WT, s. 97). Co więcej, filozof włoski zakładał, że treść i forma dzieła sztuki są nierozdzielne. Za Juliuszem Kleinerem Irzykowski podkreślał „płynność” pojęć treści i formy, które nie są odrębnymi składnikami dzieła, lecz ich wzajemnymi stosunkami (por. WT, s. 139). Wedle Irzykowskiego prezentacja określonych treści-tematów z pomocą różnych środków wyrazu modyfikuje same treści, zależne w ten sposób od formy, jednak ją samą trudno jest rozpatrywać autonomicznie wobec treści (por. CS, s. 411–412, tekst *Świat pracy a świat emocji*). Zakładał on więc uprzedniość treści wobec formy, a również zależność formy od treści („wszelkie błędy formy mają źródło w treści”; WT, s. 143).

Trzeba zaznaczyć, że na stanowisko Irzykowskiego wpłynął spór między akademickimi ustaleniami na temat prymatu realizmu, pry-

matu sztuki przedstawiającej w dziele domniemaną obiektywną rzeczywistość, a awangardowymi postulatami formalizmu, opartymi właśnie na sprzeciwie wobec prymatu treści realistycznych. Irzykowski zauważał, że taki spór programowy jest pochopnie interpretowany w kategoriach obiektywizmu sztuki „przedstawiającej”, pojętej mimetycznie wobec rzeczywistości, oraz subiektywizmu sztuki formalistycznej, poszukującej w dziedzinie artystycznych środków wyrazu. Argumentował, że „sam temat, jeżeli jest własny, bywa już wynikiem aktu twórczego” (WT, s. 137), w którym przejawia się indywidualność i oryginalność autora. Stanowisko Irzykowskiego można określić jako pośrednie między tymi programowymi ustaleniami i zarazem wobec nich polemiczne. Można powiedzieć, że Irzykowski bronił pewnych założeń realizmu i sztuki „przedstawiającej” wobec awangardy, jak też próbował redefiniować kategorię formy, tak by formalistyczne postulaty awangardy połączyć z dotychczasowymi ustaleniami na temat dzieła sztuki, jego zróżnicowanej roli przedstawiającej, poznawczej i ekspresyjnej (por. Górski, 1984, s. 148–149).

Wspomniano już, że Irzykowski uważał realizm i naturalizm za pewne konstrukcje przedstawienia, służące ujmowaniu „rzeczywistości”, określanemu jako „obiektywne”. W przypadku literatury zatem realizm i naturalizm są wedle Irzykowskiego pewnymi formami, czyli konstrukcjami literackimi, powoływanymi przez konkretnego autora, a więc są wyrazem jego subiektywności (por. WT, s. 186). Irzykowski pisał: „Wszak moment zgody z rzeczywistością nigdy nie tkwi w dziele samym, należy on i należeć powinien do życia poety, do jego czynności spostrzegawczej (apercepcji). I można sobie wyobrazić, że poeta, chłonący w siebie rzeczywistość w sposób jak najbardziej niesfalszowany i realistyczny, z zebranych w ten sposób elementów wysnuje poemat najfantastyczniejszy, najodleglejszy od rzeczywistości” (SP, s. 202, tekst *Charakterologia*) uznawanej za obiektywną, ale przecież zgodny z subiektywną, autorską oceną realności. W tekście *Przegląd tendencji w literaturze niemieckiej ostatnich lat*, napisanym po I wojnie, a dotyczącym rozwoju literatury niemieckiej od naturalizmu do ekspresjonizmu jako poszukiwania nowych treści, Irzykowski wyróżniał za Richardem Müllerem-Freienfelsem następujące jej okresy: „dążenie do rzeczywistości” (naturalizm) około roku 1890, „ucieczka od rzeczywistości” (neoro-

mantyzm) około roku 1900, „dążenie do spotęgowania rzeczywistości” („dynamizm”)* około roku 1910, a po roku 1910 ekspresjonizm** jako dążenie do „rozkładu rzeczywistości” (por. PR, I, s. 390). W późniejszych pracach nie ujmował już w sposób chronologiczny rozwoju nurtów czy „prądów” literackich, ale skupił się na ich współwystępowaniu w kulturze lat dwudziestych (między innymi w krytykowanych programach Pierwszej Awangardy), szczególnie na obecności motywów realistycznych w dziele sztuki, w jego konstrukcji całościowej bądź w jego pewnych elementach, odnoszących dzieło sztuki do „rzeczywistości” różnie pojętej.

Irzykowski występując z obroną realizmu i treści-tematu, polemizował ze wspomnianą już pracą Leona Chwistka na temat wielości rzeczywistości i ujmowania realności w dziele sztuki. Książkę tę określał mianem „specjalnej książki” i uważał, że odwołuje się ona do zdroworoządkowej „filozofii popularnej”, którą „chce autor uszlachetnić i ująć w pewien ścisły system” (por. SP, s. 115, tekst *Na Giewoncie formizmu*). Irzykowski odnosił się krytycznie przede wszystkim do tezy Chwistka, dotyczącej „przewyciężenia treści” w literaturze futurystycznej. Zgodnie ze wskazanymi przez siebie czterema typami rzeczywistości Chwistek ustalił „cztery zasadnicze typy sztuki: prymitywizm, realizm, impresjonizm i nową sztukę, to jest futuryzm” (SP, s. 123), która przewyciężając treść, może dokonywać poszukiwań formalnych. „Epoce wyobrazeniowej, czyli futurystycznej, dlatego rokuje autor wielką przyszłość, ponieważ ta swoboda jest już z góry dana w samym charakterze materiału” (SP, s. 123–124), wytwory wyobraźni są bowiem zakładane jako nieokreślone, niejasne („sny, marzenia i wizje”). Zdaniem Irzykowskiego, tak pojęta twórczość futuryzmu nie wyklucza treści, ale w oczywisty sposób prezentuje indywidualne przemyślenia autora, czyli pewne

* „Jeszcze neoromantyka opierała się na rzeczywistości ‘normalnej’, tylko sztucznie spreparowanej”, ale „następne pokolenie ‘dynamiczne’ wprowadzie nie przesuwając jeszcze rzeczywistości, ale powiększa jej wymiary i przez to ją deformuje”, a „zaznacza się to w spotęgowaniu rytmu życia” (PR, I, s. 392).

** Irzykowski pisał, że ekspresjonizm jako program artystyczny był uznawany za „rozluźnienie i rozkład rzeczywistości akredytowanej jako normalna”, za „wyrażenie świata wewnętrznego, a nie wrażenie z świata zewnętrznego” (PR, I, s. 391).

treści mentalne – treści świadomości, poddane już wewnątrznie, w subiektywności konstrukcji językowej, jak też treści nieświadome, wtórnie dopiero językowo „konstruowane”, rozumiane i interpretowane. Irzykowski polemizował również z argumentem Chwistka, dotyczącym takiej deformacji czy płynności treści, które kierowałyby uwagę odbiorcy dzieła na jego formę. „Rzecz ma się przeciwnie”, ponieważ „wieloznaczność, niejasność treści zwraca silnie uwagę na tę treść, skłania czytelnika nawet pomimo jego woli do odgadywania, domyślania się, w ogóle wzywa go do pracy intelektualnej, a przez to odwraca jego uwagę od spraw formy” (SP, s. 131), od środków wyrazu, i kieruje ją ku poszukiwaniu treści, które są wyrażane.

Polemiki Irzykowskiego z prymatem formy wobec treści dotyczyły Pierwszej Awangardy, między innymi polskiego futuryzmu (por. Markiewicz, 1985, s. 102–104, tekst *Polskie dyskusje o formie i treści*), ale w szczególności skierowane były przeciw teozom formizmu Stanisława Ignacego Witkiewicza. Irzykowski bardzo cenił Witkiewicza i jako artystę, i jako teoretyka sztuki. Uważał, że „jest jednym z tych niewielu, którzy rzeczywiście robią nową sztukę w Polsce, a nie żerują na niej” (WT, s. 294). Niezgodność też Irzykowskiego i Witkiewicza, dotyczących formy, wynika z odmienności pojmowania przez nich samej formy. Irzykowski rozpatrywał formę, czyli sposób wyrazu dany w dziele, już jako pewną treść, odmienną od treści-tematu dzieła. Z kolei Witkiewicz w formizmie – w programie estetycznym i artystycznym, realizowanym przez siebie – postulował poszukiwania formalne jako poszukiwania środków wyrazu niezależnych od treści. Można powiedzieć, że Witkacy, przeciwstawiając formę – treści, pojmował treść jako pewne rozpoznawane znaczenie, to, czemu przypisuje się jakiś sens na mocy kulturowych ustaleń, na przykład spójne układy tematyczne czy fabularne, nawiązujące do ustalonych kanonów przedstawiania, w szczególności do dotychczasowych praktyk realizmu w sztuce i literaturze. Irzykowski pisał: „jest pechem Witkiewicza, że do każdej jego kombinacji, rzekomo bezsensownej”, a uznawanej za „formalną” – „znam odpowiednik treściowy” (por. WT, s. 237). Stwierdzenie to było możliwe, ponieważ autor *Pałuby* pojmował treść jako w ogóle treść mentalną, również treści niejasne dla nas samych

(na przykład sny, przewidzenia), a zatem mogące uchodzić za „bez-sensowne”.

Podstawowy zarzut Irzykowskiego wobec Witkiewiczowskiej formy dotyczył braku spójności percepcji dzieła, jako że percepcja ulega rozproszeniu czy zakłóceniu w przypadku prymatu formy (por. Kumor, 1965a, s. 65). Forma jest bowiem „miejszem, w którym w jakikolwiek sposób załamuje się jednolity prąd uwagi” (WT, s. 195), ujmowany przez Irzykowskiego, zgodnie z wówczas proponowanymi poglądami, jako strumień świadomości. Według niego forma powstaje na podstawie treści i później nie można jej rozpatrywać jako elementu autonomicznego, zaś o takiej autonomizacji można mówić w przypadkach marginalnych. Irzykowski uważał, że wówczas, „gdy się używa pomocniczego pojęcia: ‘forma’, to głównie wskutek spostrzeżenia, iż na pozór tę samą treść można ująć w różne formy – ale właściwie są to już treści odmienne, tylko charakter tych różnic nie jest jaskrawo widoczny i dopiero krytyka musi go określić” (CS, s. 411–412) w swojej interpretacji.

Irzykowski szczególnie sprzeciwiał się tezie Witkacego, „jakoby forma mogła oddziaływać bezpośrednio, zmysłowo, z pominięciem intelektu” (Kumor, 1965a, s. 66). Rozstrzygnięcia, dotyczące relacji treści i formy, były uwikłane również w epistemologiczne tezy Irzykowskiego na temat poznania zmysłowego i intelektualnego wraz z zagadnieniem sądu estetycznego. Irzykowski wskazywał, że Witkacy swoją koncepcję formy wywiódł z elementów sensorycznych, które mają wedle Irzykowskiego najbliższy związek z treścią – z „życiem, materiałem” (por. *ibidem*, s. 67). Forma zatem miałaby rolę służebną wobec treści i stąd Irzykowski wywodził postulat ascetyzmu w zakresie formy (por. *ibidem*, s. 68). Uroki formy, na przykład metaforycznego uporządkowania słów, „mogą być dostrzeżone i odczute” (*ibidem*) tylko w odwołaniu do treści. Jeden z podstawowych argumentów Irzykowskiego przeciw estetycznemu prymatowi formy dotyczył tego, że forma nie może być źródłem żadnych wartości estetycznych. Według autora *Pałuby* podstawą treści dzieła sztuki był bowiem materiał życia, dany jako „rzeczywistość empiryczna” dzięki percepcji, ujęty w doświadczeniu i poznawczo opracowany dzięki słowom, pojęciom i innym znakom danej kultury (symbolom). Ów „materiał życia” miał charakter otwarty i w nieograniczony

sposób mógł stanowić źródło tematów, inspiracji twórczych. Forma „nakładała myśli wędzidła”, ograniczała możliwości czerpania inspiracji z rzeczywistości na potrzeby poznania i twórczych działań w ogóle, w tym kreacji dzieł sztuki. Formizm zatem usiłował realizować czy osiągać owe cele poznawczo-estetyczne bez odwoływania się do rzeczywistości, bez posługiwania się jej materiałem (por. Kumor, 1965a, s. 69).

Można też powiedzieć, że polemika Irzykowskiego z Witkiewiczem była poniekąd polemiką z Kantowskim formalizmem w estetyce, ale zarazem odwoływała się ona do pewnych Kantowskich argumentów. Irzykowski uznawał nie formę, ale treść przeżycia estetycznego za źródło sądu estetycznego. Pojmował on sąd estetyczny jako dotyczący upodobania estetycznego podmiotu i zarazem jako sąd wartościujący przedmioty percepcji (od „materialnych” przedmiotów, danych przez „naturę”, przez różne wytwory kulturowe po dzieła sztuki). Irzykowski uważał, że przedmiotem upodobania estetycznego jest nie tyle rzecz, co wyobrażenie rzeczy, powstałe na podstawie zmysłowego wrażenia, a to przywodzi na myśl estetyczne tezy Immanuela Kanta. Zarazem, jak Kant, odróżniał on to, co zmysłowe i to, co estetyczne. Ponieważ Kant uznawał formę za uzgodnienie zmysłów i intelektu, Witkiewiczowskie łączenie formy i tego, co sensoryczne z „pominięciem intelektu” było krytykowane przez Irzykowskiego poniekąd z odwołaniem do tez Kantowskich, włączonych *implicite* do jego sposobu argumentacji. Postulowana przez Irzykowskiego estetyka z wartościowaniem opartym na treści, próbowała – podobnie jak u Kanta sąd smaku – łączyć element zmysłowy i intelektualny. Jednak Irzykowski znajdował źródło zadowolenia estetycznego nie w harmonizacji władz, jak Kant, ale w ich pobudzeniu, gradacyjnie zróżnicowanym zależnie od treści. W estetycznej koncepcji Irzykowskiego prymat treści został uprawomocniony przez prymat „życia”, ujętego jako to, co dane zmysłowo, ale przede wszystkim jako to, co podlega racjonalnemu pojmowaniu i sądom.

Irzykowski postulatowi formy Witkacego, łączonej ściśle z tym, co zmysłowe, sensoryczne, przeciwstawiał również swój postulat wyobraźni jako działania umysłu, którego punktem wyjścia są wrażenia zmysłowe. Trzeba podkreślić, że postulat ten był oparty na za-

łożeniach nowożytnej teorii poznania (Kartezjusz, fenomenalizm), choć Irzykowski nie odwoływał się wprost do tych założeń. Jego tezy, dotyczące wyobraźni jako pewnej władzy poznawczej, łączącej to, co umysłowe i zmysłowe, były zarazem dyskusją z Witkiewiczowskim ujęciem wyobraźni jako działania ducha, z koncepcją „czystej wyobraźni”. W tezach tych była także zawarta *implicite* polemika z proponowanym przez Benedetto Crocego pojmowaniem wyobraźni oraz dzieła sztuki jako tworu czysto duchowego. Chociaż Irzykowski sam zakładał autonomię sfery ducha, pojętego jako rozumna świadomość w ogóle, sprzeciwiał się ujmowaniu tej transcendentnej sfery bez elementu dopełniającego – bez fizycznej czy biologicznej „materii życia”. Sprzeciwiał się też rozpatrywaniu sfery ducha z pominięciem ludzkiego, kulturowego „świata życia”, w którym, to, co duchowe podlega manifestacji i realizacji. Właściwym bowiem przedmiotem przedstawienia, w tym poezji, „jest ludzka rzeczywistość, jedynie nam dostępna ze wszystkich emanacji Idei, jedynie naprawdę cudowna i straszna, bo inne są jej cieniem, karykaturą” (FH, s. 165). Według Witkiewicza „rudymmentarny ruch wyobraźni” miały być zjawiskiem artystycznym. Irzykowski pytał, czy jednak „każdy ruch wyobraźni miałby znaczenie artystyczne” i zaznaczał, że Witkiewicz traktuje „narodziny sztuki” jako zbyt oczywiste (por. WT, s. 235).

Autor *Walki o treść* próbował na nowo określić formę, odnosząc się między innymi do Witkiewiczowskiego „nienasycenia formą”. Zgodnie z własnymi założeniami rozpatrywał „nienasycenie formą” jako prymarnie „nienasycenie treścią” (por. WT, s. 228). Pisał: „Poeta może podkreślać formę (etapy formy) tylko po to, aby się przybliżyć z powrotem do życia, do rzeczywistości, do treści, do siebie. Do swojej wizji. Podzielając Witkiewicza ‘nienasycenie formą’, nadaję mu jednak zupełnie inne znaczenie: nienasycenie ‘formą’ ze względu na coraz wyższe i coraz bardziej skomplikowane wymagania co do treści. Tu musimy ogólnikowe pojęcie treści nieco różniczkować. Jako *terminus a quo* umieszczamy materiał nie przerebiony, życie statyczne, pełne nieokreślonych początków, zapłodnień i potrzeb. W środku umieszczamy formę w znaczeniu czynnej transformacji owej bryły życia, czyli że formą jest życie w chwili przemiany naprawdę czynnej i twórczej; *terminus ad quem* to będzie rezul-

tat, nowa treść uzyskana w ten sposób, życie przeświecone i przetworzone – sformowane” (WT, s. 198–199). Taki podział na rodzaje treści i związaną z nimi formę można odnaleźć już we wcześniejszym (Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności, 1907) podziale poezji i w jej trzech rodzajach: konstatacyjnej, walczącej i spełniającej. Poezja konstatacyjna ma bowiem służyć opisowi „życia”, walcząca byłaby zapisem zmagania człowieka z „życiem” i jego „materiałem”, w tym zapisem jego działań twórczych, zaś spełniająca byłaby realizacją w poezji nowych treści, pojętych jako sensy i wartości, których źródłem jest sfera ducha – rozumna świadomość. Taki układ treści w pewną hierarchię wraz z uwzględnieniem w nim formy Irzykowski rozwinął w *Walce o treść*, o czym będzie jeszcze mowa.

Dokonując na nowo określenia formy, Irzykowski w *Walce o treść* podawał „różne formy pojęcia formy” (WT, s. 128). Przede wszystkim Irzykowski rozpatrywał „formy wydedukowane z potrzeb treści” i wyliczał wśród nich, znaną z praktyk awangardowych, formę *ex post*, czyli poszukiwanie nowej formy wyrazu, które jest oznaką znużenia dotychczasową treścią (por. WT, s. 130). Rozpatrywał formę „w znaczeniu ideału, do którego w sztuce dążyć należy”, jako pewien wzorzec wykonania dzieła sztuki i wyrazu treści (por. WT, s. 135). Takim ideałem formy wedle Irzykowskiego jest forma niezauważana przez odbiorcę, bowiem „najlepsza jest taka, która pozwala zapominać o formie” (WT, s. 135). Trzeba podkreślić, że to rozpatrywanie ideału formy zakłada potoczne rozumienie formy jako rzemieślniczego wykonania dzieła, formę pojętą „jako naczynie lub obróbka” (WT, s. 136). Wielokrotnie Irzykowski nawiązywał właśnie do „formy wykonania” (WT, s. 216) jako najbardziej rozpowszechnionego sposobu pojmowania formy w ogóle. Jednocześnie za programami i praktykami artystycznymi Pierwszej Awangardy podawał jako rodzaje formy nie tylko konstrukcję, ale również „dekompozycję” (por. WT, s. 216) i formę „antykonstrukcyjną” („chaos, natłoczenie i nieporządek jako forma”; WT, s. 172). Forma tak pojmowana „przewycięża banał” (WT, s. 202), wprowadzając element nowości.

Irzykowski rozpatrywał zatem formę przede wszystkim jako pewne ukształtowanie, układ całości dzieła. „Forma może się przejawiać właśnie lepiej w stosunkach dużych części między sobą niż w porcjach małych” (WT, s. 213), w konstrukcji całości, na przykład

wiersza, odchodzącego od potocznego posługiwania się językiem. Jednak zarazem jako specyficzne przykłady formy – ukształtowania dzieła Irzykowski podawał to, co fragmentaryczne w dziele, oraz to, co przybliży dzieło do „życia” codziennego, czyni z niego wiarygodne czy autentyczne przedstawienie danej na co dzień „rzeczywistości”, ludzkiego „świata życia”, na przykład wypowiedzi bardzo zbliżone do potocznego użycia języka. Irzykowski uważał bowiem, że „formą może być również fragment, listy, zeznania, wyznania, scenariusz filmowy itp.” (WT, s. 201). Jako rodzaje formy wymieniał zatem także wypowiedzi ściśle związane z tożsamością ich autora, między innymi spowiedź („spowiedź jest również formą”; WT, s. 170). Inne specyficzne formy przez niego wskazywane to anegdota, nowela, elementy „autentyzmu” w dziele – „natłoczenie i chaos zarówno jak porządek” (WT, s. 203–204).

Obok ujmowania formy jako stosowanych przez autora sposobów kształtowania dzieła i stosowanych środków wyrazu, Irzykowski rozpatrywał też „formę automatyczną”. W *Walce o treść* podkreślał, że „była już tu nieraz mowa o formie pozytywnej i ujemnej, to znaczy spełnionej i nie spełnionej, ale jeszcze musi być mowa o formie automatycznej” (WT, s. 225). Jego zdaniem „znane jest powszechnie wytwarzanie się samorzutne, automatyczne estetycznego wrażenia” (WT, s. 226), które nie wynika z autorskich założeń czy intencji, dotyczących dzieła. Pojawia się bowiem „niezamierzenie” odbiór dzieła, związany z jego ukształtowaniem, którego to odbioru autor czy artysta nie przewidywał. Odwołując się do Friedricha Hebbela, Irzykowski pisał także o „formie wewnętrznej”, o „osiąganiu wewnętrznej formy estetycznej” jako dochodzeniu artysty do ustaleń na temat własnych form wyrazu – form połączonych zarazem z pewnymi treściami etycznymi, „z doskonaleniem się wewnętrznej formy etycznej u poety” (WT, s. 143). W odniesieniu do Stanisława Brzozowskiego i jego twórczości określał ową „formę etyczną” jako „konkretną psychologiczną treść”, jako treść mentalną, związaną z treścią hierarchią i wartościowaniem (por. WT, s. 147). Irzykowski zatem w swoim pojmowaniu formy estetycznej odwoływał się do treści mentalnych, łączonych z przeżyciem estetycznym, ale przede wszystkim z hierarchią wartości w ogóle, w tym z wartościowaniem etycznym.

Charakteryzując zróżnicowane relacje treści i formy, Irzykowski zaproponował pewne kategorie opisowe i analityczne, pomocne w tej charakterystyce. I tak, typowe dla futurystów czy Witkacego, traktowanie formy dzieła jako narzędzia silnego oddziaływania na odbiorcę nazywał on „efektem formalnym”, czyli „fasadą”. Pisał: „Można nazwać fasadą wszystkie pierwsze efekty zewnętrzne, którymi się poeta tymczasem posługuje, aby wciągnąć czytelnika w swój wir, zanim pozyska go środkami głębszymi, płynącymi z samej treści dzieła” (WT, s. 196). Są one bowiem wyprzedzane na przykład przez rytm czy rymy, uznawane za „efekty formalne” w wierszu. Zgodnie ze swoim założeniem komplikacjonizmu Irzykowski wskazał dwie zasady, odpowiadające za mnożenie czy komplikację wrażeń estetycznych, osiąganą na przykład dzięki prezentacji treści w różnej formie. „Zasada kratki”, czyli „szeregów poprzecznych” polega na tym, że „jeden wątek wrażeń przecina się drugim, wziętym z innej sfery” (WT, s. 197) i w ten sposób autor uzyskuje deformacje lub stylizacje. Odnosząc się do malarstwa, pisał Irzykowski: „malarstwo ma dla mnie sens jako wzmocnienie widzialności świata; uwydatnienie pewnej kombinacji kolorów lub kształtów, czyli podkreślenie formy, ma być tylko środkiem, kratką, aby pewien przedmiot właśnie ‘odprzedmiotować’ (po dawnemu ‘wyidealizować’), nie usuwając go jednak; jest to powrót do rzeczywistości na okrężnej drodze” (WT, s. 232). Malarskie uwydatnienie koloru czy kształtu przedmiotu pozwala bowiem zobaczyć go odmiennie niż w codziennej percepcji, rozpoznać go na nowo.

Z kolei „zasada transformacji” zawiera w sobie „postulat oryginalności. Formą będzie to wszystko, co się wybiją ponad formy i sformowania przekazane, zastarzałe, co je przewycięża, a więc na nowo formuje życie jako materiał poetycki” (WT, s. 199–200). Irzykowski rozpatrywał transformacje, uznawane za formalne, jako rodzaj przekształceń treści, na przykład tematów malarskich, ujmujących dany przedmiot odmiennie niż w dotychczasowych kanonach przedstawienia. Jak pisał, „między tematem a przeróbką istnieje napięcie”, a „przedmiot jest potrzebny, nie dla ‘oddania’ ani ‘udania’, lecz choćby na to, aby umożliwić ocenę powstałej transformacji” (WT, s. 232–233) w stosunku do uznanych kanonów przedstawienia. Jednocześnie Irzykowski krytykował dotychczasowe kanony treści

– tematów czy przedmiotów, uznawanych za warte przedstawienia. Pokazywał, że treściowego, a wraz z tym formalnego uwzględnienia wymagają liczne treści pomijane, na przykład sensory nadawane życiu codziennemu, obecne w myśleniu potocznym i w odmiennych od „wysokiego” obiegach kulturowych. Uważał, że „pewna część świata treści ukrywa głęboko swój charakter treściowy” (SP, s. 246, tekst *Walka o treść*), czyli znaczeniowy. Wedle niego dzięki realizmowi i jego transformacjom „odkryto patos i fantastyczność życia codziennego” (WT, s. 59). Dlatego Irzykowski postulował „awans treściowy” – kulturowy i artystyczny proces, dzięki któremu całe fragmenty „życia, dotąd nie uwzględniane lub pogardzane, nabierają ważności i zostają zaanektowane dla poezji” (WT, s. 59) i dla sztuki w ogóle.

Irzykowski stworzył dwa modele treści: wartościujący i strukturalny (por. Kumor, 1965a, s. 76). Model wartościujący miał za swój przedmiot hierarchiczne ujęcie treści ze względu na wartości. Irzykowski w opisie owego modelu wartościującego treść odwoływał się do przykładu treści w poezji. W wielokrotnie już wspomnianym tekście o Friedrichu Hebbli Irzykowski wyróżnił trzy stadia wartościującego rozwoju treści: poezję przygotowującą i konstatującą, poezję walczącą, oraz poezję spełniającą, triumfalną. Irzykowski zaproponował owo wartościowanie przeciw „fatalizmowi losu”, typowemu dla filozofii Hebbli, w obronie „dynamiki życia”. „Dynamika życia” to „dążenie człowieka do niepoddawania się koniecznościom, dążenie do zwycięskiej walki z przeciwnościami i do zapanowania nad nimi. W imię tej wiary człowiek stawia sobie coraz wyższe, coraz ambitniejsze cele, którym w świecie myśli odpowiadają zarazem coraz wyższe treści” (ibidem, s. 76–77). Irzykowski pisał, iż Hebbel „nie osiągnął nic innego jak tylko metaforę konieczności, tylko symbol Idei – symbol, który w chwili, gdy w Ideę nie wierzę, przestaje mi wystarczać. Jego tragedia jest – w intencji – tragedią wiecznego utracania, obojętności, śmierci. Nie należy jednak zapominać, że istnieje jeszcze poezja służąca dynamice życia. Ta zaś może obejmować trzy stopnie: pierwszy, na którym poezja tylko gromadzi materiał w imię jakiegoś ukrytego ideału czy planu działania (postać najczęstsza); na drugim stopniu pojawia się już jakiś plan, jakaś ‘wieszyczka nonsensu’, lecz ponosi fiasko w zetknięciu z nie dość

zbadaną rzeczywistością; na trzecim wreszcie wytwarza się fikcja igraszki z wszelkimi przeszkodami, ideał się urzeczywistnia" w poezji spełniającej, „tryumfalnej” (FH, s. 151–152). Jak już wspomniano, Irzykowski uważał, że źródłem wartości jest sfera ducha – rozumna świadomość w ogóle, a podlegają one idealizacji na obszarze ludzkiego „świata życia”, kultury. Kulturowy „świat życia” jest zarazem miejscem realizacji tego, co duchowe, w tym wartości racjonalnie rozpoznawanych jako „idee”, czyli podlegających właśnie idealizacji.

Poezja przygotowująca skupia się zatem na gromadzeniu i przedstawianiu „materiału życia”, jego trudności i niebezpieczeństw, całego mikro- i makrokosmosu, który otacza człowieka – rzeczywistości (por. Kumor, 1965a, s. 77). „Do tej rzeczywistości będzie należał świat materialny, materia statyczna i materia w ruchu, a także ogół zjawisk będących konsekwencją społecznego i indywidualnego obcowania ludzi ze sobą” (ibidem). Rola pisarza sprowadzałaby się do rejestracji wydarzeń, ich opisu. Argumentem Irzykowskiego przeciw formizmowi Witkacego było właśnie pomijanie tego zadania przy ocenie estetycznej dzieła i przeżycia estetycznego. Z kolei w stadium poezji walczącej autorzy, zgodnie z wyznaczonymi „wyższymi celami”, „obmyślają środki i metody walki o opanowanie i podporządkowanie sobie rzeczywistości” (ibidem). Ostatnie stadium poezji spełniającej to urzeczywistnianie ideałów, spełnianie celów poznawczych i estetycznych, to opisy przykładów realizowanych idei i opisy przyszłych wydarzeń, antycypowanych i projektowanych przez literaturę, a szczególnie przez poezję.

Łatwo zauważyć, że zaproponowana hierarchia wartościująca treści poezji odwoływała się *de facto* do, uznawanej, ale też dyskutowanej w tradycji nowożytnej, hierarchizacji tematów literackich, malarskich i w ogóle artystycznych. Temat dzieła określał cel przedstawienia i jego wartość, zaś dydaktyczne cele były szczególnie cennie. Irzykowski wychodząc od koncepcji idei spełnianych w dziele sztuki, w wizji tam prezentowanej, dochodził poniekąd z powrotem do celów dydaktycznych dzieła sztuki. Zarazem hierarchizacja treści była pomyślana w oparciu o – zakładaną przez Irzykowskiego – relację między rzeczywistością a jej reprezentacją w dziele sztuki. Jego koncepcja hierarchii treści wysoko waloryzowała ingerencję ar-

tystyczną w pierwotny temat, w „materiał” dzieła, którym miała być tak zwana „nieprzetworzona rzeczywistość”. Faktyczna realność nie stanowiła tutaj punktu odniesienia ani dla poznania, ani dla wartościowania, ani jako źródło przeżycia estetycznego. Takim punktem odniesienia dla naszego poznania nas samych i otaczającej rzeczywistości miała być reprezentacja – treści mentalne, rozpatrywane jako przedstawienie nie wtórne wobec rzeczywistości, lecz albo ją w konieczny sposób dopełniające, albo też stanowiące wzorzec dla tworzonej przez człowieka jego własnej rzeczywistości, czyli kulturowego „świata życia”. W tym drugim przypadku można nawet wskazać pewną inspirację Platońskim pojmowaniem obrazu, *eidosu* – idei, danej w wewnętrznej naoczności, jako wzorca dla naszego poznania i postępowania. Jak pokazuje Erwin Panofsky w swojej książce *Idea. A Concept in Art Theory* (trans. J. J. S. Peake, Columbia: University of South Carolina Press, 1968), takie ujmowanie reprezentacji mentalnej jako punktu odniesienia w poznaniu oraz rozpatrywanie idei Platońskich w poznawczym kontekście, z odwołaniem do świadomego i autonomicznego *Cogito*, było typowe dla zachodniej nowożytności. Jak się wydaje, również Irzykowski nawiązywał, choć nie wprost, do takiego nowożytnego rozumienia pojęcia idei, rozwijanego między innymi przez brytyjski fenomenalizm.

Z kolei strukturalny model treści ujmował Irzykowski jako dwie osie: pionową oś hierarchii wartości oraz poziomą oś aktualności. Trzeba podkreślić, że Irzykowski rozpatrywał aktualności, obok hierarchii wartości, jako pewne rodzaje treści. Ów strukturalny model potrzebny był Irzykowskiemu między innymi, aby ująć formę w kategoriach treściowych zgodnie z zakładanym „monizmem treści”. Jako hierarchie Irzykowski określał „ogół wartości, uznawanych w danym momencie historycznym, mniej lub bardziej powszechnych i uporządkowanych według stopnia doniosłości w duchowej gospodarce człowieka” (Kumor, 1965a, s. 78). Według Irzykowskiego hierarchie mają charakter dynamiczny, są ruchome, bowiem wartości mogą ulegać degradacji, inne zaś afirmacji. Irzykowski podkreślał, że „główna dotychczasowa oś krystalizacyjna hierarchii jest znana: wytycza ją bieżąca polityka; to jest niejako trzon, dokoła którego grupują się sprawy społeczne, narodowe, religijne, kulturalne, gospodarcze itd. Różne świętości i różne szablony” (WT, s. 267). Nato-

miast pozioma oś aktualności, która krzyżuje się z osią hierarchii, miała dotyczyć aktualnej faktyczności i tego, co egzemplaryczne, co jest poszczególne czy przykładowe, nie zaś ogólne, jak w przypadku hierarchii wartości. Jak pisał Irzykowski, z osią hierarchii, „powiedzmy, pionową przecinają się osie poziome, osie aktualności. To co w tej danej chwili człowieka zajmuje, jest dla niego najważniejszym. Choćby ten papieros, który właśnie zapalił. Wdech człowieka, który właśnie wypłynął na wierzch. To co się dzieje teraz, a jeszcze nie podciąga się pod rubryki” (WT, s. 267–268). Wedle Irzykowskiego „aktualności w ogóle z natury rzeczy nie dadzą się ściśle oznaczyć. Są to absolutne wartości chwil” (WT, s. 268), każda sprawa, która dzięki temu, „że jest umieszczona w terażniejszości” staje się „jedyna, wiadoma, realna” (Kumor, 1965a, s. 79). Aktualnością jest zatem to, co chwilowo percypowane i dane świadomości jako najważniejsze w danym momencie – to, co decyduje o wartości danej chwili, a co można byłoby ująć również jako świadome przeżywanie momentu i nadawanie mu sensu w całości życia. Irzykowski pisał na przykład o ważności pewnych gestów („wdech człowieka”) czy percepcji pewnych zjawisk („wschód słońca”; por. WT, s. 267–268). Według Irzykowskiego w literaturze liryka jest świadectwem aktualności – rejestracją chwili (por. Kumor, 1965a, s. 79) z jej jednostkową niepowtarzalnością, z jej ważnością dla autora i dla sensów przez niego powoływanych czy nadawanych. Ważnym przykładem chwilowych aktualności w estetycznej koncepcji Irzykowskiego jest rejestracja filmowa.

Irzykowski zakładał, że owe osie poziome aktualności „stanowią razem płaszczyznę, na której tryskają miliardy iskierki aktualności. Cechą tego świata jest anarchia”, ponieważ wszystko zmierza gdzieś obok siebie, nie łączy i nie układa w całości, choć zarazem tu i teraz podporządkowane jest bieżącej polityce (por. WT, s. 268). Obszar aktualności „nie tylko sam jest nie uporządkowany, lecz wytwarza też wieczny ferment rewolucyjny przeciw światowi hierarchii i stanowi jego nieustanną, najwyższą krytykę” (WT, s. 269), wpływa bowiem na hierarchię, która okazuje się „płynna”.

Jak już wspomniano, aktualności, inaczej niż hierarchie wartości, nie podlegają koniecznościom i stanowią indywidualne realizacje i aktualizacje wartości. Irzykowski do aktualności zaliczał świat ma-

terii i zdarzeń materialnych, które działają „wprost, zmysłowo, bez zaangażowania wyższych władz duchowych” (Kumor, 1965a, s. 79). Aktualności, czyli „wartości chwil” graniczą z hierarchiami, „podlegają planom, systemom, tendencjom i często są anektowane przez hierarchie” (ibidem), a wówczas jako aktualności graniczne same stanowią wartości i stają się elementem osi hierarchii. Irzykowski zakładał, że obie osie podlegają przemianom i wzajemnym oddziaływaniom w strefie „granicznej”, bowiem również hierarchie wartości mogą podlegać degradacji do aktualności, „wartości chwil” i są wtedy ujmowane partykularnie do oceny przypadków jednostkowych, nie zaś jako obowiązujące w ogóle i stosowane do oceny wielu przypadków. Natomiast sam układ pionowej osi hierarchii wartości i poziomej osi aktualności wraz z ich wzajemnym uwarunkowaniem pozostawałby „strukturalnie” statyczny (por. Kumor, 1965b, s. 318). Łatwo dostrzec pewne analogie strukturalnego modelu treści Irzykowskiego – dwóch osi: hierarchii i aktualności, do dwóch porządków badawczych proponowanych przez strukturalizm – synchronicznego (systemu, struktury) i diachronicznego (zdarzeń).

Treści umiejscowione jako peryferyjne na osi aktualności, z dala od osi hierarchii, Irzykowski ujmował jako formę. Właśnie jako „przypadki peryferyjne” Irzykowski lokował treści, dotyczące ukształtowania samego dzieła, jego formy, które nazwał „treściami poprzecznymi” w swoim układzie (WT, s. 281). Irzykowski pisał, że „to, co zwykle uważa się za formę, jest wołaniem sobie na pomoc treści dalszych, spod peryferii. Wydają się one podrzędne w porównaniu z treścią główną, która rozgrywa się w pobliżu hierarchii lub wewnątrz niej. Forma jest tedy maską pewnych treści. Grę w zakresie hierarchii pojmujemy jako rozwijającą się treść, zaś grę aktualności jako formę” (WT, s. 281), grę – trzeba dodać – która rozgrywa się na peryferiach osi aktualności. „Ale charakterystyczniejsze są te aktualia, które rozmieszczone są coraz dalej, aż ku peryferii” (WT, s. 276) obszaru aktualności i z dala od hierarchii w „stadium przedhierarchicznym” (WT, s. 278), na przykład elementy muzyczne liryki. Właśnie jako aktualności peryferyjne, jako treści trudno poddające się hierarchizacji, Irzykowski ujmował to, co formizm czy w ogóle awangarda uznawała za formę – za sposób ukształtowania konkretnego dzieła.

Odwołując się do frazeologii pozytywizmu, Irzykowski ujmował hierarchie wartości jako pewne procesy skupienia, „krystalizacji”, zaś stające się, bieżące aktualności jako procesy rozpraszania czy wyładowania „w tysiącach konfliktów, drobnych, wielkich...” (WT, s. 269). Zarazem wskazywał, że nowe hierarchiczne ustalenia – prawa same stają się punktem wyjścia do nowych konfliktów, dyskusji racji (por. WT, s. 269). Właśnie pojęcie aktualności wraz z zakładaną ich wielością i różnorodnością odnosił polemicznie do zaproponowanej przez Leona Chwistka koncepcji wielości rzeczywistości. Wielość tę widział bowiem w złożonym i skomplikowanym układzie dziejących się aktualnych wydarzeń, niedających się poznać i opisać tu i teraz. Jednocześnie oponował przeciw pojmowaniu aktualności jako konkretów życia w opozycji do hierarchii jako tego, co abstrakcyjne. Zgodnie ze swoją zasadą merytoryzmu Irzykowski uważał to, co abstrakcyjne za związane ściśle z konkretem, z jego poznawczym ujęciem, które samo nie musi wpisywać się w porządek hierarchii wartości (na przykład pewne przeżycia psychiczne, sny; por. WT, s. 279). Zdarza się bowiem, że jednostkowe poznanie ze swymi wynikami nie znajduje odniesienia czy potwierdzenia w przyjętych, uznanych hierarchiach. Jednostkowe aktualia wpływają na przemiany w ustalonych hierarchiach wartości właśnie dzięki oddziaływaniu i faktowi, i jego poznawczemu, uogólnionemu ujęciu. Jednak aktualności są zasadniczo „skierowane ku hierarchii”, wpisane czy podporządkowane przyjętemu układowi treści – wartości i ocen, a „ich udział w hierarchii albo jest rzeczywistością ziszczoną, albo jest możliwy, trudny, arcytrudny” (WT, s. 279) aż po przypadki peryferyjne, podlegające marginalizacji. Trzeba zaznaczyć, że według Irzykowskiego nowość, czyli nowe elementy w kulturze to „aktualności jeszcze w hierarchiach nie skoordynowane” (SP, s. 247, tekst *‘Walka o treść’*), niewłączone do hierarchii wartościującej.

Irzykowski jako powód poszukiwań formalnych („ucieczka artystów do formy”; WT, s. 282), także autotematycznego zainteresowania procesem twórczym, wskazywał silną konwencjonalizację treści i tematów dzieł, w tym wyczerpanie się kanonów realizmu. „Wszak niezadowolenie z realizmu powstaje głównie stąd, że stoi on w miejscu, nie daje dalszego krążenia ku hierarchiom, które są terenem właściwych bitew duchowych. Zgodność z rzeczywistością statycz-

ną i dynamiczną była dogodnym i łatwym sprawdzianem realizmu" (WT, s. 283–284), ale poetyki realizmu i naturalizmu pomijały szereg innych treści, o których docenienie w kulturze apelował Irzykowski, na przykład fantastyczność, „cudowność”, ale przede wszystkim elementy ideowe, których realizacji autor byłby świadomy.

Zarazem Irzykowski uważał, iż wartościującej osi hierarchii odpowiada duchowa rzeczywistość człowieka, a osi aktualności rzeczywistość materialna, oddziałująca i poznawana zmysłowo. Znajduje ona wyraz we wspomnianej poezji przygotowującej, ale również w filmie – w rejestracji tego, co Irzykowski nazywał „rzeczywistością empiryczną”, daną zmysłowo i przeżywaną, a stanowiącą przedmiot ujęcia poznawczego w reprezentacji mentalnej i w przedstawieniu kulturowym. Strukturalny, a uwzględniający hierarchię wartości, model treści, zarysowany przez Irzykowskiego, rości sobie prawo do absolutyzacji i trzeba przy tym pamiętać o jego antropologicznym nacechowaniu wobec prymarnego antropologicznego (zindywidualizowanego i spersonalizowanego) pojmowania kultury przez Irzykowskiego. „Przepływy między osiami, przemiany i narodziny wartości, odbywają się poprzez świadomość”, dzięki twórcom i uczestnikom kultury – ich aktywności (Głowała, 1972, s. 62–63). W polemice z Chwistką koncepcją rzeczywistości, Irzykowski zarzucał jej autorowi „statyczność” koncepcji w stosunku do dynamiki życia (por. Bocheńska, 1975, s. 276). Natomiast Witkiewiczowi i jego koncepcji formizmu (por. *ibidem*) zarzucał między innymi brak dynamicznej relacji dzieła (reprezentacji) i rzeczywistości, pominięcie komunikacyjnej relacji twórca–dzieło–odbiorca.

Można powiedzieć, że Irzykowski proponując hierarchizację wartości w ocenie dzieł, ale także w kulturze, próbował poniekąd uchronić treści danej kultury przed dominacją tematów aktualnych. Proponowana przez Irzykowskiego, wartościująca hierarchizacja treści odwoływała się – choć nie wprost – do dziewiętnastowiecznej hierarchii tematów malarskich czy literackich i występowała przeciw prymatowi aktualności, dostrzeganemu przez Irzykowskiego w ówczesnej kulturze. Ów prymat aktualności i deprecjacja treści historycznych łączyły się wedle niego z coraz większymi wpływami „mody” – tego, co aktualnie akceptowane i chwilowo uznawane za wzorcowe – na ocenę dzieł i dokonań artystycznych, ale również

stanowisk intelektualnych i postaw życiowych. Koncepcja hierarchii treści i pierwszeństwo tematu w ocenie dzieła miały swoje początki już, w przeprowadzonej przez Irzykowskiego, krytyce programu Młodej Polski, któremu zarzucał, że był pewną modą literacką i artystyczną, że odwoływał się do bardzo uproszczonych poglądów na temat romantyzmu i roli poezji.

Przeżycia estetyczne były łączone przez Irzykowskiego nie z aktualnościami, z aktualnymi treściami i z formą, ale z hierarchiami, z wartościującym porządkiem treści. To odnoszenie do hierarchii wartościującej związane było z podstawową zasadą estetyki treści Irzykowskiego – zasadą proporcjonalności doznań estetycznych w stosunku do doniosłości treści. I tak na przykład twórca filmowy określany był przez Irzykowskiego jako „pomysłowy”, ale jednorodność czy spójność „dyspozycji umysłowej” twórcy filmowego wyznaczana była przez stałą łączność z materią, bez możliwości wzniesienia się ku wysublimowanemu myśleniu. Byłby to więc specjalny typ wyobraźni, zawsze zwrócony ku „zdarzeniom świata rzeczywistego” (Kumor, 1965b, s. 322), a polemiczny w stosunku do koncepcji wyobraźni Witkacego. W celu klasyfikacji wrażeń estetycznych Irzykowski odwoływał się do klasyfikacji doniosłości estetycznej ruchu, zależnej od relacji między tym, co duchowe (treści rozumnej świadomości) a tym, co materialne. W przypadku filmu Irzykowski dokonywał tej klasyfikacji nie po stronie hierarchii, ale po stronie aktualności i „wartości chwil”. Byłaby to wstępna klasyfikacja doznań estetycznych ze względu na treść oraz szczegółowa klasyfikacja doznań estetycznych ze względu na dystans materii i człowieka – rozumnej świadomości, tego, co duchowe. Treści filmowe mieszczą się zatem na osi aktualności, począwszy od tych sąsiadujących z hierarchiami (zdarzenia ruchowe na granicy styku ducha z materią) po treści z aktualności peryferyjnych (film przedstawiający przyrodę, ale z człowiekiem jako potencjalnym uczestnikiem wydarzeń; por. *ibidem*, s. 323).

Według oceny Aleksandra Kumora, Irzykowski „zwalczając formizm Witkiewicza i broniąc zaciekle treści nie potrafił (...) wskazać, w imię jakich wartości występuje” (*ibidem*, s. 315). Irzykowski nie udzielił wprost odpowiedzi na pytanie o konkretny, a nie abstrakcyjny ideał treści i odsyłał do nigdy nienapisanej książki o klerkizmie i do estetyki klerka (por. *ibidem*). Zakładał bowiem „płynność” owej

„hierarchii tematów (znaczeń, napięć, ładunków)” (WT, s. 265-266) i dostrzegał „sporny”, dyskusyjny charakter takich hierarchicznych ustaleń, będących wynikiem debat, przedmiotem aprobaty bądź odrzucenia przez daną społeczność w ramach jej kultury. Owego dyskusyjnego charakteru hierarchii wartości i treści nie łączył jednak z relatywizmem, ale z komplikacjonizmem jako metodologiczną postawą, uwzględniającą całą złożoność „rzeczywistości” danej poznaniu człowieka oraz procesów poznawczych. Jak pisał Irzykowski, hierarchia treści „znajduje się wciąż w stanie płynnym, i nie może być inaczej, albowiem wszystko jest sporne, to co jest z ducha. Sporne – to nie znaczy dowolne, subiektywne! Przeciwnie, wszystko w walce myśli o byt [w walce o realizację tego, czego źródłem jest duch jako rozumna świadomość; dop. aut.]. To nie jest wyznanie sceptycyzmu ani relatywizmu, lecz przyznanie się do zasady komplikacji. Ta bowiem zasada, a nie zasada ‘życia’ jest naczelną ideą nowej kultury” (WT, s. 266), ale też „chęć widzenia wszystkich trudności i opanowania ich” (WT, s. 266). Kumor zauważa, że Irzykowskiemu jako „zwolennikowi treści brakło kryteriów wartościowania treści”. Walczyły w nim „wierność wobec niemieckiego idealizmu i sceptycyzm racjonalisty, który ostatecznie decydował, że (...) zachowywał najdalej idącą rezerwę wobec przesłanek idealizmu. Powstała w związku z tym (...) sytuacja, że wy wpływający z estetyki treści kult pracy myślowej, wolnego ducha ogarniającego coraz szersze horyzonty, przy braku najwyższej miary i miar pochodnych, doprowadził Irzykowskiego do zaprzeczenia tej estetyki, do apoteozy samego intelektu. W tym kulcie intelektu cele myślenia, różnorakie treści, schodziły tylko do roli bodźców wprawiających maszynę umysłu w ruch” (Kumor, 1965b, s. 315). Jednak należy dodać, że wartościująca hierarchizacja treści była związana z klerkizmem Irzykowskiego – z idealizmem postawy klerka, z indywidualnym i personalnym traktowaniem jednostki ludzkiej, z poszanowaniem dla jej wolności, odmienności i zróżnicowania poglądów, prezentowanych przez poszczególne osoby.

Trzeba zatem dookreślić Irzykowskiego pojęcie treści w kontekście jego racjonalizmu i postawy intelektualistycznej. Wydaje się, że Irzykowski ujmował treść w sensie dość bliskim rozważaniom logiki (treść pojęcia, treść sądu) czy też semiotycznym rozważaniom

na temat treści znaku. Zgodnie z semiotycznymi rozstrzygnięciami sięgającymi średniowiecza, treść pojęcia czy znaku to treść o charakterze inteligibilnym – treść myśli i jej przebieg. Można tu wskazać pojmowanie treści jako *signatum*, elementu znaczonego znaku w scholastycznej tradycji badań nad znakiem, a współcześnie w strukturalizmie. Ferdinand de Saussure element znaczący, formalny znaku, *signans*, związany z materialną realizacją znaku (brzmieniową, pisemną), uznawał za daną prymarnie pewną treść myślową – za idealizację, dotyczącą tego, jak znak powinien być artykułowany, realizowany przez użytkownika języka. Na tak pojęte semiotyczne uwikłanie koncepcji treści może wskazywać polemika Irzykowskiego z Witkacym w *Dziesiątej Muzie*, dotycząca słowa i jego formy – artykulacji (brzmienie, walory akustyczne i związane z tym walory znaczeniowe) oraz zarzut nierozpatrywania głębszych uwikłań znaczeniowych formy w koncepcji formizmu (por. DM, s. 268). Z kolei proponowana przez Irzykowskiego koncepcja hierarchizacji treści byłaby pewną próbą uchwycenia struktur treściowych w różnych dziełach, struktur o charakterze synchronicznym. Wskazywano również na analogie poglądów Irzykowskiego i tez formalizmu rosyjskiego, szczególnie koncepcji Wiktora Szklowskiego, dotyczące między innymi „chwyty” literackiego i zadań sztuki literackiej (por. Nycz, 2002, s. 169). Inną jeszcze inspiracją, łączącą elementy idealizmu z uznawaniem danych zmysłowych za wyjściowe w poznaniu, mogły być tezy fenomenologii – Husserlowska koncepcja treści intencjonalnej jako podstawy znaczenia, a przede wszystkim rozróżnienie treści aktu (treści przeżycia) od aktu (przeżycia) samego.

Irzykowski pisał: „Jak w działalności praktycznej (w polityce) szuka się idealnej hierarchii, która by wszystkim dążnościom zapewniła maximum swobody, tak samo w sztuce po okresie ucieczki do tak zwanej formy przychodzi okres próbowania nowych syntez treści, aż do końca świata, kiedy wszystko będzie jednocześnie aktualnością i hierarchią” (SP, s. 247, tekst *‘Walka o treść’*), to znaczy aktualnie dziejącym się zdarzeniom będą przypisywane znaczenia zgodnie z hierarchicznymi, wartościującymi układami, a to, co realne będzie uznane za zgodne z idealizacjami społecznymi i kulturowymi. Można powiedzieć, że Irzykowski uważał za cel rozwoju kultury

(wspólnego obszaru „świata życia”) – realizowanie tego, co uznaje się za idealne. Taka wizja przyszłości była z pewnością wizją utopijną, ale Irzykowski wielokrotnie powtarzał, że jedynie wizje utopijne, paradoksalnie, mają szansę być realizowane, choć nie – zrealizowane. Są one bowiem wyraziste i przekonujące w swojej hierarchii wartości oraz wyznaczają cel, który wykracza poza aktualność wciąż stającej się rzeczywistości ku przyszłym czasom, cel, który jest już aktualny jako realizowany tu i teraz, a zarazem już dziś wpisany w wyrazistą hierarchię wartościowania. Jednak Irzykowski sprzeciwiał się utopiom, które nie zakładają indywidualnych celów jednostkowych i zróżnicowanych sposobów ich realizacji. Porządki normatywny i preskryptywny były bowiem przez niego ściśle łączone z ideologią klerkowską – z ogólnymi postulatami dotyczącymi realizacji idei Dobra i Prawdy, ale bez wskazywania konkretnych programów politycznych czy instytucji, służących tej realizacji, z postulatem indywidualnego i personalnego traktowania każdej jednostki ludzkiej i jej istnienia.

Przedstawienie literackie

Rozdział ten dotyczy zagadnień estetycznych i poznawczych, rozpatrywanych przez Karola Irzykowskiego w odniesieniu do przedstawień literackich. Irzykowski wiele razy podkreślał poznawczą rolę sztuki, pisząc między innymi, że rzeczywistość „empiryczna”, dana zmysłowo i przeżywana jest punktem wyjścia do „wszelkich konstrukcji intelektualnych” (Kumor, 1965a, s. 48). Obszarem ekspresji, prezentacji wytworów indywidualnej twórczości i namysłu jest specyficznie ludzki „świat życia” – rzeczywistość kultury jako obszar znakowego i symbolicznego ujmowania doświadczeń w przedstawieniach. Wedle Irzykowskiego w rzeczywistości kultury, wśród jej wytworów dzieła sztuki przysługuje specyficzny status i rola. Zgodnie ze swoją koncepcją hierarchii wartości i treści, Irzykowski wśród dzieł sztuki wyróżniał z kolei dzieła literackie oraz literaturę w ogóle.

Irzykowski, podobnie jak Arthur Schopenhauer, **podkreślał rolę poznania literackiego**, które jest szersze niż w przypadku poznania naukowego. Literatura miała pełnić rolę prekursorską wobec nauki,

miała uzupełniać i korygować naukę. Irzykowski uważał, że „literatura jest nie tylko sprawdzianem socjologii, filozofii itd., jest także krytyką, rozszerzeniem, rozsadzeniem tych dyscyplin” (ibidem, s. 49). Zatem literatura jest „także sztuką, ale nie wyłącznie sztuką” (ibidem). Literatura została umieszczona przez Irzykowskiego „na samym szczycie hierarchicznego układu sztuk”, zaś film zajmował tam miejsce najpośledniejsze. Irzykowski uważał, że literatura „w swych działaniach” wyprzedza inne nauki o duchu (*Geisteswissenschaften*) i jest główną dostarczycielką ich „materiału badawczego” (por. WPK, Głowała, 1975, s. XXXI–XXXII). Założenia intelektualnej estetyki, nakazujące Irzykowskiemu tak bardzo cenić twórczą myśl w literaturze, powodowały, że niżej od tematów poezji oceniał „nośność estetyczną” faktów „nie przetworzonych intelektualnie”, „materiał rzeczywistości”, to, co „staje się tworzywem fabularnej powieści” (por. Kumor, 1965a, s. 49). Kulturę jako ludzki „świat życia” wraz ze specyficznymi jej wytworami – dziełami sztuki zestawiał, a nawet przeciwstawiał temu, co poznawczo nieuporządkowane, chaotyczne, „nieprzetworzone” przez człowieka. Uważał, że „do ‘chaosu stawania się’ należy się tylko przez to, że się temu chaosowi przeciwstawia, a nie przez to, że się chaos naśladowuje” (SP, s. 22, tekst *Programofobia*). Postulowana przez niego myśl projektująca i powoływane przez nią „programy”, dotyczące przyszłości, miały być „także antycypacją ‘życia nieobliczalnego’”, ale w „materiale ‘obliczalnego’” (por. SP, s. 20).

Jednak Irzykowski nie odnosił pojęcia estetyki wyłącznie do twórców kulturowych człowieka jako przedmiotu przeżycia estetycznego, ale również do tego, co naturalne, co jest nam dane w domniemanej bezpośredniości („materiał życia” i postulat „bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością”, obecny w *Pałubie*; por. P, Budrecka, 1981, s. LXXV). Pojawia się zatem pytanie o status estetyczny i kulturowy owego „materiału życia”, danego dzięki bezpośredniej percepcji i w przeżyciu, a ujętego poznawczo na przykład w literackim czy malarskim przedstawieniu realistycznym.

Odpowiedzi na to pytanie można poszukiwać w postulowanej przez Irzykowskiego hierarchii treści dzieła sztuki, w tym dzieła literackiego. Według Irzykowskiego mamy poznawczy dostęp jedynie do tego, co zostaje zapośredniczone przez nasz aparat poznawczy i tylko o tym możemy orzekać prawdę. Jednostkowe i zindywiduali-

zowane przeżycia, w tym estetyczne, byłyby w zróżnicowany gradacyjnie sposób zapośredniczone poznawczo (percepcja i wrażenia, świadomość i wyobrażenia, rozum i pojęcia) oraz kulturowo (przez intersubiektywne wytwory człowieka, na przykład reprezentacje kulturowe – słowa jako źródła sensu).

Wbrew poznawczym postulatom, dotyczącym dzieła sztuki w ogóle, Irzykowski wypowiadał wprost swoje przekonanie, że „odzwiecznienie i poznawanie życia nie należy do misji literatury” (Kumor, 1965a, s. 50). Autor *Pałuby* zakładał zatem odrębność życia, pojmowanego jako żywioł potocznej codzienności, oraz literatury wobec „życia”. Czynił tak zatem wobec tezy o naśladowczym charakterze sztuki i literatury wobec „życia”. Czynił tak zatem wobec tezy o naturalistycznych, a przede wszystkim realistycznych, których rolę estetyczną i artystyczną zarazem bardzo cenił. Sformułował bowiem postulat traktowania obserwacji „rzeczywistości” jako punktu wyjścia, jako jedynie przygotowania właściwej pracy pisarza. Dlatego naturalizm i realizm stanowić miały zaledwie punkt wyjścia, ale konieczny w ujmowaniu materialnego czy faktycznego aspektu rzeczywistości (por. *ibidem*, s. 53). Irzykowski uznawał, że „kult faktów” w literaturze „nie jest uporządkowaniem, lecz zawężeniem zadań literackich” (*ibidem*, s. 55). Jednak trzeba podkreślić, że w *Pałubie* (1903) Irzykowski proponował właśnie koncepcję „obserwacji faktów rzeczywistości” i „rejestracji faktów”, która była inspirowana koncepcjami literackiego naturalizmu, jego postulatami zbliżenia dzieła literackiego do obiektywności dzieła naukowego, z wyznaczeniem pisarzowi bardziej roli myśliciela niż artysty (por. P. Budrecka, 1981, s. LXXXI). Aleksandra Budrecka w swojej interpretacji *Pałuby* pisze: „Naturaliści zakładali, że dzieło ma przybrać taki kształt, by rzeczywistość literacka, do której zdania tego dzieła będą się odnosić, była możliwie najdoskonalszym zbliżeniem do rzeczywistości empirycznej” (*ibidem*, s. LXXXIV), przeżywanego na co dzień. „W tym założeniu zawierało się co najwyżej ograniczenie fikcji, ale nie jej likwidacja. Irzykowski natomiast proponował zastąpienie rzeczywistości literackiej przez rzeczywistość empiryczną, którą, w jego szczególnym ujęciu, miała stanowić treść szeroko pojmowanych przeżyć piszącego” (*ibidem*). „Mówienie faktami” było więc dla Irzykowskiego „w głównej mierze komunikowaniem faktów psychicznych” (*ibidem*, s. LXXXII).

Trzeba przy tym zaznaczyć, że Irzykowski, choć uważał twórczość artystyczną za rodzaj ekspresji treści psychicznych, to nie interpretował aktywności twórczej zgodnie z koncepcjami psychologizmu jako ekspresji osobowości. Jego polemiki z psychologizmem w interpretacji dzieła miały za swój przedmiot na przykład biograficzne treści w literaturze pięknej. Zarazem, podobnie jak interpretacje estetyczne nawiązujące do psychologizmu, odwoływał się do Henri Bergsona, a przede wszystkim do Benedetto Crocego. Jednak ekspresję treści psychicznych rozpatrywał nie tyle w odniesieniu do intuicji i sfery emocjonalnej, ile w odniesieniu do rozumnej świadomości i jej subiektywnych, indywidualnych treści poznawczych. Treści te uznawał za uwikłane jednocześnie w intersubiektywne, kulturowe relacje komunikowania znaczeń i ich idealizacji. Zarazem owe indywidualne treści, których ekspresją jest aktywność twórcza i jej szczególnie wytwór – dzieło sztuki, miały swoje uprawomocnienie w sferze ducha, w rozumnej świadomości w ogóle, będącej źródłem wartości – Dobra, Prawdy i Piękna. Dzięki indywidualnej aktywności twórczej swój wyraz w dziełach sztuki (w przedmiotach kultury w ogóle) znajduje nie tylko owa sfera ducha, ale także – z drugiej strony – „pierwiastek pałubiczny”, to, co materialne, fizjologiczne i nieświadome. To właśnie dzięki dziełom sztuki owa „rzeczywistość pałubiczna”, jej ukryte elementy i cechy, w tym dotyczące kondycji człowieka, mogą stać się przedmiotem świadomego namysłu, poznania i wiedzy.

Postulat Irzykowskiego, dotyczący „rejestracji faktów”, odsyła również do znanych mu tez empiriokrytycyzmu na temat poznawczego konstruowania faktów, będących umownym przedmiotem ludzkiego poznania, a nawet wynikiem pewnych idealizacji (por. *ibidem*, s. XLV–XLVI). Podkreślając umowność, konwencjonalność kultury i jej wytworów (na przykład programów literackich), pisał, że „człowiek orientuje się fikcją wśród fikcji” (SP, s. 24, tekst *Programofobia*). Można powiedzieć, że Irzykowski sam dokonał pewnej redefinicji koncepcji faktu na potrzeby własnej twórczości literackiej i ponownie określał relację faktu, pojmanego przez siebie jako element konstruowanej rzeczywistości kultury, z prezentacją, przedstawieniem tego faktu w dziele artystycznym.

Trzeba więc zapytać, **jakie światy stwarzałyby**, zdaniem Irzykowskiego, **literatura?** Byłyby to „światy wyższych wartości duchowych,

światy idealne, będące przedłużeniem w nieskończoność dzieł twórczej myśli” (por. Kumor, 1965a, s. 55), czyli światy i wartości, będące przedmiotem idealizacji, których przedstawienie i realizację Irzykowski uznawał za misję klerkizmu. „Tworzenie takich światów uważał za podstawowe zadanie literatury, wobec którego nieistotne stawało się to, czy akurat rzeczywistość będzie mniej lub bardziej odtworzona” (ibidem, s. 50–51). Zatem według Irzykowskiego sztuka jest świadectwem subiektywności i jej życia wewnętrznego, czyli indywidualnej rozumnej świadomości, a pośrednio wyrazem ducha, czyli rozumnej świadomości w ogóle. Już w *Pałubie* Irzykowski zestawiał powieść realistyczną, jej konstrukcyjny charakter i schematyzm z postulowanym przez siebie artystycznym indywidualizmem („autentyczność zachowań ludzkich”; P, Budrecka, 1981, s. LVIII). Zdaniem Irzykowskiego jednostka powinna chronić wolność i autonomię osobową wobec tego, co społeczne przy swoim prawie do zabierania głosu w dyskusji, zaś dzieło sztuki powinno być świadectwem owych indywidualnych przekonań i zarazem powinno uczestniczyć w dyskusji, w komunikacji kulturowej. Dzieło, zgodnie z założeniami autora *Pałuby*, „miało być bezpośrednim wyrazem życia psychicznego pisarza”, „stawać się zapisem jego doświadczeń” (ibidem, s. LXXII). Jednocześnie dzieło sztuki powinno wyróżniać się we wspólnym uniwersum znaczeń, ma bowiem stanowić pewien wzorzec, punkt odniesienia dla różnych znaczeń obecnych na obszarze „rzeczywistości” – wspólnego świata społecznego i kulturowego.

Irzykowski „nie lekcewał odbicia świata realnego w sztuce” (Kumor, 1965a, s. 51), odbicia pojmowanego jako powtórzenie w dziele powszechnych sądów i przekonań na temat otaczającego nas świata. Jednak takiemu odbiciu „nie był skłonny przypisywać wartości estetycznej” (ibidem), a to w dużej mierze na mocy swojego poglądu o twórczej roli człowieka w kształtowaniu rzeczywistości ze szczególnym uwzględnieniem namysłu i pracy intelektualnej. Dlatego też uznawał rolę fantazji i wyobrażeń jednostkowych nie tylko w tworzeniu sztuki, ale – dzięki funkcji „ideowej”, wzorotwórczej sztuki – również w tworzeniu innych kulturowych wytworów i rzeczywistości kultury, świata specyficznie ludzkiego. Według Irzykowskiego ów kulturowy „świat życia” byłby wspólny ludziom tak dzięki odnajdywanym w nim sensom zastanym, jak i nadawanym

mu nowym znaczeniom w procesach zwanych „kulturowymi” czy „cywilizacyjnymi”. Relacja między rzeczywistością a jej przedstawieniem to wedle Irzykowskiego relacja dialektyczna, dlatego punktem wyjścia tworzenia reprezentacji, przedstawienia wraz z jego sensami jest „rzeczywistość materialna”. Natomiast to, co jest światem społecznym – kulturowym obszarem znaków i symboli słownych oraz pozasłownych (obrazów, również filmowych) powstaje w dialektycznym przezwycięzeniu owego pierwotnego elementu materialnego przez twórczą działalność człowieka. Jest to tworzenie specyficznie ludzkiej rzeczywistości kultury, konstruowanej dzięki przedstawieniom mentalnym, danym subiektywnie, i przedstawieniom kulturowym, danym intersubiektywnie. Przezwycięzenie to jest możliwe dzięki aktywności indywidualnej, rozumnej świadomości, ale w owym „czynie intelektualnym” znajduje swój wyraz rozumna świadomość w ogóle, określana przez Irzykowskiego jako sfera ducha. W twórczej aktywności człowieka, pojętej jako „czyn intelektualny”, w tworzonych przez niego, dzięki namysłowi, przedmiotach kultury i przedstawieniach, to, co materialne zostaje przezwyciężone przez to, co duchowe, a czego wyrazicielem jest człowiek. Tezy takie Irzykowski rozwinął między innymi w swojej teorii treści, we wskazanej wartościującej hierarchii treści. Według Irzykowskiego żyjemy bowiem w świecie własnych wytworów, wartości i znaczeń, kształtowanym zgodnie z namysłem intelektu. Ów świat rozpoznajemy jako rzeczywistość specyficznie ludzką, poznawczo bliższą człowiekowi niż realność materialna, „pałubiczna”, i zawsze zapośredniczoną przez poznawczy aparat właściwy człowiekowi: 1) przez mentalny sposób ujmowania danych zmysłowych w subiektywnych przedstawieniach mentalnych, w wyobrażeniach, treściach pojęć, oraz 2) przez kulturowy, intersubiektywny sposób przedstawiania wyników poznawczych w przedstawieniach kulturowych, w znakach i w symbolach, których treść może podlegać idealizacji, co wskazywał Irzykowski w tezach „immanentnego symbolizmu”. Podkreślał też, jak już wspomniano, obok roli intelektu, twórczą rolę wyobraźni i „fantazji”. Jednak wyobraźni nie uważał, jak Witkacy czy Croce, za aktywność czysto „duchową”, lecz za element poznawczy łączący to, co duchowe z tym, co materialne i empiryczne. Irzykowski pisał: „Zdziwienie, które dla filozofa staje się pobudką docie-

kań myśli, u poety wyraża się bezpośrednio albo szuka sobie symbolów i napełnia świat dziwnymi istotami i zdarzeniami" (PR, I, s. 584, tekst *Cudowność jako materiał poetycki*), pozwala bowiem tworzyć obrazy poetyckie w oparciu o dane percepcji.

Jak już wspomniano, Irzykowski przypisywał szczególne **zadania „myśli projektującej”**, twórczemu namysłowi nad przyszłością. Wyrażał opinię, że „także do ‘dnia dzisiejszego’ należy się tylko przez zapełnianie go czynnością wymierzoną w jutro” (SP, s. 22). Myśl projektującą łączył z powoływaniem pewnych spójnych, kulturotwórczych programów, na przykład w różnych dziedzinach sztuki, a przede wszystkim w dziedzinie literatury. Dlatego krytycznie odnosił się do twórców „Skamandra”, z którymi prowadził polemikę na łamach ich pisma. W artykule *Programofobia*, drukowanym w „Skamandrze” (1920), ich artystyczne zamierzenia nazywał „programem bez programu” (por. SP, s. 17). Uważał, że „niestawianie sobie programów jest objawem małoduszności” (SP, s. 18), przejawem braku nie tylko spójnych zamierzeń twórczych, artystycznych, ale także celów ideowych.

Zgodnie z deklarowaną postawą klerka i rolą krytyka, zajmującego się różnymi zjawiskami kultury, Irzykowski polemizował z wieloma głoszonymi wówczas programami literackimi czy artystycznymi, przede wszystkim z programami Pierwszej Awangardy. Postulował uwzględnianie w programach „projektujących” przyszłość elementów tradycji, dotychczasowej tożsamości kulturowej, jest ona bowiem obecna w naszym odnoszeniu się, tak pozytywnym, jak negatywnym, do bieżących i przyszłych wydarzeń. Podkreślał, że „programy są istotnie spojrzeniem wstecz i dzieleniem nieobliczalnego życia przez znane” (SP, s. 19), odniesieniem przyszłości do tego, co dotychczas doświadczone i poznane. Tomasz Burek w swoim opracowaniu, dotyczącym polemik Irzykowskiego, zaznacza, że głównym motywem jego sporu z awangardą powojenną była „idea ciągłości, nawiązania, równomiernego przyrostu komplikacji” (Burek, 1972, s. 169) zagadnień, tak by to, co przeszłe, było przedmiotem dyskusji i komunikacji, by pozostało zrozumiałe. W okresie międzywojnia, wobec nowych nurtów artystycznych, występujących przeciw tradycji, przy braku ze strony ich twórców konsekwentnego i przemyślanego stosunku do przeszłości, Irzykowski – przedtem krytyk Młodej Polski (por. Rogatko, 1972, s. 246–249) – stał się obrońcą „jej zaprze-

paszczonych albo wprost nieznanymi wartościami” (por. Burek, 1972, s. 167). Irzykowski bowiem występował wówczas (między innymi w tomie *Słoń wśród porcelany*, 1934) z postulatem ciągłości literatury polskiej przy zachowaniu jej autonomicznej oryginalności (por. SP, s. 62–63, tekst *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*). Pisał poniekąd przewrotnie, że „ostatecznie wzory są na to, aby się nimi przejmować, nawet aby je jakiś czas naśladować, wypróbować, rozwijać” (SP, s. 62), ale niektórzy twórcy czynią tak, nie będąc tego świadomymi.

W polemice z polską awangardą literacką, zarzucając jej niejasność prezentacji treści i brak treści nowych, Irzykowski tak określał jej poczynania: „Szkolą Szczekających Bocianów nazywam tych, którzy stare, znane treści odgrzewają w nowej, niezrozumiałej formie” (SP, s. 134, przypis, tekst *Na Giewoncie formizmu*). Parodiując skłonności kolejnych grup awangardowych do oryginalnych nazw, charakteryzujących ich programy i twórczość, nie bez złośliwości, ale też z poczuciem humoru, sam je nazywał: „bredziszawowie, gadańscy, szczekające bociany i kwargliści” (SP, s. 135, przypis). Awangardę krytykował między innymi za brak autokrytycznego stosunku do własnych programów i działań, w tym na przykład za bezkrytyczną tendencję do wulgaryzacji języka poetyckiego, błędnie utożsamianą z artystycznym nowatorstwem („kwarglizm, to jest wplatanie szczegółów drastycznych lub ordynarnych”; SP, s. 134). Dostrzegał też w twórczych działaniach awangardy elementy charakterystyczne dla współczesnej kultury w ogóle – poszukiwanie nowości (por. Bolecki, 1991, s. 148–149), które w konsekwencji prowadzi do samopodważenia czy zanegowania każdego kolejnego programu, postulatów artystycznych i innych z nimi związanych. Jak pisał, „każda epoka literacka ma swoje legendy o samej sobie, do których należy i dumna legenda o swoim rewizjonizmie” (B, s. 408, rozdział *Śmieszny rewizjonizm*), o możliwości przemiany, zawdzięczanej krytyce, w tym własnej samokrytycznej ocenie. Opinia ta dotyczyła również, opisywanych przez Irzykowskiego, szybkich przemian dokonujących się we współczesnej kulturze w ogóle.

Przedmiotem analiz i krytyk Irzykowskiego były między innymi metafory, wprowadzane przez awangardę literacką, na przykład uznawane za nowatorskie metafory futurystów. I tak metafory Julia-

na Przybosa Irzykowski określał jako „laboratoryjną kombinację” (PR, III, s. 648, tekst *Wycieczki w lirykę*, VII), odwołując się do „formalnych efektów”. Irzykowski natomiast dostrzegał w metaforze źródło nowej treści, pewien nowy sens, wydobywany dzięki metaforze, a trudny inaczej do nazwania. Irzykowski bowiem, podobnie jak inni badacze później, doszukiwał się źródeł pojęciowości w metaforze, którą zarazem uznawał za reprezentatywną dla wszystkich tropów poetyckich*. Zwracał uwagę na metaforyczne źródła pojęcia, podkreślając twórczy i „artystyczny” charakter takiego procesu kształtowania pojęcia na podstawie metafory (por. Głowala, 1972, s. 53). Owej metaforyczności również dopatrywał się w „migotaniu” pojęć, w ich dynamicznym charakterze i przemianach w obiegu wiedzy (por. ibidem, s. 54). W swoim studium o metaforze, zamieszczonym w tomie *Walka o treść*, odwoływał się do „filozofii metaforycznej” Friedricha Nietzschego i do koncepcji metafory w estetyce Benedetta Crocego** (por. WT, s. 25, część *Zdobnictwo w poezji*).

Jednocześnie Irzykowski podkreślał specyfikę poezji jako poddanej w większym stopniu „materialności” chwili i emocjom. Dlatego wskazywał pewną analogię między zapisem poetyckim chwili a rejestracją filmową. Zakładał, że przedstawienie literackie i słowne jest reprezentacją elementu i duchowego, i materialnego. Zarazem rozpatrywał literaturę i słowo w opozycji do obrazu filmowego – „niewidzialność” słowa i literatury zestawiał z „widzialnością” reprezentacji filmowej. Zdaniem Irzykowskiego słowo jako znak pojęcia i jego treści penetruje bowiem obszary niewidzialności, natomiast film jako „zwierciadło widzialności” powinien „tę widzialność skupiać, wybierać, pomnażać” (Bocheńska, 1975, s. 273). Zarazem literatura i film to dwie sztuki, które czynią swoim głównym tematem człowieka i w komplementarny sposób dotyczą dwóch sfer naszego poznania: literatura – sfery inteligibilnej, pojęciowej, zaś film – sfery percepcji zmysłowej, widzialności.

* W *Walce o treść* Irzykowski tak określał metaforę: „Jesteśmy więc już przy metaforze – którą to nazwą jako reprezentacyjną obejmujemy tutaj wszelkie figury i tropy poetyckie” (WT, s. 40).

** Irzykowski pisał między innymi: „Metafora jest tak dawna jak mowa ludzka, a mowa tak dawna jak człowiek (Croce)” (WT, s. 47).

Dzieło sztuki, a przede wszystkim dzieło literackie i filmowe, Irzykowski rozpatrywał jako element relacji komunikacyjnych („komunikacyjna” koncepcja literatury Irzykowskiego; por. Nycz, 2002, s. 187). Wielokrotnie podkreślał społeczny i **komunikacyjny charakter języka**: „Materiał, w którym piszący tworzy, mowa, jest procesem socjalnym. Przez mowę mam tu na myśli nie tylko słownik wyrazów, lecz słownik pojęć, ideałów, orientacji, wartości, rozmów, obiegający w pewnej epoce w danym społeczeństwie” (CS, s. 480, tekst *Niezrozumialcy*). Wskazywał, że „są trzy rodzaje błędów: logiczne, estetyczne i błędy przeciw rozwojowi języka w związku z życiem mowy” (LK, s. 453, tekst *Uzasadnienie neopuryzmu*), które nie uwzględniają społecznych i kulturowych przemian w użyciu języka. Irzykowski polemizował z przekonaniem, że słowo jest wtórne wobec myśli, myśl bowiem właśnie dzięki słowu uzyskuje swój właściwy kształt, „kryształuje się w słowach” (por. CS, s. 482). Zdaniem Irzykowskiego, słowo również nie powinno być rozpatrywane jako wtórne wobec „czynu”, wobec działania, ponieważ ono samo oddziałuje, wpływa na postępowanie jednostek i społeczności. Irzykowski rozpatrywał więc słowo, w nawiązaniu do tez Friedricha Hebbela, nie tylko jako narzędzie praktyk artystycznych, ale jako jedną z wielu praktyk, jako indywidualne działanie wymagające od autora odpowiedzialności, ponieważ „słowo jest czynem, tak dobrym, jak każdy czyn inny” (CS, s. 482). Zagadnień społecznych i etycznych, związanych z językiem, dotyczyły również dwie polemiki Irzykowskiego na temat puryzmu językowego i „polityki językowej”. Irzykowski występował jako zwolennik puryzmu językowego, który uznawał za rodzaj „strażnicy” języka, pracy wykonywanej dla dobra ogółu, gdzie potrzebna jest „pewna doza etyki społecznej” (por. LK, s. 449, tekst *Uzasadnienie neopuryzmu*). Jednocześnie Irzykowski występował z postulatem „akcji pozytywnej”, świadomej twórczości słownej, pozwalającej tworzyć i włączać neologizmy do języka z poszanowaniem jego dotychczasowego stanu i wiedzy na jego temat (por. LK, s. 449). Podobnie jak pierwsza, druga polemika Irzykowskiego odnosiła się do obserwowanych, zachodzących wówczas przemian w sposobach posługiwania się językiem (na przykład wprowadzenie radia jako przekaźnika słowa), jak też do dokonujących się szybko przemian kulturowych i politycznych.

Polemika ta dotyczyła możliwości wykorzystania języka przez władzę polityczną, na przykład przy regulowaniu społecznego dostępu do wiedzy oraz przy propagandowym posługiwaniu się językiem. Irzykowski odnosił się do przeszłych wydarzeń: „Ale dawniej odważano się opanowywać tylko widoczne i dotykalne przedmioty materialne (technika: piramidy, mosty), w zeszłym wieku przyszła kolej na niewidzialne siły przyrody (elektrotechniki, radio i rad), teraz na jeszcze bardziej nieuchwytnie stosunki duchowe: gospodarcze, społeczne. Język i mowa prędeż czy później zapewne wejdą również w krąg” (LK, s. 450–451) wiedzy specjalistycznej, władania i kontroli. Irzykowski przewidywał, że zagadnienie politycznych regulacji, w tym dotyczące „świadomej polityki językowej”, może się okazać zamachem na wolność obywatelską (por. LK, s. 451).

Z komunikacyjnym aspektem dzieła sztuki było związane, omawiane już, zagadnienie zrozumiałości i niezrozumiałości dzieła sztuki, w szczególności dzieła literackiego (por. Bolecki, 1996, s. 331–336). Była to między innymi kwestia ładu rozumienia a chaosu niezrozumiałości, relacja myśli i zrozumiałego słowa, niezrozumiałość jako wyróżnik dzieła sztuki w przeciwieństwie do powielania, naśladowania „szablonów”, dzieło sztuki jako element procesu poznawczego, jako warunek nowego ujmowania rzeczywistości w przedstawieniu. Irzykowski uznawał za „materiał literatury” język mówiony, „ogół komunikacyjnych praktyk językowych (dyskursów) w ich historycznym, funkcjonalno-normatywnym rozwarstwieniu i zróżnicowaniu” (Nycz, 2002, s. 173). Punktem wyjścia tych poglądów był między innymi funkcjonalizm w językoznawstwie i ówczesna antropologia języka (por. *ibidem*). Postulat Irzykowskiego, dotyczący zrozumiałego charakteru dzieła literackiego, a także dzieła sztuki w ogóle, odwoływał się właśnie do wspólnoty sensów i znaczeń, do kontekstu komunikacyjnego – do koniecznej relacji nadawczo-odbiorczej, w którą wpisane jest dzieło. Ów postulat łączył się z krytyką tych tendencji awangardowych, które uznawały aspekt komunikacyjny, a wraz z tym zrozumiałość dzieła, za drugorzędne. Dlatego Irzykowski, przy konsekwentnej postawie afirmującej nowatorstwo w kulturze, występował z krytyką koncepcji „sztuka dla sztuki”, jej zwolenników i sukcesorów tak w literaturze, jak i w filmie (Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Pierwsza Awangarda*, koncepcja fotogenii Jeana Epsteina).

Szczególną rolę na obszarze samej literatury Irzykowski wyznaczał krytyce literackiej. Wojciech Głowala we wstępie do *Wyboru pism krytycznoliterackich* Irzykowskiego podkreśla, że wedle autora *Beniaminka* krytyka literacka względem innych krytyk artystycznych jest czymś szczególnym, ponieważ posługuje się tak, jak literatura – słowem. Irzykowski pisał metaforycznie, że „poezja jest elektryką. Krytyka ma być galwanometrem i kontrolą maszyn” (WT, s. 124), słowem odnoszonym do innych słów. „Przez ten fakt krytyka jest czynnością swego rodzaju równoległą do działalności czysto literackiej, o dużej swobodzie wobec literatury i posiada jakby własny, odrębny rodzaj artystyczności” (WPK, Głowala, 1975, s. XXXVII). Dlatego też Irzykowski mówił o chwytach krytycznych jako „metaforach krytyki” (ibidem, s. XXXVIII). „Teza, że krytyka jest sama także sztuką, jest równie dawna jak ta, że jest tylko służką sztuki cudzej, i równie popularna. Spór graniczny i prestiżowy wcale nie jest rozstrzygnięty” (SP, s. 213, tekst *Godność krytyki*). Natomiast „pozory, jakoby krytyka była czymś gorszym, wytwarzają się stąd, że istotnie w większej mierze niż poezja może ona być także sztuką stosowaną, służebną” (SP, s. 221).

Krytyka nie była, wedle autora *Beniaminka* (por. Markiewicz, 1974, s. 86–101, tekst *Jak był zrobiony 'Beniaminek'*), działalnością wyłącznie oceniającą, a stawała się „nie tylko pełnoprawnym partnerem literatury, ale także i czymś od niej lepszym. A to dlatego, że potrafi lepiej wprost uporać się z zagadnieniami życia” (WPK, Głowala, 1975, s. XXXVIII). Polemizując z pojmowaniem krytyki jako działalności jedynie oceniającej, Irzykowski pisał: „Widocznie zaszła pomyłka w nazwie. Sama nazwa 'krytyka' jest pomniejszająca i zwiężająca. Krinejn – znaczy po grecku: sądzić. Ale krytyka w zasadzie nie jest sądzeniem poezji, stawianiem jej na cenzurze” (SP, s. 224, tekst *Godność krytyki*). „Prawdziwy krytyk” bowiem „raczej sprawdza, niż sądzi” (SP, s. 225). Natomiast „wydawanie 'sądów' jest właściwie rzeczą woli, może etyki, a najpewniej należy do dziedziny polityki literackiej” (SP, s. 226). W *Beniaminku* Irzykowski dokładniej charakteryzował krytykę, wskazując zarazem jeszcze ogólniejsze jej cele: „Krytyka w ścisłym tego słowa znaczeniu, jako zjawisko literackie, społeczne i etyczne, to jest przymierzanie się dusz do siebie, najwyższa forma obcowania dusz ze sobą – jak to określił Brzozowski” (B,

s. 340, rozdział *Jak ja to robię?*). Irzykowski wielokrotnie podkreślał aspekt etyczny krytyki, ale zarazem dostrzegał zmienność kryteriów ocen, na przykład przechodzenie od ocen etycznych, dotyczących postawy autora (szczerłość), do ocen jego osoby (talent; por. SP, s. 209, tekst *Talent jako fetysz*). Uważał, że „wszelkie pojęcia i kryteria są w krytyce literackiej z natury elastyczne” (PR, III, s. 565, tekst *O perfidii i szantażu*), jednak oceny krytyczne nie powinny podlegać modom czy tendencjom, które to same powinny być przedmiotem krytycznego namysłu (por. SP, s. 59, tekst *Plagiatorowy charakter przemówień literackich w Polsce*).

Trzeba tu wskazać przemilczane założenia Irzykowskiego, dotyczące zabiegów krytycznego myślenia, które mają prowadzić do prawdy. Jego „pogłębiona” postawa krytyczna miała z pewnością za punkt odniesienia intelektualizm klerka wraz z elementami sceptycyzmu. Jednocześnie w refleksji Irzykowskiego krytycyzm i konsekwentna postawa krytyczno-polemiczna były uwikłane w proces dialektyczny – dialektyki jako dialogu racji, które wzajem się podważając, prowadzą ku prawdziwszej niż poprzednia konstatacji. Byłoby to zatem krytyczne samopodważenie racji, które zbliża nas do prawdy o człowieku i jego „rzeczywistości kultury”. Tak pojęta krytyka wychodziłaby poza funkcje recenzenckie na rzecz poznania prawdy o dziele, ale też o autorze. Należy zaznaczyć, że Irzykowski nie negował ani biografizmu, ani psychologizmu w krytycznym badaniu kontekstu powstania dzieła, ale nie uważał tych metod za właściwe w dociekanii prawdy o dziele. Punktem wyjścia Irzykowskiego było również założenie o różnorodności i zróżnicowaniu kulturowym, które trzeba poznawczo ogarnąć i badawczo ująć, a najpełniej może to robić krytyka budująca pomost między dziełem a odbiorcą oraz biorąca udział w publicznej dyskusji.

Zgodnie z estetyką klerkizmu krytyka miała zadania edukacyjne i dydaktyczne, w imię których należało się posługiwać instrumentarium perswazji słownej. Perswazyjność była bowiem wedle Irzykowskiego pewnym wyróżnikiem kultury współczesnej z jej intensyfikacją dyskusji społecznych, ze sporami wielu racji grupowych i indywidualnych. Jak uważał Irzykowski, krytyką miał kierować „imperatyw ciągłości dyskusji o wartościach i sensie literatury, celach i metodach krytyki, o postawie etycznej krytyka,

pisarza, odbiorcy kultury” (Skórczewski, 2002, s. 226), zaś wzorcem osobowym krytyka miał być Stanisław Brzozowski. Irzykowski wysoko cenił krytycznoliteracką tradycję i jej ciągłość, a prawdę uznawał za cel, prawdę „która wyłania się z dialogu racji odmiennych, lecz posiadających iloczyn w postaci wspólnego układu odniesienia, ukonstytuowanego z ustaleń już poczynionych” (ibidem, s. 227) dzięki wspólnym lekturom, tradycji czy dziedzictwu kulturowemu.

Pisząc o koncepcji krytyki literackiej Irzykowskiego, Ryszard Nycz podkreśla łączność jego pisarstwa krytycznego z młodopolskimi stylami krytyki (por. Nycz, 2002, s. 155) wraz z takimi jej typowymi cechami, jak: inwencyjność, nieciągłość, fragmentaryczność i dygresyjność na poziomie składni oraz zmienność pojęciowa czy inwencja terminologiczna na poziomie leksyki (por. ibidem). Według Nycza rozpatrywana w takim kontekście koncepcja krytyki Irzykowskiego okazuje się innowacyjna w szczególności i pogłębiony sposób, bowiem „zawiera ona najciekawiej i najlepiej bodaj przemyślaną koncepcję ‘wynałazczości’ krytycznego dyskursu” (ibidem, s. 156). Trzeba zaznaczyć, że koncepcja ta wiązała się także ze wspomnianym już postulatem Irzykowskiego, dotyczącym nowatorstwa w kulturze. Nycz podkreśla metaliteracki aspekt koncepcji krytyki proponowanej przez Irzykowskiego. Koncepcja „wynałazczości” krytycznego dyskursu „umożliwia bowiem wyjaśnienie, na czym w istocie polega owo rozumienie krytyki jako inwencji, to znaczy odkrywania i/lub tworzenia warunków możliwości literatury” (ibidem). Tym, co odróżniało postulaty i praktykę krytyczną Irzykowskiego od tekstów innych autorów był, wedle Nycza, „poziom ciągłości, spójności i zasadniczej niezmienności jego myśli i stylistyki krytycznej” (ibidem, s. 157). Niezmiennność ta dotyczyła „dość wcześnie ustalonych i tylko nieznacznie z czasem modyfikowanych poglądów na zadania literatury i krytyki” (ibidem), założeń badawczych wypowiedzianych wprost oraz presupozycji („rezerw”), będących podstawą wypowiedzianych tez. Z kolei ciągłość cechowała między innymi podejmowane z tekstu na tekst tematy i rozważane problemy, które w przypadku poszczególnych tekstów sprawiały wrażenie dygresji czy rozproszonych uwag („technika dygresyjnego glosowania”; ibidem).

Nycz wskazuje cechy poglądów krytycznych i teoretycznoliterackich Irzykowskiego, ukształtowanych już około roku 1910, a reprezentatywnych „w stosunku do całości jego pisarskiego dzieła” (ibidem, s. 184). Były to: 1) niesystemowa konsekwencja w głoszonych poglądach i polemikach przeciw dogmatycznym programom, 2) wewnętrzna spójność poglądów, związana z trwałością postawy klerkowskiej i z dystansem wobec głoszonych ideologii politycznych, 3) oryginalny i odrębny charakter własnej myśli teoretycznej, w tym dotyczący związków krytyki i literatury, 4) „nowoczesność” kluczowych idei (por. ibidem, s. 186–188), 5) „niewczesna żywotność” myśli Irzykowskiego – niejako oczekiwanie na swojego czytelnika, którego Irzykowski wciąż przekonuje do przedstawianych idei dzięki „osobliwej żywotności krytycznego stylu” (ibidem, s. 189). Irzykowski bowiem podkreślał, że pisze „nie tyle dla czytelników, ile dla autora i wtajemniczonych literatów” (B, s. 344). Sądził, że taka krytyka powinna zainteresować również innych, skoro traktuje się ich jako czytelników kompetentnych (por. B, s. 344). Wspomniane „oczekiwanie” na czytelnika zapewne łączyło się z wiedzą Irzykowskiego na temat ówczesnego odbioru różnych dzieł literatury i wytworów kultury. Deklarował: „Ja nie przeprowadzam krytyki twórczości, lecz krytykę odbiorczości” (D, II, s. 175).

Irzykowski wyznaczał krytykowi rolę osoby najbardziej kompetentnej „w kontaktach z literaturą” i wskazywał cztery funkcje krytyki, zbliżające ją do „polityki literackiej”, a dotyczące kulturowego oraz społecznego obiegu i odbioru literatury: 1) funkcję weryfikacji i rewizji wartościującą dzieła, 2) funkcję perswazyjną i dopingującą twórców, 3) funkcję antycypacyjną wobec przyszłości i przyszłej twórczości, oraz 4) funkcję popularyzatorską i reprezentacyjną, którą najmniej cenił (por. WPK, Głowała, 1975, s. XXXIX–XL). Zdaniem Irzykowskiego rola krytyki literackiej i rola felietonu – gazety, komentarza, również krytyki filmowej, związana była również z upowszechnianiem myśli, wskazywaniem wartościowań i ocen nie tylko dzieł, ale i bieżących wydarzeń kulturalnych (byłaby to funkcja metakulturowa krytyki względem rzeczywistości kulturowej). Irzykowski podkreślał, że „właśnie dzisiaj”, w latach dwudziestych i trzydziestych, „krytyka raczej niż twórczość bezpośrednia jest powołana do opanowania współczesnej rzeczywistości; instrumenty

krytyki są lotniejsze i subtelniejsze. Można by dodać: oprócz krytyki także nauka: socjologia, psychologia, wyprzedziły poezję haniebnie. Przykłady lekarskie w dziełach freudystów są gotowymi powieściami" (SP, s. 224, przypis, tekst *Godność krytyki*). Jednak „wśród tego przesilenia zdeorientowanej twórczości” to właśnie „krytyka ma największe zadania jako główny regulator” (SP, s. 229).

Zdaniem Irzykowskiego w kulturze *agonu* krytyczna myśl, prezentowana w krytyce literackiej, miała pełnić rolę weryfikacji idei i ich upowszechnienia (por. Bolecki, 1984, s. 102–109). Jak to rozumiał Irzykowski? „Metodzie popularyzacji” Tadeusza Żeleńskiego-Boya przeciwstawił Irzykowski własny projekt krytyki, znany na przykład z *Walki o treść* – „komplikowanie” zagadnień humanistycznych. Irzykowski uważał bowiem, że „Boy pragnie ‘życia ułatwionego’, broni praw utylitaryzmu przeciw nadmiernym wymaganiom idealizmu” (B, s. 414, rozdział *Życie ułatwione*). Zadaniem krytyka powinno być dostrzeganie i opisywanie problemów „świata życia”, kultury, dotyczących jej uczestników, wskazywanie wielu możliwych rozwiązań, wreszcie – ukazywanie „tragizmu kultury, która, skazana na ciągłe poszukiwanie, podlega procesowi kształtowania, przewyciężając cząstkowe koncepcje, by w fazie kolejnej znowu znaleźć się w stanie niespełnienia wskutek nowych uświadomień braków i błędów” (Skórczewski, 2002, s. 226). Irzykowski postępował tu zgodnie ze swoją koncepcją komplikacjonizmu oraz wiele razy powtarzaną tezą, że każda zdobyta prawda uwikłana jest w dialektyczną relację z sobie przeciwną. Dlatego Irzykowski zarzucał Żeleńskiemu odwoływanie się między innymi do witalistycznych, upraszczających argumentów: „Najulubieńszym pojęciem Boya jest pojęcie ‘życia’. Za czasów Młodej Polski było ono dominującym, bezspornym hasłem, automatyczną odpowiedzią na wszystkie zagadki” (B, s. 423), ale później odstąpiono od tego pojęcia. „Konsekwencje pojęcia ‘życie’ okazały się tak samo dwoistymi, rozszczepiły się tak, jak dawniej pojęcie natury, a dziś pojęcie liberalizmu. Życie – to może być racjonalizm, ale też i irracjonalizm; to może być wolność, ale i gwałt na wolności; raz może żądać rozkiełznania, to znow reglamentacji; może ono iść razem z naturą, ale i przeciw niej” (B, s. 423).

Jak pisze Dariusz Skórczewski, konflikt między Irzykowskim a Żeleńskim-Boyem był „w istocie antagonizmem dwóch racji,

dwóch przeciwstawnych programów krytyki: maksymalistycznego, intelektualistycznego, o wysokiej świadomości metodologicznej – i minimalistycznego, nastawionego na praktyczne działania operacjonistyczne, nie zaś na refleksję metodologiczną” (Skórczewski, 2002, s. 226). Była to więc „problematyzacja przeciw popularyzacji, komplikacja przeciw uproszczeniom, merytoryzm treści w opozycji do witalizmu ‘biograficznych plotek’” (por. ibidem). Właśnie takie sprzeczne racje i poglądy stanowiły odniesienie tej polemiki krytycznoliterackiej, angażującej wiele głosów. Skórczewski podkreśla, że zdaniem Irzykowskiego krytyka postulowana i praktykowana przez Żeleńskiego była pewnym wyłomem w tradycji krytycznej. „Irzykowski podważał zarazem świetnie skądinąd przez Boya odegraną rolę komentatora i popularyzatora literatury. Był w swym przekonaniu o jego negatywnym wpływie na życie umysłowe zacięty i bezkompromisowy” (ibidem, s. 227). Młode pokolenie krytyków poparło racje Irzykowskiego (por. Markiewicz, 1974, s. 101), jego „rozumienie krytyki jako walki – poprzez ideały literackie – o postawę moralną społeczeństwa, a także o świadomość własnego krytycznoliterackiego instrumentarium” (Skórczewski, 2002, s. 227).

W kontekście krytyki i polemik Irzykowskiego, często personalnych, między innymi ze Stanisławem Brzozowskim i Tadeuszem Żeleńskim-Boyem, pojawia się **kwestia biografizmu i autobiografizmu**. Można powiedzieć, że biografizm i psychologizm w badaniach literackich miał wpływ na, dokonywane przez Irzykowskiego, interpretacje prac i działalności Żeleńskiego-Boya. Jak już wspomniano, Irzykowski nie negował biografizmu i psychologizmu w badaniu kontekstu powstania dzieła, ale nie uważał tych metod za właściwe w orzekaniu o samym dziele. Uważał, że własne przeżycia pisarza i biografia są punktem wyjścia tworzonych przez niego dzieł, przeprowadzanych szczegółowych analiz „rzeczywistości” opisywanej i jej ocen o charakterze ogólnym. Jednak Irzykowski występował przeciw tak zwanej „syntetycznej krytyce”, przeciw odczytywaniu motywów autora, opartym na psychologizmie, odwołującym się do „intuicji” (por. CS, s. 634, tekst *Zza kulis krytyki*). Postulował bowiem krytykę „obiektywną”, którą zestawiał z krytyką „arbitralną”, z subiektywnymi opiniami krytyka, wydawanymi i przyjmowanymi na mocy jego autorytetu, przypisywanych mu ról społecznych i kul-

turowych („arbitralność pochwały i nagany”, związana ze „snobizmem” oceny; por. CS, s. 625–626). Jak pisał, „prawa do wyrokowania” w przypadku oceny dzieł artystycznych nie można zarezerwować dla ‘fachowców’ pomimo całej zawilgości przedmiotu, gdyż sprawy artystyczne z natury swojej są i muszą być demokratycznymi, obchodzącymi każdego, podobnie jak życie codzienne” (CS, s. 625).

Zatem Irzykowski sprzeciwiał się częściowo biografizmowi i psychologizmowi w ocenie dzieła sztuki, w tym dzieła literackiego. Występował przeciw sprowadzaniu idei do rozumienia ich przez konkretną osobę, twórcę, z odwołaniem wyłącznie do jednostkowego życia, do własnych subiektywnych przeżyć. Zarazem, jak już wielokrotnie wspomniano, uważał, że idee są dane naszemu rozpoznaniu jako manifestowane i realizowane właśnie w indywidualnych praktykach, w „czynach” dokonywanych między innymi w słowie. Jednak proces idealizacji – nadawania statusu idei pewnym treściom i wartościom, ma wedle niego charakter intersubiektywny i to właśnie idee (pewne sensory i wartości) pojęte intersubiektywnie, rozpoznawane w kontekście danej kultury, powinny być punktem odniesienia indywidualnej o nich wiedzy. Dlatego rozpatrywanie treści dzieła jedynie w kontekście jednostkowej biografii jest pewnym ograniczeniem interpretacji dzieła. Postulowana przez Irzykowskiego interpretacja wymagałaby uwzględnienia kontekstu kulturowego, intersubiektywnego pojmowania idei jako punktu odniesienia ich subiektywnego rozumienia, w tym także uwzględnienia przeżyć i biografii innych. Jako przykład takiej biografii, Irzykowski wskazywał *Wyznania* świętego Augustyna: „najwyższy indywidualizm i uniwersalizm, bo spowiedź z siebie przed wszystkimi dla wszystkich” (LK, s. 543, przypis, tekst *Autobiografizm*).

Irzykowski zarzucał Żeleńskiemu właśnie interpretowanie twórczości artystów w kontekście ich własnych życiorysów i przeżyć („życiorysomania”; B, s. 376), nie zaś jako autonomicznych dzieł wśród innych dzieł, składających się na wspólny „świat życia”, kulturę jako obszar manifestacji intersubiektywnych znaczeń, treści i realizacji wartości. Wcześniej, w *Walce o treść* Irzykowski podkreślał, że „krytyk zajmuje się kompozycją i ewentualnie wpisuje – szkicowo – swoje dzieło w dzieło autora. Podstawą jego działania jest własna wizja hierarchii i aktualności. Natomiast w małej tylko

mierze jest jego zadaniem charakterystyka indywidualności stylu autora, o którą woła Witkiewicz” (WT, s. 290). To, co interesowało w dziele samego Irzykowskiego, określał on między innymi jako „diagnozę tematu”, treści (por. B, s. 342). Jak pisał, „temat – rozumieniem szerzej, jako pewną historię, pewne charakterystyczne powikłanie się życia, zagadkę, która rozszerza się w zagadnienie” (B, s. 342, przypis). Natomiast Żeleński-Boy „lubi swoje zamięłowanie w życiorysach uzasadniać tym, że niektórzy poeci są artystami życia, kształtują swoje życie własne lub życie naokoło siebie” (B, s. 378–379). Jednak zdaniem Irzykowskiego „nauka o życiu, o jego komplikacjach, o charakterach, o losie własnym i losie zewnętrznym itp. – a literatura to są odmienne dyscypliny” (B, s. 379). W *Beniaminku* Irzykowski pisał, że „ani teoria – właściwie żadna! – ani praktyka Boya” nie przekonały go „o tak wielkiej ważności życiorysów dla literatury” (B, s. 376). Irzykowski argumentował, że jest to pewien „ubytek twórczości” i „wewnętrzny rozkład literatury na składniki” (B, s. 379–380), gdzie treść zostaje zastąpiona przez „plotkę”.

Można powiedzieć, że Irzykowski rozpatrywał zagadnienie biografizmu – w kontekście swoich założeń personalizmu – jako specyficzne potwierdzenie słuszności idei danych intersubiektywnie, a „wcielanych”, realizowanych przez konkretną osobę we własnym życiu. Tak pojęty biografizm daje zatem możliwość oceny trafności idei, a niekoniecznie danej osoby. Dlatego przypadek Żeleńskiego – krytyka i pisarza – był rozpatrywany przez Irzykowskiego jako pewien przykład postawy oraz idei wcielanych w życie i to przeciwko tym ideom *de facto* występował Irzykowski. Warto zaznaczyć, że Irzykowski podobnie ujmował kwestie własnej biografii – przebiegu życia rozumianego jako realizacja pewnych idei, danych intersubiektywnie. Uczestnicząc w życiu publicznym, prowadził otwarcie dyskusję z racjami przez siebie głoszonymi, a dyskusja z własnymi racjami miała prowadzić do przepracowania koncepcji będących permanentnie w trakcie tworzenia.

Trzeba przypomnieć, że Irzykowski sam uprawiał pewien autotematyzm w *Pałubie* (por. Szary-Matywiecka, 1979, s. 28–36, s. 45), zaś jego własna krytyka bywała nacechowana personalnie i odwoływała się czasem do faktów z życia autora. Jak wspomniano, Irzykowski uważał, że fakty własnego życia autora stanowią pewien materiał

dla dzieła, ale powinien on zostać opracowany twórczo, powinien w zamierzeniu być pewną kreacją autorską, nie zaś powoływać się jedynie na „prawdę rzeczywistości”. W komentarzu do *Walki o treść* podkreślał walor autobiograficzny treści i tematów, przedstawianych w dziele literackim: „Dla umiających czytać treść jest już w to dzieło wpisana – oczywiście ‘jakaś’ treść osobista. Ukazać ją (...) może być zadaniem całego życia” (PR, II, s. 590, tekst *W obronie ‘Walki o treść’*). Wedle Irzykowskiego *Pałuba* była pewnym „dokumentem przeżywania” i zarazem poszukiwaniem nowych treści – nowych, bo związanych z ponownym ustalaniem literackiej, naukowej (historycznej) i kulturowej roli autobiografii (por. P. Budrecka, 1981, s. LXXIX). Irzykowski rozpatrywał bowiem literaturę i w ogóle przekaz słowny jako pewne świadectwo. Sądził jednak, że nie można literatury sprowadzać tylko do roli „świadka”, choć taka rola przekazów kultury była wysoko ceniona przez autora *Pałuby*. Biografizm w literaturze, podobnie jak inne zjawiska kultury, uwikłany był w dwoiste oceny Irzykowskiego. Z jednej strony, dostrzegał on i cenił dokumentacyjny, pamiętnikarski aspekt biografii, z drugiej jednak narzucał jej wysokie kryterium artystyczności – koherencji treściowej, obiektywności wypowiedzanych sądów i ocen, wielostronności spojrzenia na opisywane fakty i wydarzenia „z życia”. Zaprzeczeniem tak pojętej biografii była właśnie „życiorysomania” Żeleńskiego, skupiona na wybranych, sensacyjnych zdarzeniach, na „plotce” przy braku obiektywnych ocen.

Irzykowski podkreślał aspekty autentyczności i szczerości biografii. Uważał, że „autobiografia to nie jest tylko literatura, lecz akt, Subjekt-Objekt-Position. Akt zbliżony poniekąd do aktorstwa” (LK, s. 541, przypis, tekst *Autobiografizm*), czyli akt autoprezentacji, czego autor powinien być świadomy. Szczerość autora wobec siebie i dzieła powinna dotyczyć właśnie stosowanych świadomie środków owej autoprezentacji. Dzięki szczerości powinien też zostać zachowany wyjściowy, biograficzny „materiał” dzieła. Wedle Irzykowskiego przykładem takiego stosunku do siebie i własnego dzieła były *Wyznania* Jean-Jacques’a Rousseau, ale również pisarstwo Marcela Prousta (por. LK, s. 543–544, tekst *Autobiografizm*), a sam Irzykowski realizował te postulaty między innymi w komentarzach do *Pałuby*. Jednocześnie czynił on rozróżnienie między „pamiętnikarską”

autobiografią (na przykład pamiętniki Juliusza Cezara) a wyznaniem, czyli nową postacią biografii, wprowadzoną przez świętego Augustyna (por. LK, s. 542), którą szczególnie cenił. „Prawdziwą autobiografię” Irzykowski zestawiał z „autoreportażem, autoplotką” (por. LK, s. 547), z ówczesną „grafomanią autobiograficzną”, w której „materiał” życia „przestaje być cennym, autentycznym, a staje się stylizowanym” (LK, s. 547). Co więcej, takie biograficzne zapiski – na mocy swego autorytetu świadectwa – mogą posuwać się nawet do „falszowania rzeczywistości” (LK, s. 547). Irzykowski krytycznie odnosił się do organizowanych wówczas „ankiet, konkursów” na pamiętniki, choć ceniał walor dokumentacyjny prezentowanych tekstów biograficznych (por. LK, s. 546).

Autor *Beniaminka* zauważał, że w przypadku tekstów literackich, bazujących na biografii, dochodzi do gry „między szczerością a eksploatacją literacką” (WT, s. 205, przypis). Jako dziedzinę wiedzy, do pewnego stopnia właściwą autobiografii, Irzykowski wskazywał historię, ponieważ to właśnie historia traktuje autobiografie-pamiętniki jako „przyczynki naukowe”. Zarazem jednak historia ma tendencję do rozpatrywania udziału autora w przedstawianych wypadkach tylko jako „udziału świadka” (por. LK, s. 546), zaś autobiografii jako opisu, roszczonego sobie prawo do obiektywizmu, bo dokonanego przez podmiot, który nie ingerowałby i nie współuczestniczył w obserwowanej rzeczywistości. Jak pisał Irzykowski, „prawda autentyczna należy właściwie do historii, historii w najlepszym znaczeniu tego słowa” (WT, s. 204). Dlatego tak ważny jest „postulat, żeby każdy człowiek wybitny pozostawił po sobie pamiętnik, ślad swojej walki z życiem” (WT, s. 204). Co więcej, zdaniem Irzykowskiego „prawdziwa autobiografia” jest „zawsze pewnego rodzaju bohaterstwem” i „czynem wyjątkowym” (por. LK, s. 548), realizowanym w słowie, wymagającym od autora dużej samowiedzy oraz wiedzy o danym w doświadczeniu „świecie życia”.

Polemiki z różnymi koncepcjami biografii, z biografizmem i psychologizmem w ocenie dzieła literackiego, można uznać też za dyskusję Irzykowskiego nad omawianym powyżej zagadnieniem tematu, treści dzieła. Jak już wspomniano, tematem dzieła byłyby wedle niego treści aktów świadomości autora (odróżniane od samych aktów świadomości), subiektywne wrażenia, wyobrażenia i przemy-

ślenia. Relację o nich Irzykowski rozpatrywał jako pewne świadectwo wewnętrznej świadomości, odniesione do obserwowanych i doświadczanych stanów „świata”, do konstruowanych „faktów” specyficznie ludzkiej rzeczywistości kultury. Zarazem było to odniesienie świadomości do wymykającej się poznaniu rzeczywistości „pałubicznej”, do tego, co materialne, fizjologiczne, a także nieświadome w obrębie samej subiektywności. Jednak przede wszystkim twórczość biograficzna wyróżniałaby się tematyczną autoreferencją, dlatego Irzykowski określał ją jako „twórczość zreflektowaną” (por. WT, s. 219). Jest ona bowiem świadomym zdawaniem sprawy z wewnętrznych stanów świadomości i jako taka towarzyszy podmiotowemu samopoznaniu, ale też rozpoznaniu ponadindywidualnych cech ludzkiej podmiotowości i jej „duchowych” determinant (indywidualna rozumna świadomość a „duch”, czyli rozumna świadomość w ogóle). Tematyczna autoreferencja dotyczy także czynienia tematem biografii samego procesu jej powstania, na przykład w przypadku dziennika. Dyskusję Irzykowskiego nad biografizmem można uważać za próbę dookreślenia tematów, treści dzieła literackiego w zestawieniu z innymi odmianami piśmiennictwa, na przykład z pamiętnikarstwem, z biografią jako dokumentem historycznym czy z listami jako szczególnymi dokumentami własnego życia.

FILM JAKO REPREZENTACJA KULTUROWA

Film jako rejestracja rzeczywistości

Celem tego rozdziału jest przedstawienie estetycznych i epistemologicznych założeń oraz konsekwencji teorii filmu Karola Irzykowskiego. W książce *Dziesiąta Muza* (1924) i w licznych artykułach rozpatrywał on 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 Henri Bergsona i Béli Balázsa) ujmowała kwestie dotyczące nowego medium – filmu, jego specyfiki kulturowej i symbolicznej, w kontekście pytań filozoficznych. Jest to całościowa i konsekwentna refleksja filozoficzna nad filmem, jak też nad zagadnieniem nowych mediów w kulturze. Irzykowski podejmował kwestie, które później stały się głównymi problemami toczących się dyskusji w teorii filmu, estetyce i filozofii kultury.

1) Było to pytanie Irzykowskiego o film jako obiektywną rejestrację rzeczywistości, „nieprzetworzonej rzeczywistości”, która jest dostępna percepcji i poznaniu w niektórych swoich elementach właśnie dzięki filmowej rejestracji (na przykład przypadkowe wydarzenia rejestrowane czy też zastosowanie wielkiego planu – zbliżenia i detalu). Było to zatem epistemologiczne zagadnienie dotyczące prawdy przedstawienia, a zarazem pytanie: czym jest owa rzeczywistość rejestrowana i jaki jest jej status ontologiczny?

2) Następne pytanie Irzykowskiego dotyczyło specyfiki filmu jako reprezentacji kulturowej o cechach artystycznych, czyli było to

pytanie na temat zagadnień estetycznych, kwestii oceny artystycznej i specyfiki budowy utworu filmowego. Można doszukiwać się rozmaitych analogii między rozważaniami Irzykowskiego, dotyczącymi filmu jako układu treści i znaczeń (na przykład film uznawany za rozrywkę popularną oraz film artystyczny i różnice w doborze ich treści) a poszukiwaniami innych badaczy na temat znaczenia, treści w filmie i jego cech artystycznych.

3) Z kwestiami estetycznymi ściśle wiązało się pytanie antropologiczne Irzykowskiego o związki nowego medium z aparatem percepcyjnym człowieka i z aparatem psychicznym. Właśnie tego zagadnienia dotyczyła polemika Irzykowskiego z „kinematograficznym mechanizmem myślenia” – z koncepcją zaproponowaną przez Henri Bergsona w *Ewolucji twórczej*.

Zagadnienia te będą tu kolejno omówione, począwszy od rozważań Irzykowskiego nad filmem jako rejestracją rzeczywistości, przez jego koncepcję filmu artystycznego, aż po kwestie polemiczne (udział Irzykowskiego w wówczas prowadzonych dyskusjach i późniejsze polemiki badaczy nad jego tezami filozoficznymi i estetycznymi).

W *Przedmowie do Dziesiątej Muzy* Irzykowski pisał: „Sprawiało mi przyjemność rozmyślać nad kinem jako dziedziną jeszcze przez myślicieli nie tkniętą” (DM, s. 26). I dalej: „Powoli i całkiem niewymuszenie z moich rozmyślań ułożyła się pewna teoria, którą tu właśnie wykładam. Streszcza się ona w kilku słowach: kino jest widzialnością obcowania człowieka z materią” (DM, s. 26). Irzykowski proponował takie określenie kina zainspirowany między innymi myślą Stanisława Brzozowskiego, jego stanowiskiem aktywistycznym i kulturalistycznym, a przede wszystkim jego koncepcją filozofii pracy (por. DM, s. 190). Za cel filmu Irzykowski uznał przedstawienie związków, „metafizycznej korespondencji między człowiekiem a materią” (por. DM, s. 65), a tym samym między duszą (tym, co psychiczne) a ciałem, między duchem a materią (por. DM, s. 219). Irzykowski przejął od Stanisława Brzozowskiego założenie, że materia to bierny, a człowiek to aktywny element rzeczywistości. Zgodnie z tym założeniem uważał, że zmaganie się człowieka z rzeczywistością realizuje się w twórczym działaniu, w czynie, którego szczególną postacią jest „czyn intelektualny”. Jest on spełniany w poznaniu

– w literaturze przez słowo (pojęcie), w filmie zaś przez zmaganie się z widzialnością świata. Jak pisał Irzykowski, „świat w kinie postawiony jest na swej stronie optycznej, na której nigdy wyłącznie nie stoi. Pokazuje się w nim tylko optyczna skóra wszechdarzeń” (DM, s. 55), rejestrowane wyglądy rzeczy – zjawiskowe wyglądy dane człowiekowi w jego percepcji przedmiotu, w obchodzeniu się z nim, w działaniu. Irzykowski konsekwentnie rozpatrywał element materialny rzeczywistości w związkach z człowiekiem, odwołując się do antropocentrycznych założeń w swojej teorii filmu. Dlatego wiele uwagi poświęcił zagadnieniu ciała ludzkiego, które pojmował jako materialny żywioł, dany człowiekowi w sposób najbardziej bezpośredni. Rozpatrywał również, w aspekcie epistemologicznym i estetycznym, zagadnienie zmysłowego oddziaływania na człowieka rozmaitych przedmiotów kultury przezeń tworzonych, a w szczególności przedstawień filmowych.

Wspomniana podstawowa teza teorii filmu Irzykowskiego ujmowała kino jako „widzialność obcowania człowieka z materią” (por. DM, s. 26, s. 218), co można interpretować jako **widzialne świadectwo losu człowieka w konfrontacji z materialnością świata**. Autor *Dziesiątej Muzy* pisał, że „kino czyni widzialne to obcowanie człowieka z materią, przyjazne lub wrogie” (DM, s. 83). W kontekście innych tez Irzykowskiego tak pojęte kino i film można również uważać za potwierdzenie rozumnych działań oraz woli człowieka w opanowaniu owej „materii” w imię ducha i idei, realizowanych indywidualnie w jednostkowym życiu. Objaśniając specyfikę kina i filmu, Irzykowski musiał zatem dookreślić relację człowieka i rzeczy, człowieka i materii. „Formuła: człowiek i materia” odpowiada wedle niego „optycznemu stosunkowi rzeczy na filmie: materia jest na nim przeważnie częścią nieruchomą, bezwładną, tłem, człowiek zaś czynnikiem ruchu, zmian i niepokoju” (DM, s. 68). Jednak, jak dalej zaznaczał, „stosunek człowieka do materii na granicy zetknięcia może być czynny i bierny”, ponieważ człowiek nie tylko przyjmuje wobec materii, tak charakterystyczną dla współczesności, postawę „zdobywczą”, ale bywa jej podporządkowany i jej ulega (por. DM, s. 69). Irzykowski w *Dziesiątej Muzie* wielokrotnie też określał swoje pojmowanie materii: „Przez materię nie mam na myśli tylko przyrody, lecz wszelki żywioł, a więc nie tylko skupiony na jed-

nym miejscu, lecz także rozproszony w świecie, zaś jego jednolitość nie ma być koniecznie tylko jednolitością fizykalną" (DM, s. 189), ale może to być „fizykalne, fizjologiczne, mechaniczne pandaemonium” w makroskali kosmicznej, „pozaludzkiej” lub też w mikroskali ludzkiego ciała, na przykład dotkniętego chorobą (por. DM, s. 189).

Inspirowany tezami Stanisława Brzozowskiego, Irzykowski sądził, że „światem do połowy tylko rządzi zasada czynu, druga połowa stoi pod prawami zwierciadła” (DM, s. 54). Jak Irzykowski łączył „zasadę czynu” i „prawa zwierciadła” z zagadnieniami kina i filmu? Ponieważ „do połowy” światem rządzi „zasada czynu” – zasada tego, co dynamiczne, dlatego najlepszym jego przedstawieniem, według Irzykowskiego, jest sztuka ruchu – film. Natomiast „w drugiej połowie” są to „prawa zwierciadła” – zasady tworzenia przedstawień (por. DM, s. 54), którym podlega również filmowa rejestracja rzeczywistości, „nieprzetworzona artystycznie” (por. Bocheńska, 1975, s. 278). Rejestracja rzeczywistości jest wedle Irzykowskiego właśnie celem poznawczym i zarazem estetycznym filmu, film bowiem jest zapisem „życia optycznego” codzienności (por. DM, s. 188), a szczególnym tego przypadkiem jest uwzględnianie, przy rejestracji rzeczywistości, cech artystycznych obrazu. Można powiedzieć, że wedle Irzykowskiego prymarnym celem filmu jest tworzenie przedstawień, które jest zarazem rejestrowaniem rzeczywistości. Rejestrowanie rzeczywistości pojmował on właśnie jako filmowy zapis relacji człowieka i materii – jego aktywnego oddziaływania na materię, ale też zależności człowieka wobec tego, co materialne. Zatem film jest również zapisem uwikłania człowieka w relację z materialnym, biologicznym „pierwiastkiem pałubicznym”, z tym, co trudno poddaje się racjonalnemu poznaniu i opisowi w słowie, ale może być rejestrowane w filmie jako „nieprzetworzona rzeczywistość”. Relacja człowieka (ducha) wobec materii jest zarazem rozpatrywana przez Irzykowskiego jako tworzenie przez człowieka specyficznie ludzkiego „świata życia” – rzeczywistości kultury. Dlatego film jako rejestracja relacji człowieka wobec materii jest jednocześnie rejestracją, rozpoznawaniem i poznawaniem procesu tworzenia specyficznie ludzkiego „świata życia” – świata kultury.

W *Dziesiątej Muzie* Irzykowski pisał, że w przypadku sztuki 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 samą widzialność ruchu" (DM, s. 52), jest przede wszystkim rejestracją dynamicznych elementów rzeczywistości – bezwolnej, nierozumnej żywiołowości materii i wolnej, rozumnej aktywności człowieka. To określenie filmu znalazło swoje rozwinięcie w tezach Irzykowskiego, dotyczących ideału sztuki filmowej i hierarchii treści w dziele filmowym, związanej z klasyfikacją „motywów” ruchowych (por. DM, s. 179), o czym będzie dalej mowa. Odnosząc się do wspomnianych dotąd, ogólnych określeń kina i filmu, proponowanych przez Irzykowskiego w jego teorii filmu, można powiedzieć, że podkreślał on dwa aspekty przekazu filmowego: 1) jego cechy wizualne, obrazowe (zestawione z rolą słowa w literaturze, a szczególnie w poezji) oraz 2) jego cechy dynamiczne, ruchowe, jako że uważał „widzialność ruchu” za właściwy temat rejestracji filmowej (por. DM, s. 52). Łącząc te dwa główne aspekty, Irzykowski rozpatrywał film jako wizualną rejestrację ruchu, zdarzeń ruchowych, których czynnikiem inicjującym i spełniającym jest człowiek, twórczy i aktywny, zmagający się z materią – bierną, bo pozbawioną woli i nierozumną, ale zarazem żywiołową. Dlatego też Irzykowski uważał, że „ruch sam przez się jest niczym, staje się dopiero czymś ważnym przez osiągnięcie lub nieosiągnięcie” (DM, s. 83–84), przez spełnianie się w określonym celu, wyznaczanym przez człowieka i przez niego realizowanym. Z tego między innymi względu „pojęcie kina nie pokrywa się całkowicie z pojęciem ruchu” (DM, s. 159), choć to właśnie kino ma za zadanie „wzbogacenie ruchowej rzeczywistości” (DM, s. 85–86) dzięki rejestracji i nagromadzeniu w przedstawieniu filmowym dynamicznych elementów rzeczywistości, dzięki uczynieniu ich „widzialnymi”.

Jak Irzykowski pojmował wspomniane „prawa zwierciadła” – zasady przedstawienia dotyczące filmu i kina? Pisał, że „na pozór cechuje kino fotograficzny obiektywizm. Lecz tkwi w człowieku pewna mistyczna zaborczość, która ‘widzieć’ utożsamia z ‘mieć’. Dlatego kino dąży do uoptycznienia świata” (DM, s. 56), a jest to zarazem pewne zawładnięcie tym światem. Już w *Czynie i słowie* Irzykowski podkreślał, że „nie w ramieniu, lecz w oku leży punkt ciężkości świata” (CS, s. 275, tekst *Z kuźni bluźnierstw. Aforyzmy o czynie* opublikowany po raz pierwszy w 1911 roku), bowiem to obserwacja

prowadzi człowieka ku poznaniu i przekształceniu świata. W *Dziesiątej Muzie* za szczególną postać obserwacji świata Irzykowski uznał jego ogląd uzyskiwany z pomocą kamery i rejestrację w filmie tego, co znalazło się w jej obiektywie. Jednocześnie Irzykowski zakładał, że kamera naśladuje mechanizm ludzkiego postrzegania i stanowi niejako przedłużenie zmysłów człowieka (por. Bocheńska, 1975, s. 266). Co ważne, zdaniem Irzykowskiego, kamera rejestruje nie tylko to, co przez człowieka (operatora) dostrzeżone, ale również elementy świata niedostrzeżane w czasie rejestracji. Dzięki możliwości późniejszego, wielokrotnego oglądania obrazu filmowego może być dokonywana analiza, obserwowanych z pomocą kamery, elementów świata, również tych, ku którym nie kierowała się uwaga operatora. Irzykowski pisał, że kino nie tylko „oddaje” to, co zwykle widzimy, ale „podgląda za nas wytrwale i odważnie także to, czego nie widzimy wskutek niedostępności lub niecierpliwości” (DM, s. 56). Pokazuje „jak trawa rośnie” i „w końcu jeszcze wmawia w nas, że widzi rzeczy nadzwyczajne i nadprzyrodzone (tricki, film fantastyczny)” (DM, s. 56). Można powiedzieć, że Irzykowski zakładał obiektywny charakter rejestracji filmowej i autorytet obiektywu rejestrującej kamery, analogiczny do autorytetu narratora wszechwiedzącego. Jednak Irzykowski zakładał dodatkowo, że ów obiektywizm filmowej rejestracji ma charakter „pozorny” (por. DM, s. 56), ponieważ sama obserwacja jest nacechowana subiektywnie i indywidualnie, a co więcej jest pewną twórczością. Zakładał zarazem, że osoba, która kieruje obiektyw ku wybranej rzeczy oraz widz oglądający na ekranie zarejestrowany obraz są powodowani tą samą potrzebą – potrzebą twórczej ciekawości, której rezultatem jest poszukiwanie i poznawanie prawdy. Trzeba zatem podkreślić, że Irzykowski uwzględnił subiektywne nacechowanie, pozornie obiektywnej, rejestracji filmowej jako specyficznej obserwacji świata (por. DM, s. 56), wpływ na nią indywidualnych i personalnych czynników, na przykład wiedzy osoby rejestrującej, jej wolnych wyborów dotyczących przedmiotu i celu rejestracji.

Można powiedzieć, że według Irzykowskiego „prawo zwierciadła” dotyczy rejestracji pojętej jako reprodukowanie, poniekąd powtórzenie rzeczywistości w przedstawieniu, naśladowcze względem ludzkiej percepcji. Zatem można uznać, że Irzykowski rozpatrywał

rejestrację filmową jako *mimesis*, jako naśladowcze wobec percepcji rzeczywistości – ujmowanie i rzeczywistości, i jej percepcji w przedstawieniu filmowym. Film zatem stanowiłby świadectwo rejestrowanej rzeczywistości, ale zarazem subiektywnej percepcji, a więc byłby również źródłem samowiedzy człowieka, dotyczącej gatunkowych cech jego percepcji i poznania (kinematograf „jest projekcją” umysłu ludzkiego; por. DM, s. 40). Irzykowski zatem rozpatrywał naśladownictwo przedstawienia filmowego również jako *analogon*. Wedle niego naśladownictwem, powtórzeniem pojętym jako *analogon* byłoby właśnie oddanie w filmie mechanizmów ludzkiej percepcji i poznania. Jest to możliwe dzięki analogii umysłu ludzkiego i kinematografu – rejestracji obrazów, które są wynikiem obserwacji i wyobrażeń (kadrowanie, dobór planów) oraz układu obrazów, tworzonego na podobieństwo skojarzeń (montaż). Naśladownictwem pojętym jako *analogon* byłoby również, opisywane przez Irzykowskiego, reprodukcyjne powtórzenie w filmie środków wyrazu i ich układu, przeniesionych z innych dziedzin sztuki (na przykład układu fabularnego czy poszczególnych elementów tematycznych, wersyfikacyjnych, przeniesionych z literatury, teatru, malarstwa).

Trzeba tu przypomnieć jedną z cech, wskazanych przez Irzykowskiego, odróżniających rzeczywistość i jej przedstawienie, a mianowicie otwartość procesualnie pojętej rzeczywistości i zamknięty charakter jej reprezentacji, przedstawienia filmowego. Według Irzykowskiego ten zamknięty charakter dzieła filmowego daje szansę na wielokrotny odbiór i przeżywanie danego wydarzenia (por. DM, s. 54), ale również zwraca naszą uwagę na repetytywny charakter codziennych czynności i przeżyć oraz powoduje ujmowanie samej realności w kategoriach powtórzenia, nie zaś niepowtarzalności faktu czy zdarzenia.

Wedle Irzykowskiego kino pojmowane jako „filtr rzeczywistości” (por. DM, s. 55) spełnia swoją podstawową rolę, rejestrując świat i relacje człowieka wobec niego. Jednak zarazem Irzykowski uważał, że kino „waha się” między dokumentaryzmem a „uświadomioną sztuką” (por. DM, s. 71), między rejestracją rzeczywistości a jej kreacją. Człowiek bowiem uwikłany jest w dwojaką relację – „bierny stosunek człowieka do materii”, której sam podlega, związany jest zarazem z jego czynnym, aktywnym nastawieniem do przyrody

w ogóle, którą czyni elementem własnego świata kultury (por. DM, s. 74–75). Irzykowski pisał, że „twórca kinowy musi być poniekąd fabrykantem fałszywych autentyków” (por. DM, s. 98), inscenizuje bowiem rzeczywistość i fakty, w których zaistnienie widz wierzy, a wiara i przekonania widza mają swoje poręczenie w samym narzędziu przekazu – w kinematografie oraz w rejestracji fotograficznej i filmowej, pochnopnie uznawanej za w pełni obiektywną.

Irzykowski łączył z antropologicznymi wyznacznikami, ze wspomnianymi poznawczymi i zarazem twórczymi potrzebami człowieka subiektywne nacechowanie rejestracji filmowej, pozornie tylko obiektywnej. Jak pisał, „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)” (DM, s. 54). Irzykowski zatem uważał, że „kinematograf” może być wykorzystywany zarówno w procesie poznawania rzeczywistości obiektywnej, zewnętrznej, jak i w celu uzewnętrznienia ludzkiego myślenia i przeżyć psychicznych, uwidocznienia tego, co niewidzialne (por. DM, s. 218).

W tym pierwszym przypadku Irzykowski rozpatrywał pozapojęciowe przedstawienie rzeczywistości w filmie, ujmowanie świata nie analityczne, ale całościowe dzięki montażowi, odkrywanie w świecie materialnym elementów, dotąd niedostępnych poznaniu człowieka (na przykład dzięki stosowaniu wielkiego planu – zbliżenia i detalu). Irzykowski uważał bowiem, że film przyczynia się do „przemiany kulturalnej w duszy ludzkiej” (por. DM, s. 56), do zmiany w poznawczym nastawieniu widza – uczestnika kultury wobec świata, a szczególnie podkreślał wytworzenie umiejętności obserwacji całościowej. Wskazywał jej szczególną rolę w filmie, bowiem „świadomość publiczności ukształtowaną przez dotychczasową kulturę, nastawioną na chwytywanie ‘cząstek’, kino może przestawić na ujmowanie całości” (Bocheńska, 1975, s. 273). Irzykowski zakładał, że z kolei ujęcie zatomizowane i konstruowanie obrazu całościowego z pojedynczych fragmentów „analitycznych” jest typowe dla narracji literackiej (por. *ibidem*, s. 274). Dlatego, jego zdaniem, nie należy rozpatrywać specyfiki filmu z odwołaniem do cech typowych dla literackich sposobów opowiadania, choć narracja filmowa do nich nawiązuje (por. *ibidem*).

W drugim przypadku – przedstawiania świata wewnętrznego przez film – Irzykowski odwoływał się do wspomnianego założenia o odpowiedniości filmu jako zapisu percepcji człowieka i jego wewnętrznych przeżyć, związanych z percepcją (wrażeń, wyobrażeń). Jednak przede wszystkim podkreślał wpływ nowego medium na sferę psychiki odbiorcy (na przykład kształtowanie wrażliwości; por. *ibidem*, s. 266) i na intersubiektywnie powoływane znaczenia (wspólne symbolizacje, wzory, wartościowania; por. *ibidem*, s. 264). Irzykowski zwracał uwagę, że obraz filmowy może być źródłem i narzędziem przekazu wzorców czy idealizacji. Uważał, że celem obrazu filmowego może być pewna wizualna symbolizacja, to jest przedstawienie idei, ponieważ może on „dać niejako idee platońską” danej rzeczy (por. DM, s. 98).

Zdaniem autora *Dziesiątej Muzy* film, dzięki kamerze penetrującej świat, daje możliwość odkrywania rzeczywistości. Dzieje się tak również dlatego, że dana rzeczywistość w grze aktora nie wyraża się, ale „zdradza się” (por. DM, s. 212), ujawnia mimochodem. Właśnie dzięki kamerze ujawnione zostaje to, co przed nami na co dzień ukryte, a niewidzialne – niedostrzegane elementy świata zewnętrznego i wewnętrznego, subiektywne wrażenia czy wyobrażenia – uzyskują swoją filmową, widzialną postać. Widzialność „niewidzialnego” (por. DM, s. 50), uzyskiwana dzięki filmowi, miała zatem cele poznawcze – dawała możliwość dostrzeżenia czegoś nowego w rzeczywistości „zewnętrznej”, rejestrowanej przez film, tego, co bywa niezauważane w codziennym obcowaniu ze światem (na przykład dzięki stosowaniu zdjęć w wielkim planie – detalu i zbliżenia, ruchu kamery, montażowego łączenia kadrów). Było to również odnajdowanie w obrazie filmowym widzialnego odpowiednika przeżyć psychicznych, materialnego ekwiwalentu tego, co duchowe, ale – jak podkreślał Irzykowski – nie „wyrazu” (por. DM, s. 187). Zarazem jednym z artystycznych zadań filmu miała być owa „widzialność niewidzialności” (DM, s. 50). Irzykowski uważał, że odpowiednikiem literackiej przenośni w filmie jest właśnie „niewidzialność w naczyniu widzialności” (DM, s. 142), ukazanie dzięki filmowemu obrazowi czegoś ponad to, co w nim bezpośrednio zostało zarejestrowane, zaprezentowane (na przykład filmowy odpowiednik tropu poetyckiego *pars pro toto*, synekdochy; por. DM, s. 142).

W *Dziesiątej Muzyce* Irzykowski ujmował więc materialną fizyczność daną w filmie (świat „na swej stronie optycznej”; por. DM, s. 55) jako widzialne korelaty stanów duszy – przeżyć i myśli. Korelaty widzialne stanowić mają odpowiedniki fizyczne „niewidzialnych” przeżyć duszy (ale nie ich wyraz czy ekspresję). Zatem na podstawie widzialności możemy rekonstruować przeżycia „duszy”, czyli – w terminologii Irzykowskiego – szeroko pojęte przeżycia psychiczne. Kumor podkreśla, że Irzykowski „potrafił wydobyć z filmów pojęcia, które uważał za zastrzeżone dla ‘normalnej drogi duchowości ludzkiej’. Czytał po prostu filmy tak, jak się czyta dzieło literackie, wbrew swej tezie o nader ograniczonej pojęciowości filmu” (Kumor, 1965b, s. 328). Irzykowski traktował bowiem film prymarnie jako nośnik treści – znaczeń i symboli wizualnych, mogących jednak znaleźć swoje słowne odpowiedniki, tym bardziej, że filmowe konstrukcje fabularne były inspirowane wzorcami literackimi.

Irzykowski zadawał zatem pytanie o wzajemne relacje reprezentacji kulturowej (film) i reprezentacji mentalnej (zwanej potocznie „rzeczywistością wewnętrzną”). Jak wspomniano, uważał film również za narzędzie prezentacji owej sfery mentalnej wraz z ukierunkowaniem percepcji, uwagi i poznania widzów na określone obiekty świata zewnętrznego. Film bowiem miał stanowić pewien zapis takiego poznawczego ukierunkowania podmiotu, czego odpowiednikiem było nakierowanie kamery – wzroku operatora i następnie widza na przedmioty i obszary świata zewnętrznego. Filmowa rejestracja rzeczywistości byłaby więc zarazem zapisem reakcji patrzącego operatora na oglądane zdarzenia. Według Irzykowskiego specyfika medium, jakim jest film, pozwala w całkowicie nowy sposób uczynić z rzeczywistości fizycznej, przez jej obrazowe i ruchome przedstawienie, odpowiednik, „korelat” duchowości człowieka (por. DM, s. 187). Teza ta oraz rozpatrywanie filmu jako środka potwierdzania i kształtowania wspólnoty znaczeń, intersubiektywnego, kulturowego „świata życia”, wskazuje na możliwe inspiracje, obok filozofii życia, także fenomenologią i strukturalizmem.

Wedle Irzykowskiego film jest przyczyną 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 w naszych oczach" (DM, s. 56). Można wskazać pewną analogię tej ogólnej tezy z koncepcją mediów i ich rozwoju, zaproponowaną przez Marshalla McLuhana, narzędzie techniczne bowiem nie destrukuje człowieka, ale jako wynik kreacji człowieka następuje twórczo jego samego przemiana. Technologia traktowana była przez Irzykowskiego nie jako wytwór domniemyanych obiektywnych procesów historii, ale – zgodnie z jego wizją postępu – jako wynik subiektywności człowieka, jego indywidualnych wyborów, działań i twórczości. Zdaniem Irzykowskiego to człowiek dokonuje wyboru narzędzia, sposobu posługiwania się nim i celu jego stosowania, jak w przypadku kinematografu. Autor *Dziesiątej Muzy* pisał: „Powiększa się optyczna powierzchnia świata. Wyobraźmy sobie, że była ona dotychczas pocięta, zmarszczona, pofałdowana i teraz fałdy powoli się wygładzają, aby słuchać praw zwierciadła” (DM, s. 56). Według Irzykowskiego, dzięki rozwojowi technik rejestracji obrazu (również dźwięku, na przykład pojawienie się gramofonu; por. DM, s. 55) rzeczywistość znajduje coraz więcej swoich reprezentacji, roszcujących sobie prawo do prawdy, a w ten sposób są spełniane „prawa zwierciadła”, dotyczące powstawania przedstawięń – obrazów rzeczywistości.

Z roku 1925 pochodzą słowa z przedmowy napisanej przez Irzykowskiego do zbioru nowel niemieckich, inspirowanych prozą Jules’a Verne’a: „zależność człowieka od swego własnego dzieła, od maszyny” jest „główną cechą nowoczesnej kultury” (por. Bocheńska, 1975, s. 266). Można powiedzieć, że wedle Irzykowskiego zależność ta znalazła swoje wyjątkowe potwierdzenie w przypadku filmu. Przedmiotem namysłu Irzykowskiego była bowiem możliwość istnienia w dziele nieprzetworzonej rzeczywistości (obiektywny aspekt rejestracji filmowej), ale zarazem udział maszyny-kamery, prowadzonej przez operatora, w rejestracji tej rzeczywistości, a więc również możliwy udział kamery w procesie twórczym (subiektywny aspekt rejestracji filmowej). Były to kwestie dyskutowane wówczas przez innych teoretyków filmu, a także twórców Pierwszej Awangardy. Można powiedzieć, że w pewnych opiniach Irzykowski zgadzał się z twórcami i teoretykami Pierwszej Awangardy. Zdaniem jej twórców maszyna, a szczególnie kamera miała być „przedłużeniem zmysłów człowieka” (por. ibidem) i dawać możliwość zmiany warunków

percepcji, jej rozszerzenia na mikro- i makrokosmos (por. *ibidem*). Podobne tezy stawiał Irzykowski, pisząc w *Dziesiątej Muzie* o zastosowaniu kamery, umożliwiającym człowiekowi tak wgląd w rzeczy (z zastosowaniem wielkiego planu – detalu i zbliżenia), jak ogarnianie wzrokiem świata (por. DM, s. 104–105; przykłady zdjęć bitewnych w filmie Davida W. Griffitha). Trzeba tu przypomnieć, że kamera i obiektyw były wówczas często porównywane do oka (na przykład koncepcja „kino-oka”, proponowana i realizowana przez Dzigę Wiertowa). Irzykowski rozwijał te pojawiające się tezy, uznając film za źródło wiedzy o mechanizmach ludzkiego postrzegania z zaznaczeniem szczególnej roli percepcji wzrokowej (por. Bocheńska, 1975, s. 266), w czym nawiązywał między innymi do prac Henri Bergsona. Autor *Dziesiątej Muzy* niekiedy krytycznie odnosił się do postulatów i artystycznych zamierzeń twórców awangardowych, między innymi do ich „analitycznego” pojmowania konstrukcji filmowej („futurystyczna skłonność do atomizowania”; por. DM, s. 150), a było to także przedmiotem jego polemik z Bergsonem. Jak podkreśla Bocheńska, Irzykowski rozpatrywał film jako techniczny wytwór – element w procesie poszukiwania nowych sposobów przedstawiania rzeczywistości, utrwalania i komunikowania doświadczeń człowieka, „zapowiadając w ten sposób przyszłe badania w zakresie nowoczesnych środków przekazu” (Bocheńska, 1975, s. 266).

Irzykowski często wskazywał swoje inspiracje filozofią Henri Bergsona, przede wszystkim z *Ewolucji twórczej* (por. Bergson, 2004, s. 245). Łączył, podobnie jak Bergson, dynamiczne aspekty realności z filmem. Według Irzykowskiego to film – jako jedyne przedstawienie kulturowe i jako jedyna sztuka – rejestruje owe dynamiczne elementy rzeczywistości i ukazuje je jako momenty czy tematy ruchowe, właściwe kinu, a służące prezentacji przemian w czasie – i materii, i człowieka. Istnieje bowiem „wewnętrzna (immanentna) logika materii, którą kino wydobywa. Istnieje mowa materii. Ruch zaś jest granicą, na której materia styka się z człowiekiem. Jest żywym związkiem chwili i miejsca, nieustannym przechodzeniem rzeczywistości widzialnej w niewidzialną, minioną, lecz pamiętaną” (DM, s. 68). Trzeba podkreślić, że Irzykowski – w odwołaniu do tezy Bergsona – porównywał rejestrację filmową do ludzkiej pamięci i podkreślał rolę filmu w zachowywaniu świadectw teraźniejszości

dla przyszłości. Irzykowski zatem rozpatrywał kinematograf jako narzędzie ocalenia tego, co przeszłe, jako mechanizm, który poniekąd wspomaga pamięć człowieka w jego wiedzy nie tyle o teraźniejszości, ile o przeszłości, którą staje się teraźniejsze zdarzenie już w momencie jego rejestracji. Zarazem to dzięki kinu „przeszłość nie jest czymś całkowicie przesłym, gdyż dopiero jej obecność w pamięci nadaje wagę i znaczenie temu, co się dzieje teraz, akumuluje wrażenia aż do krótkiego snu we wzruszeniu estetycznym” (DM, s. 68), danym dzięki filmowi, który uobecnia ludzi i rzeczy z przeszłości. Kino bowiem czyni przeszłe zdarzenia – teraźniejszymi dzięki ich ponownemu ujrzaniu w filmie, ale też pozwala przeżywać i rozumieć własne doznania w momentach teraźniejszych dzięki odwołaniu do momentów z przeszłości.

Jak już wspomniano, Irzykowski uznawał kinematograf nie tylko za narzędzie ujmowania i przedstawiania percepcji człowieka, ale również naszych doznań wewnętrznych, tego, co jest następstwem między innymi percepcji. Procesy psychiczne (wrażenie, wyobrażenie, pamięć, przypomnienie) rozpatrywał bowiem przez porównanie z kinematografem. Inspirowany tezami Henri Bergsona z *Ewolucji twórczej* uważał film za widzialny, materialny odpowiednik życia wewnętrznego, ale też za pewną konstrukcję analogiczną do tego, co psychiczne, duchowe w człowieku. W swojej polemice z autorem *Ewolucji twórczej* pisał: „Bergson w pogardliwy sposób porównał umysł ludzki z kinematografem, twierdząc, że nie może on oddać nam procesu stawania się, a tylko mechanicznie zlepia wyrwane z całości cząstki rzeczywistości” (DM, s. 39). Irzykowski replikował, że kinematograf ma „z umysłem ludzkim, którego jest projekcją, to wspólne, że jest szybki jak myśl” (DM, s. 40) i że dzięki temu ujmuje ruch w sferze materii, a co ważniejsze – towarzyszy przemysłom i je ukierunkowuje. Irzykowski zatem podkreślał czynnik czasu w charakterystyce filmu i właśnie zagadnienie czasu w filmie było przedmiotem jego polemiki z Bergsonem. Pisał, że „kinematograficzne atomizowanie czasu, zwalczane przez Bergsona, nie ma też nic wspólnego z rozbijaniem ruchu na cząstki w ‘analizie fotogenicznej’”, ponieważ „w kinematografii ruch jako ruch ukazuje się tak samo syntetycznie jak w rzeczywistości, to znaczy daje wrażenie ciągłości” (DM, s. 83–84, przypis). Właśnie syntetyzujący aspekt czasu

i w percepcji, i w filmie pozwalał Irzykowskiemu na wskazanie między nimi analogii. Pozwalał też określać film jako przedstawienie nie „analityczne” wobec prezentowanej rzeczywistości (jak literatura), ale przedstawienie syntetyzujące doznania i przeżycia odbiorcy, które dotyczą prezentowanej realności. Dlatego też Irzykowski traktował montaż nie jako narzędzie analizy rzeczywistości, ale jako możliwość stworzenia nowego, syntetyzującego obrazu świata.

Trzeba tu podkreślić, że zdaniem Irzykowskiego film jest przede wszystkim źródłem poznawczym, dotyczącym rejestrowanej rzeczywistości, a dopiero następnie może być rozpatrywany jako rozrywka czy pomniejsza sztuka. W ten sposób Irzykowski włączał film w obszar innych reprezentacji kulturowych, w tym także naukowych – inaczej niż mu współcześni i również teoretycy, którzy film traktowali wówczas jako specyficzne zjawisko kulturowe, które dopiero w przyszłości osiągnie status obiektów kultury wysokiej. Rozpatrując film jako źródło wiedzy o świecie, Irzykowski wskazywał jego charakter syntetyzujący, odmienny od analitycznej tradycji nauk, których celem jest wyjaśnianie. Można powiedzieć, że w ten sposób autor *Dziesiątej Muzy* łączył poniekąd film z dziedzinami poznania, dotyczącymi człowieka – z naukami humanistycznymi, wskazywanymi przez Wilhelma Diltheya jako odrębne nie tylko pod względem przedmiotu badań, ale i właściwej sobie metodologii hermeneutycznej. Film zatem, podobnie jak humanistyczne nauki o człowieku, miałyby za cel poznawczy prowadzenie odbiorcy-widza ku rozumieniu ludzkiego świata kultury, jego historii i dzieł. Irzykowskiego definicja filmu jako zapisu obcowania człowieka z materią wskazywała na stanowisko ściśle kulturalistyczne i zarazem na związki z hermeneutyką jako wówczas rozwijającą się dziedziną refleksji nad twórczymi działaniami człowieka, nad specyfiką jego wytworów i ich historycznym uwikłaniem. Trzeba ponownie zaznaczyć, że Irzykowski przyjmował założenie antropocentryczne, dotyczące kultury jako obszaru tworzenia wizerunków człowieka, z którymi może się on identyfikować. Wykluczał Hegłowskie założenie o alienacji twórców człowieka, a obszar kultury rozpatrywał jako obszar komunikacji. Wedle Irzykowskiego bowiem przedmioty kultury, wytwarzane przez człowieka, służą komunikowaniu się ludzi między sobą – porozumieniu i rozumieniu. Służą również samopo-

znaniu, którego podstawą jest identyfikacja z treściami, dostępnymi dzięki komunikacji, a zawartymi i rozpoznawanymi w różnych kulturowych reprezentacjach, szczególnie w dziełach sztuki. Byłyby to treści subiektywne, podlegające – dzięki komunikowaniu – kulturowej i społecznej obiektywizacji, a przede wszystkim treści intersubiektywne, podlegające idealizacji, uznawane za idee, czyli za konieczne i wzorcowe punkty odniesienia indywidualnego postępowania – poznania i działania.

W interpretacjach teorii filmu Irzykowskiego podkreślany jest **jeszcze inny aspekt filmu**, rozpatrywanego jako przedmiot percepcji – **jego zmysłowe oddziaływanie na odbiorcę**. Irzykowski zauważał, że widz reaguje na film przede wszystkim w sposób „fizjologiczny”, bowiem przyjemność estetyczna, czerpana z filmu, ma prymarnie właśnie taki bodźcowy, fizjologiczny charakter. Jednak zarazem domagał się on treści, tematów, w których centrum byłby człowiek i jego działania, relacje z materią, ponieważ „właściwe zdarzenia kinowe muszą się dziać w ścisłym związku z materią przyjazną lub wrogą” człowiekowi (por. DM, s. 65). Podobnie jak inni teoretycy filmu, Irzykowski pisał o ludycznej funkcji filmu w kulturze, ale nie deprecjonował jej, natomiast uznawał za wskaźnik pewnych antropologicznych cech albo też preferencji widowni najbardziej rozpowszechnionych. Jak pisał Irzykowski, „zdaje mi się, że już minęły czasy, kiedy ludzie, pogardzający kinem, lecz wciąż do niego uczęszczający, tłumaczyli się, że chodzą do kina tylko na piękne widoki, bo uważają kino tylko za ulepszony fotoskop czy panoramę” (DM, s. 79).

Wspomniany już, zakładany przez Irzykowskiego prymarny temat kina – dynamiczna relacja człowieka i materii – znajdował swoją realizację w filmowej rejestracji działań człowieka z podkreśleniem ich aspektu ruchowego. Celem filmu według Irzykowskiego miało być bowiem uchwycenie tej więzi wraz z jej dynamiką w ruchu. Irzykowski objaśniał ten związek ruchu i celu: „Wejść w kontakt z materią należy do potrzeb najprymitywniejszych; chcieć ją podbić jest wyrazem wyrafinowanej woli do kultury. Ruch sam przez się jest niczym, wagi i sensu nabiera dopiero jako świadek walki. Pragniemy, żeby ten świadek [kino jako sztuka ruchu; dop. aut.] opowiadał lub zmyślał cuda” (DM, s. 84). Trzeba podkreślić, że wedle Irzykowskiego owa dynamiczna relacja tego, co materialne

i ludzkie (duchowe) była potwierdzana również przez specyfikę filmu jako medium oddziałującego na bodźce widza. Film jako przedmiot percepcji był rozpatrywany przez Irzykowskiego właśnie jako pewien przypadek owej więzi człowieka i materii. W tej relacji to materia (film jako wytwór kulturowy w swym materialnym aspekcie) do pewnego stopnia oddziaływała na człowieka tak, że mógł wobec niej pozostawać bierny. Bowiem „stosunek człowieka do materii na granicy zetknięcia może być czynny i bierny” (DM, s. 69), czynny to „ruch zdobywczy” człowieka, zaś bierny jest wówczas, gdy to „materia zmienia i przekształca człowieka” (por. DM, s. 69), a więc również wtedy, gdy widz poddaje się doznaniom, których źródłem jest ekran – światła i cienie tam się pojawiające.

Autor *Dziesiątej Muzy* akceptował zatem ów estetyczny – w sensie oddziaływania na zmysły – aspekt filmu, gdzie estetyczna przyjemność miała być głównym celem percepcji. W kontekście takiego typu percepcji Irzykowski stawiał pytanie o przypadkowy odbiór treści. Uważał, że należy umiejętnie kierować uwagą widza właśnie w przypadku filmów atakujących zmysły odbiorcy (na przykład pogonie, przyspieszenie tempa akcji), że trzeba znaleźć dla takich filmów odpowiednie treści, ujęte przez niego ogólnie w postulacie dotyczącym sztuki filmowej (por. DM, s. 177).

W jaki sposób Irzykowski ujmował owe treści specyficzne dla sztuki filmowej – sztuki zarazem najniżej umieszczonej w jego hierarchii treści i wartości? Irzykowski uważał poszukiwanie treści typowej dla filmu za związane z poszukiwaniem „autentyczności” i z jej rejestracją. Wskazując wstępne, „na razie tylko formalne” (DM, s. 177), a nie treściowe określenie ideału sztuki filmowej, pisał: „Idealną sztuką dla kina jest taka, w której walory kinowe nie są przyniesione lub wplecione z zewnątrz jako ornament, lecz bez przymusu wypływają z treści, bo ona sama do nich dąży; w której sceny czysto kinowe są zarazem scenami największego napięcia treści, scenami największej wagi i znaczenia; w której pewna gra ruchów jest właściwym tematem. Słowem: sztuka wewnętrznie kinowa” (DM, s. 177), w której harmonijnie łączy się „moment ruchowy” z „momentem ideowym” (por. DM, s. 177).

Dalej Irzykowski dopełniał swoje określenie ideału sztuki filmowej, definiując jego aspekt materialny następująco: „Z niezmierno-

nego obszaru stosunków człowieka do materii” należy wybrać fragment, gdzie stosunek ten łączy się „organicznie” z „jakąś sprawą ducha” i jest jej „nie ‘wyrazem’ – lecz korelatem, odpowiednikiem na optycznej stronie świata” (por. DM, s. 187), czyli materialnym, wizualnym odpowiednikiem tego, co duchowe, ideowe. Poszczególne sceny powinny być połączone „nie tyle logiką ile konsekwencjami żywiołu” (DM, s. 187), z którym wiążą się przedstawione wydarzenia. Jeżeli „rozwój akcji po tej ruchowej stronie, jego wzniesienia i akcenty będą się zbiegały i przeplatały z niezwykłymi wypadkami i kombinacjami optycznymi, ideał będzie osiągnięty” (DM, s. 187). Wtedy bowiem intensywność doznań zmysłowych będzie prowadzić do zintensyfikowania przeżyć widza, jego uwagi i przemyśleń, które nie ograniczają się do biernego poddania się doznaniom zmysłowym.

Również w swojej reformie scenariusza Irzykowski postulował intensyfikację efektów filmowych, łączonych ze scenami o największym znaczeniu fabularnym. Można doszukiwać się tu pewnego podobieństwa z koncepcją filmowego „montażu atrakcji”, wówczas tworzoną i realizowaną przez Siergieja Eisensteina. Trzeba zaznaczyć, że Irzykowski w swym opisie filmu jako przedstawienia oddziałującego na bodźce zapowiadał tezy, które pojawiły się w latach trzydziestych w piśmiennictwie Waltera Benjamina, a także w końcu XX wieku (na przykład Paul Virilio, Roger Odin i Francesco Casetti).

Aleksander Kumor charakteryzując teorię filmu, prezentowaną w *Dziesiątej Muzie*, zwraca uwagę na zawarte tam tezy dotyczące apojęciowości kina. Irzykowski bowiem konsekwentnie podkreślał, że film w przeciwieństwie do literatury, a poezji w szczególności, posługuje się nie słowem, ale obrazem i oddziałuje przede wszystkim na zmysły (por. Kumor, 1965b, s. 323–324, s. 327). Rejestruje materię, „żywioły” natury w kontakcie z aktywnym człowiekiem, przekształcającą ją w sposób twórczy i racjonalny. Trzeba tu przypomnieć, że Irzykowski uważał film za sztukę antropocentryczną, bowiem – jego zdaniem – to człowiek wraz ze swoim stosunkiem do materii będzie zawsze bohaterem filmu „ukrytym jako widz, jako sprawca, jako możliwy uczestnik” (DM, s. 120). Irzykowski wzmacniał tę tezę przez wskazanie bohaterów kina popularnego, w których

działaniu można łatwo dostrzec owo zmaganie się człowieka z materią. Pisał między innymi: „Detektyw jest nowoczesnym rycerzem – w tym wyższy od rycerzy dawnych, że walczy nie tylko odwagą, siłą, lecz i rozumem, i że przeciwnikiem jego jest nie tyle człowiek w otwartym boju, ile tajemnica ukryta w świecie materii, której to tajemnicy on powoli staje się panem” (DM, s. 60). Choć wiele przedstawień filmowych skupia się na rejestracji samych „żywiotów” i „biernego stosunku człowieka do materii” (por. DM, s. 74), to ukazują one również samo ciało człowieka jako pewien „żywiot” (por. DM, s. 218). Irzykowski wiele razy podkreślał, że w filmie, uznawanym przez siebie za sztukę antropocentryczną, „jednym z głównych elementów” jest „ciało jako żywiot” (DM, s. 94). Ciało człowieka traktował więc jako żywiot, jako miejsce pokonywania słabości czy bezwładności ciała – biernej materii w obrębie danej człowiekowi własnej cielesności (por. DM, s. 219–221). Zarazem byłoby to zmaganie się woli człowieka ze słabością, ale też z siłą ciała-żywiotu, bowiem „człowiek jako akrobata opanowuje materię także bezpośrednio, w samym sobie. Jest to wzniosły prawzór dla woli” (DM, s. 85). Irzykowski dodawał jeszcze, że aktor kina popularnego „musi być sportowcem i akrobatą” (DM, s. 85), aby pokazać w swojej grze wiele możliwości poruszania się ciała ludzkiego, wykraczających poza nasze codzienne doświadczenie. Właśnie takie zadanie aktora miało zbliżać kino do cyrku, co Irzykowski opisywał – wśród wielu ich cech wspólnych – w rozdziale *Dziesiątej Muzy*, poświęconym cyrkowi (por. DM, s. 85–89). Nie traktował przy tym tych porównań jako pejoratywnych.

Irzykowski uważał, że poezja przedstawia „ducha ludzkiego”, zaś film – cielesność człowieka, „ciałowość” postaci ludzkiej (DM, s. 221), a w szczególności mimikę, czyli ekspresję tego, co wewnętrzne, ukryte – życia psychicznego i „ducha” (por. DM, s. 69, s. 218). Dlatego postulował on, podobnie jak Béla Balázs, aby uczynić mimikę człowieka przedmiotem filmowej obserwacji i rejestracji. W późniejszych swoich tekstach, podobnie jak Balázs, pisał o roli aktora i jego twarzy na ekranie: „Powtarzam: zadaniem aktora nie jest wcale udawać (ani oddawać!), lecz być, być jakoś lepiej, inaczej, świadomiej niż zwykli ludzie” (PPF, s. 499, tekst *Zdrada duszy filmu*). Irzykowski podkreślał, że „w ogóle film dźwiękowy zatracił ‘zblżenia’, tę du-

szą dawnego, niemego filmu, a za to wykonał zbliżenie, i to duże, w stronę teatru" (PPF, s. 501). Jednak „zasadniczo, teoretycznie film przecież nadawałby się do przedstawienia spraw artystyczno-aktorskich lepiej niż teatr. Przecież wciąż wychwalano soczewkę [obiektyw; dop. aut.] jako najlepszy instrument do chwytania mimiki i gestykulacji ludzkiej" i „wychwalano zbliżenia, przecież zapowiadano, że dopiero przez film będzie się można dostać do zwierciadeł duszy" (PPF, s. 501), do wewnętrznego świata człowieka.

Trzeba tu przypomnieć podstawowe, antropologiczne założenie Irzykowskiego, że zmaganie się człowieka z materią to zarazem relacja ducha i materii, prowadząca według Irzykowskiego do przekształceń w sferze „duchowej”, mentalnej. Przyjmując to założenie, Irzykowski postulował, aby zdarzenia ruchowe w filmie były przedstawiane jako motywowane przez treści psychiczne, aby w tym, co widzialne dostrzegać – jako czynnik sprawczy – to, co niewidzialne, „duchowe”, a co bywało przez niego łączone z tematami „fantastycznymi” (por. DM, s. 50). Jak zauważa Kumor, w filmie postulowanym przez Irzykowskiego jako „idealny” – ruchowi, czyli „momentom ruchowym” miały odpowiadać połączone z nim, stale towarzyszące „momenty ideowe” (por. Kumor, 1965b, s. 325; por. DM, s. 177). Jednocześnie pojawiła się u Irzykowskiego teza o pewnej autonomii ruchu, o konsekwencjach nie treści, ale „żywiolu”, gdzie tylko przez jakiś czas początkowo oddziałuje siła treści (ducha) i stanowi ona pretekst („siła rozpędowa”) dla „zdarzeń ruchowych”, które dalej rozwijają się same (por. Kumor, 1965b, s. 325). „Symultaniczność zdarzeń duchowych i materialnych”, jak podkreśla Kumor, godziła „dwa sprzeczne żądania” Irzykowskiego, aby film spełniał postulaty estetyki treści i obok tego również postulaty estetyki „formalnej” (por. ibidem), proponowanej przez Irzykowskiego. W ramach owej estetyki „formalnej” forma była pojmowana jako „formowanie materii” oraz jako obecne w dziele warunki jego zmysłowego oddziaływania. Trzeba zaznaczyć, że sprzeczności dostrzegane przez Kumora w estetycznych i teoretycznofilmowych postulatach Irzykowskiego wynikają z interpretacji jego koncepcji treści jako przeciwstawionej formie, a przecież autor *Walki o treść* wielokrotnie sprzeciwiał się takiemu przeciwstawieniu. Dlatego w swoim hierarchicznym i strukturalnym modelu treści umieścił hierarchie, związane z tym, co du-

chowe, ideowe, oraz aktualności, związane ze zmysłowym oddziaływaniem i przeżywaniem momentu, chwili. Uznawał bowiem formę, pojętą jako to, co oddziałuje zmysłowo, za rodzaj treści. Byłyby to treści peryferyjne na poziomej osi aktualności, najbardziej oddalone od osi hierarchii, a więc od tego, co duchowe i ideowe.

Jak podkreślał wielokrotnie Irzykowski, „istnieje wewnętrzna (immanentna) logika materii, którą kino wydobywa. Istnieje mowa materii” (DM, s. 68), ale słowo mówione „jest oczywiście biegunem przeciwnym do kina” (DM, s. 269). Wychodząc od tych tez Irzykowskiego, Kumor charakteryzuje film w całości jego koncepcji jako obraz „pozapojęciowy” (por. Kumor, 1965b, s. 323–324, s. 327) i w ten sposób tłumaczy postulat Irzykowskiego, by reagować na film w sposób bodźcowy, „fizjologiczny”. Jak było już wspomniane, podobny postulat pojawił się w koncepcji „montażu atrakcji” Siergieja Eisensteina w drugiej połowie lat dwudziestych, jednak – jak wynika to z tez i Eisensteina, i autora *Dziesiątej Muzy* – rozpatrywali oni bodziec jako źródło czy sposób przekazania informacji, a więc był on pojmowany semantycznie. Przyjmując założenie o źródłowo „fizjologicznym” i zarazem poznawczym charakterze percepcji, Irzykowski rozpatrywał kadr i scenę filmową, to, co wizualne, dane w percepcji wzrokowej, a pozbawione słowa, jako niosące pewną wiedzę, a więc treści (por. DM, s. 133) uwikłane już – w dokonujących się procesach poznawczych – w relacje ze słowem. Można też uznać, że teza Irzykowskiego, dotycząca filmu jako sztuki wizualnej, przeciwstawionej słowu, zakłada dopełnianie się sztuki filmowej i sztuki słowa. Jak łatwo zauważyć, jest to teza zarazem estetyczna i epistemologiczna, a miałyby ona za podstawę, wielokrotnie już wspomniane, założenie Irzykowskiego o wzajemnym dopełnianiu się w człowieku tego, co duchowe (czego wyrazem jest słowo) i tego, co materialne (co podlega percepcji, a w szczególności percepcji wzrokowej). Trzeba do tego dodać, że choć w *Dziesiątej Muzie* Irzykowski pisał: „Słowo wciąż przypominało się kinu, wtrącało mu się, przeszkadzało” (DM, s. 40), to w swoich późniejszych tekstach z lat trzydziestych traktował on dźwięk i słowo właśnie jako dopełnienie treści wizualnych w filmie.

Kumor uważa, że Irzykowski poszukiwał teoretycznego uzasadnienia sensualizmu, a byłoby nim „prawo zwierciadła”, łączone

przez Irzykowskiego z potrzebą powtarzania doświadczeń i ich uwieczniania w reprezentacjach, manifestowania w przedstawieniu „odwiecznych, preestetycznych tęsknot człowieka, które rodzą w nim chęć powtórzenia otaczającego świata” (Kumor, 1965b, s. 328–329). Według Irzykowskiego dysponujemy bowiem potencjalną gotowością do przeżywania wydarzeń ponownie, do wspomnianej repetycji zdarzeń w pamięci (inspiracja między innymi tezami Henri Bergsona). Trzeba tu przypomnieć, że Irzykowski uważał, iż „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” (DM, s. 54), oglądać je poniekąd „w sekrecie przed Rzeczywistością” (DM, s. 54). Jak interpretuje te słowa Kumor, zdaniem Irzykowskiego przedstawienie w relacji do rzeczywistości powinno być: 1) „nieobowiązujące”, aby człowiek nie musiał się odnosić „do tej rzeczywistości ponownie w sposób aktywny, wymagający pewnego wysiłku”; 2) „nieszkodliwe”, aby z powtórnym przeżywaniem tego, co rzeczywiste, a dane w przedstawieniu „nie wiązały się żadne przykrości, które w życiu rzeczywistym często towarzyszą oddziaływaniu na zmysły”; 3) „dokładniejsze”, bowiem uwagą widza kieruje „chęć przeżycia zwierciadlanej rzeczywistości w sposób zintensyfikowany” (por. Kumor, 1965b, s. 329). Irzykowski zakładałby zatem, że „każdy człowiek chce pobudzać zmysły i pobudzać mocno, ale bodźcami nieautentycznymi, pozbawionymi realnej konkretności” (ibidem), czyli odmiennymi od potocznych doznań, ale zarazem odwołującymi się do codziennej percepcji, do związanej z nią możliwości rozpoznawania i poznania świata. Trzeba dodatkowo zauważyć, że Irzykowski czynił jednocześnie założenie, bliskie późniejszym tezom Marshalla McLuhana, o intensyfikacji uwagi przez ograniczenie oddziaływania zmysłowego tylko do jednego bodźca. Jak pisze Kumor, „świat ułudny”, dany widzom w postaci „nieobowiązującej, nieszkodliwej a dokładniejszej”, możliwy jest wtedy, „gdy powtórzenie nie jest całkowite, gdy angażujemy tylko jeden zmysł” (ibidem), którym w przypadku filmu jest wzrok, a w przypadku płyty gramofonowej – słuch (por. DM, s. 55). Kumor argumentuje, że „prawo zwierciadła” ujawnia się w kinie właśnie dzięki „szczególnej roli widzenia”, zarazem fizjologicznej

i kulturowej, którą podkreślał Irzykowski, jak i dzięki przejawianiu się w kinie „optycznej strony” świata (por. Kumor, 1965b, s. 329). Kumor uważa, że wedle Irzykowskiego kino jest „widzialnością skoncentrowaną”, bowiem spojrzenie człowieka – operatora i widza – okazuje się zarazem potwierdzone „sprawnością techniczną kamery” (por. ibidem) ze szczególną rolą obiektywu kamery. Kumor pisze też, że Irzykowski łączył „prawo zwierciadła” z pewną „zaborczością zmysłu wzroku”, która „widzieć” utożsamia z „mieć” (por. DM, s. 56), skoro na skutek wyłączenia innych zmysłów działanie jednego wybranego ulega intensyfikacji (por. Kumor, 1965b, s. 329). Trzeba dodać, że Irzykowski dostrzegał w tym pewien paradoks, ponieważ intensyfikacja przeżyć związanych z ukierunkowaniem percepcji przez jeden zmysł, to silniejsze zaangażowanie i przeżywanie rzeczywistości w ten sposób danej. Jednak przy tak silnie narzucającym się obcowaniu z przedstawieniem dzięki jednemu tylko zmysłowi, zaangażowanie uwagi widza łączyłoby się zarazem z poczuciem obcości świata przedstawionego – rzeczywistości rejestrowanej (*Kinorausch*; DM, s. 55).

Kumor podkreśla w swojej interpretacji, że „prawo zwierciadła”, wprowadzone przez Irzykowskiego, znajduje swoje potwierdzenie w kinie, ponieważ to kino i film prezentuje „świat zdarzeń fizycznych, najmocniej atakujących człowieka” (por. Kumor, 1965b, s. 330). Wedle teorii Irzykowskiego kino „niejako zaprasza do ujawnienia się ‘praw namacalności’” i odwołuje się do chęci ponownego przeżywania wrażeń zmysłowych (por. ibidem, s. 330–331), do „fluktuacji w duszy człowieka”, których wynikiem są „powroty i recydywy” (por. CS, s. 410, tekst *Świat pracy a świat emocji*). Ta repetytywność doznań zmysłowych byłaby poddaniem procesów poznawczych aktualnościom, „wartościom chwil”, a treści te nie poddawałyby się klasyfikacji ani ocenie zgodnie z osią hierarchii wartości (por. Kumor, 1965b, s. 331). Wedle Irzykowskiego stopień aktualności w filmie może być różny, ale jak zauważa Kumor, jeśli widz zadowala się powtarzalnością doznań zmysłowych, to odwołuje się do tego, co już znane, zamiast poznawać – jedynie rozpoznaje (por. ibidem). Zatem przeżycie estetyczne, oparte na powtarzalności, łączyłoby się z potwierdzeniem dotychczasowej wiedzy i doświadczeń, nie zaś z nabyciem nowej wiedzy. Natomiast w przypad-

ku odbioru filmu widzianego po raz pierwszy byłby obecny element nowości – nowych treści, jak też nowych doznań widza i emocji wynikających na przykład z zaskoczenia. Ów element nowości, tak ceniony przez Irzykowskiego w poznaniu i również w przeżyciu estetycznym, dostarczałby nowej wiedzy, a w przypadku kina byłby wprowadzany wraz z nowymi doznaniem zmysłowymi u widza i zarazem z nowymi dla widza treściami filmu. W ten sposób poznanie tego, co nowe przeważałoby nad rozpoznaniem tego, co już znane podmiotowi.

Trudno jednak zgodzić się z opinią Kumora, że typ odbioru filmu, oparty na powtarzalności, nie miał dla Irzykowskiego żadnej wartości, choć krytykował on trywializm i banalność ówczesnych polskich filmów (por. *ibidem*; por. DM, s. 197). Trzeba też zauważyć, że przy repetycji treści niegdyś aktualnych widz odwołuje się do swoich wspomnień (rola pamięci w „prawie zwierciadła”) i nie pozostaje jedynie przy rozpoznaniu, ale kieruje swoją uwagę ponownie na treści uprzednio rozpoznane. Kumor argumentuje za Irzykowskim, że „pewne powtórzenia świata, nawet przy zachowaniu wszystkich niezbędnych warunków oderwania od rzeczywistości, nie mogą wywołać spodziewanej reakcji zmysłowej wobec absolutnego braku elementów nowości” (Kumor, 1965b, s. 331). Należy jednak dodać, że proponowane przez Irzykowskiego „prawo zwierciadła”, będące dopełnieniem „prawa czynu”, nie zakłada biernego charakteru percepcji, ale odwrotnie – zdaniem Irzykowskiego percepcja jako proces poznawczy wraz z tworzeniem reprezentacji mentalnych wymaga zawsze aktywności podmiotu poznającego. Można powiedzieć, że „prawo zwierciadła” dotyczy potwierdzania lub negowania w przedstawieniach kulturowych (a szczególnie w filmie) działań człowieka i jego własnych wizerunków, rozpoznawania specyficznych cech człowieka w tworzonych przez siebie przedmiotach kultury. Prawo to dotyczy zatem samej możliwości potwierdzania lub negowania przez podmiot poznający w kulturze (w sferze intersubiektywnej) własnych działań i myśli, w tym słuszności przekonań i prawdy poznania. Należałoby zatem rozpatrywać „prawo zwierciadła” również w kontekście relacji społecznych i komunikacyjnych, a także w połączeniu z innym pojęciem Irzykowskiego – „świadka”, którego każdy z nas potrzebuje do kulturowego i spo-

łecznego potwierdzenia własnej tożsamości i przebiegu własnej biografii (por. LK, s. 536, tekst *Alchemia ciała*). Tak rozumiane „prawo zwierciadła” można uznać za pewną polemikę Irzykowskiego z Hegłowską koncepcją alienacji, z traktowaniem wytworów kultury jako autonomicznej wobec człowieka, jego poznania i przeżyć sfery przedmiotów.

Trzeba zaznaczyć, że wspomniany sensualizm sztuki filmowej – **zmysłowe oddziaływanie filmu było łączone z niskim statusem filmu w hierarchii treści Irzykowskiego**. Kumor podkreśla, że Irzykowski swojej gradacji „doniosłości ruchu” dokonywał ze względu na stopień „zaatakowania zmysłowego”, zaabsorbowania uwagi widza (por. Kumor, 1965b, s. 326). Irzykowski uznawał ruch właśnie za tym ciekawszy, im bardziej odbiegał od potocznego doświadczenia i codziennej obserwacji (por. ibidem, s. 325). Dlatego pisał o „szczególnych tematach ruchowych” w filmie (por. DM, s. 39) i cenił w filmie „ruch fizykalnie wyrazisty, spotęgowany” (por. Kumor, 1965b, s. 325) dzięki fabularnym okolicznościom jego pojawiania się, takim jak sensacja czy pogonie, natomiast nie uważał filmowych dramatów psychologicznych za eksponujące tematy ruchowe (por. ibidem).

Specyfika filmu, jego określenie jako „widzialności ruchu” (por. DM, s. 52) wiąże się z charakterystyką tematyki, treści typowych dla tego specyficznego, kulturowego wytworu, za jaki Irzykowski uważał film. Według Kumora, wspomniana już definicja sztuki filmowej: „kino jest widzialnością obcowania człowieka z materią” (DM, s. 26, s. 218), jest ściśle związana z teorią treści Irzykowskiego. Definicja ta bowiem „akcentuje rozgraniczenie rzeczywistości duchowej i materialnej, zaś pojęcie ‘obcowania’, któremu jest poświęcony właściwie cały trzon teoretyczny *Dziesiątej Muzy*, rozwija, już na materiale filmowym, estetykę treści” (Kumor, 1965b, s. 319–320). Jak pisze Kumor, w rozważaniach o filmie Irzykowski nawoływał „do poszanowania treści i utrzymywał, że doznania estetyczne na niej są oparte i do niej proporcjonalne”, ale *de facto* „autonomizował ruch” (ibidem, s. 315). Autonomizacja ruchu, którą Kumor zarzuca teorii Irzykowskiego (por. ibidem), to znaczy rozpatrywanie samego ruchu jako tematu filmowego, właśnie zakładała ruch jako pewną treść specyficznie filmową (na przykład w filmie abstrakcyj-

nym „Czystego Ruchu”; por. DM, s. 256). Irzykowski podkreślał bowiem dynamiczny charakter sztuki filmowej, a zarazem rozpatrywał ruch w kontekście własnej hierarchii treści (por. Kumor, 1965b, s. 316–319) i odmiennie niż krytykowane przez siebie koncepcje fotogenii. Irzykowski wskazywał następujące „motywy” ruchowe w filmie: „1) ruch niezwykły; 2) ruch zwykły, ale *in statu nascendi*; 3) ruch niezwykły dla znanej treści; 4) ruch zwykły z treścią niezwykłą; 5) wykrój, powiększenie lub zmniejszenie; 6) zmiana zwykłej perspektywy na inną; 7) zmiana zwykłego tempa wypadków na szybsze lub wolniejsze” (DM, s. 179).

Jak już wspomniano, zgodnie z postulowanym przez Irzykowskiego ideałem sztuki filmowej, sceny „kinowe”, najbardziej satysfakcjonujące pod względem ruchowym, powinny wypływać z treści i łączyć się z jej największym napięciem (DM, s. 177). Zarazem sceny te mają być scenami „największej wagi i znaczenia”, w której „pewna gra ruchów jest właściwym tematem” (DM, s. 177), właściwą treścią. Zatem tematy, treści „kinowe” powinny być ściśle związane z rejestracją ruchu. Irzykowski kładł nacisk na „zrost momentu ruchowego z momentem ideowym” (DM, s. 177). Podkreślał, że obydwie te momenty „dotyczą właściwie treści”, choć „moment ruchowy” zwykło się rozpatrywać jako formę (por. DM, s. 177). Trzeba przypomnieć, że najbardziej interesującym tematem filmu byłoby, wedle Irzykowskiego, bezpośrednie „obcowanie” człowieka jako przedstawiciela tego, co duchowe, z materią (por. Kumor, 1965b, s. 320). Uważał, że kino powinno dążyć do połączenia „dramatów ludzkich” z „dramatami przyrody” (por. DM, s. 37). Ów kontakt człowieka i materii byłby prezentowany w filmie właśnie w postaci różnych rodzajów ruchu. Nie chodzi jednak o fizykalne pojęcie ruchu („ruch sam w sobie”, „ruszanie się”), ale o ruch, który „po stronie materialnej towarzyszy jakiemuś zjawisku duchowemu”, a nawet jest inspirowany „zjawiskami duchowymi” (por. Kumor, 1965b, s. 320). Irzykowski bowiem wyżej oceniał prezentację w filmie takich zdarzeń, gdzie „człowiek-duch oddziałuje na materię” (por. ibidem) niż sytuacji biernego poddawania się materii, na przykład żywiołom natury.

Zgodnie z zakładaną hierarchią różnych sposobów obcowania człowieka z materią, Irzykowski proponował gradację doniosłości

estetycznej ruchu w dziele filmowym. Tę estetyczną hierarchię ruchu Kumor klasyfikuje następująco: 1) „najdonioślejszy jest ruch utożsamiany z człowiekiem (obcowanie bezpośrednie ducha i materii w samym człowieku)”, między innymi jego zmaganie się z własną cielesnością; 2) „mniej doniosły, chociaż najczęstszy, jest ruch pośredniczący między człowiekiem a materią go otaczającą (obcowanie pośrednie)”, czyli jego zmaganie się z materialnością świata zewnętrznego; 3) „ruch utożsamiany z materią, ruch autonomicznej materii, tylko wtedy nabiera waloru estetycznego, gdy ta materia jest odnoszona do postaci ekranowej (człowiek jako świadek, jako potencjalny uczestnik wydarzeń)”, czyli bierny stosunek człowieka do materii pojętej szczególnie jako żywioł natury (por. *ibidem*).

Zdaniem Irzykowskiego przykłady prezentacji tych związków człowieka i materii, a zarazem ruchu, można znaleźć w filmie popularnym i w jego tematach, między innymi sensacyjnych. Irzykowski pisał, że „dzięki pogoni za sensacją, kino ziszcza wrodzoną sobie skłonność do rozkoszowania się ruchem, opanowuje i rozszerza królestwo ruchu” (DM, s. 78), a także często wybiera osobliwą sceneryę wydarzeń, bowiem w tych warunkach ruch osiąga „największą ekspansję” (por. DM, s. 79). Co więcej, Irzykowski uważał, że „sensacja jest czymś od kina nieodłącznym, a kto wie, czy nie koniecznym” (DM, s. 79). Podkreślał rezygnację filmu z wysokich tematów, typowych dla tradycji zachodniego przedstawienia (literatury i malarstwa), na rzecz uproszczenia fabuły (sensacyjnej, egzotycznej). Jak pisał, „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” (DM, s. 52). Według Irzykowskiego takim środkiem cudowności w filmie, zdziwienia mającego artystyczne konsekwencje, są różne tricki i również montaż (por. DM, s. 243). Między innymi z tego względu proponował, wspominaną już, reformę scenariusza, zgodnie z którą intensyfikacja efektów filmowych łączona byłaby ze scenami o największym znaczeniu fabularnym.

Irzykowski zatem uznawał film, oddziałujący na zmysły widza, za wytwór kultury, który odwołuje się do szybkiej reakcji widza. Zarazem film powstaje dzięki „pomysłowi”, a jego tworzenie wymaga pewnej koncepcji. Irzykowski traktował więc film jako przedmiot

percepcji widza, ale przede wszystkim jako możliwy przekaznik idei i też światopoglądowych, ponieważ właśnie takie cele stawiał przed filmem jako kulturowym wytworem, między innymi w tekstach z lat trzydziestych (por. PPF, s. 457, tekst *Złe zakończenia w filmie*).

Aleksander Kumor w swojej interpretacji też Irzykowskiego podkreśla apojeciowość filmu, zakładaną przez autora *Dziesiątej Muzy* (Kumor, 1965b, s. 323–324, s. 327). Jak argumentuje Kumor, w teorii filmu Irzykowskiego rola obrazu związana byłaby z mimetyzmem, z odbiciem percepcji człowieka, i dopiero wtórnie obraz mógłby służyć ilustracji treści „ducha”, intelektu (film „malarski”, kino Czystego Ruchu). Zdaniem Kumora, trudno jest zatem łączyć w teorii Irzykowskiego „treść”, pojętą jako treść inteligibilna, zawartą w pojęciu, z obrazem filmowym, z jego sensami oddziałującymi sensualnie, zmysłowo, na przykład z ruchem „fizykalnie wyrazistym, spotęgowanym” (por. ibidem, s. 325). Ta interpretacja jest jednak sprzeczna z tezą Irzykowskiego, dotyczącą kultury jako sfery symbolizacji i znaczenia, a przede wszystkim z założeniem, że materia w filmie służy wyrażeniu tego, co specyficznie ludzkie – przeżyć i psychiki człowieka. Percepcja bowiem była ujmowana przez Irzykowskiego jako źródło wrażeń warunkujących z kolei wyobrażenia. Zarazem trudno zgodzić się z założeniem Kumora, że znak ikoniczny nie posiada treści-znaczenia i że nie daje możliwości dokonywania uogólnień i abstrahowania, tworzenia metafor w obrazie filmowym, uznawanym za „realistyczny” (obraz filmowy jako wynik rejestrowania rzeczywistości, zgodnego z codzienną percepcją). Kumor zaznacza, że Irzykowski przedstawił w *Dziesiątej Muzie* stanowisko, iż film „wprawdzie może pełnić w ograniczonym zakresie funkcje semantyczne, ale nie jest w stanie przekazać takich treści, które pobudzają intelekt widza i wiodą do wyższych form abstrakcyjnego myślenia” (ibidem, s. 327). Trzeba podkreślić, że z takim stanowiskiem niezgodne są, na przykład, postulaty filmu malarskiego i abstrakcyjnego, z którymi występował Irzykowski.

Z kolei Jadwiga Bocheńska uważa, że w *Dziesiątej Muzie* pojawił się postulat dotyczący właśnie specyficznego charakteru „treści kinowej”, czyli takiej, która jest właściwa filmowi „jako przekazowi nowego rodzaju” (por. Bocheńska, 1975, s. 273). Treść ta może w no-

wy sposób formować sposób reagowania człowieka na świat i dlatego treść kinową można ujmować również w kategoriach formy, nie jako formalizację, ale jako „formułowanie, formowanie” (por. *ibidem*; por. DM. s. 270), kształtowanie obrazu filmowego i innych kulturowych przedstawień rzeczywistości, które z kolei wpływają na percepcję i mentalne przedstawienia rzeczywistości (wrażenia, wyobrażenia).

Bocheńska interpretując koncepcje estetyczne i filmoznawcze Irzykowskiego, zwraca uwagę na podejmowane przez niego zagadnienia semiotyczne filmu jako przekazu (por. Bocheńska, 1975, s. 266–268). Dostrzega ona, że Irzykowski rozpatrywał film w kontekście semiotycznym ze względu na jego znaczenia (zgodnie z założeniami asocjacyjnej teorii znaczenia) oraz w kontekście całości kultury jako obszaru wspólnych, intersubiektywnych symbolizacji. Według Jadwigi Bocheńskiej (inaczej niż w ustaleniach Aleksandra Kumora) Irzykowski „wyraźnie podkreślał znakowy charakter obrazu filmowego. W podobny zresztą sposób traktował dźwięk w kinie”, gdy pisał o „automatycznym połączeniu znaków ruchu ze znakami głosu” (por. *ibidem*, s. 268). Jednocześnie „zwracał uwagę na odmiennosc znaków językowych (symboli słownych) i obrazu filmowego, znaku do złudzenia naśladowującego rzeczywistość” w ruchu (por. *ibidem*), a uzgodnionego z codzienną, potoczną percepcją „realności” człowieka i uwzględniającego jej warunki (tezy Irzykowskiego dotyczące roli bodźców zmysłowych w odbiorze filmu). Filmowy znak ikoniczny Irzykowski zatem odnosił do rejestracji rzeczywistości w ruchu („znak ruchu”; *ibidem*), podkreślając tym samym po raz kolejny swoje rozumienie filmu jako sztuki ruchu.

W uzupełnieniu tej interpretacji tez Irzykowskiego (odwołując się do terminologii Ferdinanda de Saussure’a) należałoby powiedzieć, że Irzykowski pomniejszał rolę formy filmowej, czyli elementu znaczącego (*signifiant*, *signans*) znaku ikonicznego, na rzecz treści, czyli elementu znaczonego (*signifié*, *signatum*) tego znaku. Treść znaku filmowego (ikonicznego) ujmowałaby on jako pewną treść mentalną, wywołaną dzięki percepcji obrazu – znaku, a związaną skojarzeniowo z percepcją tego, co realne, której wynikiem jest zarejestrowany obraz filmowy. Zgodnie z teoriami semiozy, znaczenie znaku ikonicznego (znaczenie ujęte jako treść znaku, *signatum*) jest

dane naszej świadomości dzięki percepcji określonej rzeczy – desyg-natu, do którego ostatecznie ikona filmowa odsyła. Źródeł koncepcji obrazu filmowego jako znaku ikonicznego można dopatrywać się na przykład w tezach semiotycznych Charlesa S. Peirce’a, który wyodrębnił znak ikoniczny, określając jego specyfikę. Irzykowski dostrzegął specyfikę obrazu filmowego jako znaku ikonicznego, którego transparentny charakter jest warunkiem wiary w prawdę filmowego przedstawienia świata, w realność, którą znak filmowy przedstawia i potwierdza o tyle, o ile sam pozostaje dla widza niezauważalny – przeźroczysty. To właśnie odwołując się do przeźroczystości formy filmowej (czyli elementu znaczącego – *signans* znaku ikonicznego w terminologii de Saussure’a), Irzykowski wyjaśniał bezpośredniość przeżycia kinowego, branie obrazu za rzeczywistość i przeżywanie go w kategoriach realności. Jednocześnie ten transparentny charakter elementu znaczącego (*signans*) ikony filmowej, utożsamianego z formą, pozwalał Irzykowskiemu potwierdzić na przykładzie filmu swoją koncepcję prymatu treści, całościowo przedstawioną w kilka lat po *Dziesiątej Muzie* w książce *Walka o treść* (1929). Specyfika znaku filmowego decydowała również o tym, że główną rolą filmu, wedle Irzykowskiego, była właśnie rejestracja rzeczywistości i oddziaływanie na zmysły widza, zaś wtórnie dopiero możliwości artystyczne, czyli oddziaływanie w celu przemiany „duchowej” widza.

Irzykowski zatem podkreślał odmiennność znaku słownego i obrazu filmowego, który ujmował jako znak „fotograficznej reprodukcji rzeczywistości”. To właśnie transparentny charakter znaku filmowego, obrazu rejestrowanej rzeczywistości, był argumentem Irzykowskiego na rzecz pomniejszenia roli formy wobec roli treści, czyli elementów rejestrowanego świata. Można powiedzieć, że jego postulat „ascezy formy” wobec jak najpełniej dostępnej treści, potwierdzał się znakomicie w przypadku filmu i tego popularnego, i tego pojmowanego jako sztuka. Zdaniem Irzykowskiego, filmu nie można „nazwać ‘harmonią treści i formy’, która była niegdyś ideałem scholastycznej estetyki” (DM, s. 177). Oba wspomniane już aspekty filmu – ruchowy i ideowy, łączące się harmonijnie w postulowanym ideale sztuki filmowej, „dotyczą właściwie treści, tylko w innych po-kładach”, a zatem na przykład momentu ruchowego nie można na-

zwać „formą” (por. DM, s. 177). W przypadku filmu artystycznego sama kompozycja, uznawana przez twórców za formalną (na przykład film „Czystego Ruchu”; DM, s. 256), była rozpatrywana przez Irzykowskiego jako zespół treści-bodźców oddziałujących na zmysły widza w percepcji, jako rodzaj „muzyki optycznej”, porównywany przez niego z „muzyką akustyczną” (por. DM, s. 260–261).

W dyskusji z futurystami (Tadeusz Peiper, Julian Przyboś) Irzykowski zwalczał ujmowanie percepcji człowieka w kategoriach mechanicznych czy technologicznych, bowiem „naśladowanie w sztuce zasad konstrukcyjnych współczesnej cywilizacji” hamuje „autonomię myśli, podążając za rozwojem nauki i techniki” (Bocheńska, 1975, s. 276), natomiast celem rozwoju filmu jako nowego narzędzia przedstawiania rzeczywistości miało być odkrywanie „nowych prawd” i tworzenie „nowych związków asocjacyjnych” (ibidem). Wedle Irzykowskiego takie cele powinna mieć sztuka filmowa oraz „poeta filmowy” (por. ibidem) jako twórca tej sztuki.

Film artystyczny

Rozdział ten jest poświęcony refleksji Karola Irzykowskiego nad filmem jako tworem artystycznym, nad miejscem filmu pośród innych sztuk oraz nad estetycznymi i artystycznymi wyznacznikami dzieła filmowego. Rozpatrując te zagadnienia, trzeba zapytać: w jakim stopniu rejestracja rzeczywistości, będąca prymarnym celem filmu, a zgodna z „prawami zwierciadła”, służy – oprócz celów poznawczych – celom estetycznym i artystycznym?

Irzykowski uznawał samą obserwację za pewne działanie twórcze, ale ujmował obserwację w jej aspekcie intelektualnym (wyobrażenia), którego pewnym przygotowaniem była percepcja wraz z danymi zmysłowymi (wrażenia). Jak podkreśla Aleksander Kumor, według Irzykowskiego poznanie zmysłowe, charakteryzujące prymarnie odbiór filmu, może mieć tylko rolę przygotowawczą, ponieważ właściwy proces estetyczny odbywałby się w sferze myśli, intelektu (por. Kumor, 1965b, s. 330). Kumor uważa, że w koncepcji Irzykowskiego „prawo zwierciadła” okazuje się „dyspozycją preestetyczną”, ponieważ w filmie dominują aktualności i brak jest pogłę-

bienia procesu myślowego (por. *ibidem*). Poznanie, którego źródłem jest film, zmierzałoby „ku swemu poszerzeniu, ku powierzchownemu anektowaniu coraz to nowych obszarów rzeczywistości materialnej”, a „jedyną racją” pojawiania się w filmie „kolejnych odbić świata staje się dostarczanie nowych podniet. W nowości i intensywności tkwi ich wartość” (*ibidem*). Trzeba tu jednak przypomnieć, że **Irzykowski uważał film również za narzędzie rozpowszechniania pewnych idei** i wskazywał gradację treści w obrębie samego kina, związaną z różnymi, omawianymi już powyżej, typami ruchu. Irzykowski dokonał też podziału na film „ekstensywny” – popularny i film „intensywny” – artystyczny, podziału, który uwzględnił między innymi możliwość lepszej prezentacji idei w przypadku filmu intensywnego. Z kolei film ekstensywny łączył on z prymarnym, zmysłowym odbiorem – z przyjemnością, jakiej dostarcza kino, oddziałując na zmysły odbiorcy. Irzykowski pisał, że film jest przede wszystkim osobiwą rozrywką i nie trzeba czynić z niego koniecznie sztuki. „Do kina idzie się nie dla wrażeń artystycznych, lecz szczerze: aby widzieć coś nowego (...). Kino może być także sztuką, lecz nie musi nią być koniecznie, aby spełniać swoją misję. I gdy się mówi o ‘misji kina’, to powinno się to czynić bez wszelkiego patosu. Nie chodzi tu o kino jako o narzędzie propagandy lub pedagogii. Po prostu kino może być – i jest – zwierciadłem cudów ruchu” (DM, s. 88).

Trzeba przypomnieć, że film, gdzie szczególnie jest obecne „prawo zwierciadła”, dotyczące przedstawień w ogóle, służy właśnie eksponowaniu ruchu, jako że „kino daje samą widzialność ruchu” (DM, s. 52). Jednak „prawo zwierciadła” odnosi się tak do definicji filmu jako sztuki ruchu, jak i do „powtórzenia świata” w przedstawieniu, do filmowej rejestracji, w której niełatwo dopatrzeć się elementów twórczych. Według Kumora może to posłużyć do uzasadnienia, że film nie jest sztuką. Argumentując w ten sposób, stwierdza on mylnie, że byłby to zarazem „odwrót od wszelkiej estetyki” (por. Kumor, 1965b, s. 332). Kumor bowiem w swej interpretacji myśli Irzykowskiego, inaczej niż on sam, łączy estetykę z dziełem sztuki jako przedmiotem wysokoartystycznym, nie zaś – jak czyni to autor *Dziesiątej Muzy* – z sądem smaku w ogóle. Omawiając teorię filmu Irzykowskiego, Kumor wiąże to, co znaczeniowe, semantyczne ze słowem i pojęciem, zaś to, co estetyczne ze sztuką i dziełem sztuki. Na-

tomiast Irzykowski ujmował estetykę w kontekście *aisthesis* – doznań zmysłowych i ich różnorodnej oceny, której podlegają między innymi wytwory artystyczne jako szczególny przedmiot percepcji i sądu estetycznego, mającego charakter intelektualny. Dlatego w przypadku koncepcji Irzykowskiego można mówić o gradacji estetyki od tego, co bodźcowe i formalne ku temu, co intelektualne i treściowe. Wedle niego cechą formy jest bowiem oddziaływanie zmysłowe, prymarne zwrócenie uwagi odbiorcy dzieła, wyjściowe do poszukiwania treści, zaś treść to element inteligibilny, właściwy przedmiot przeżycia i sądu estetycznego. Dlatego w swoich polemikach z formalistycznymi programami awangardy Irzykowski zarzucał ich zwolennikom odwracanie uwagi odbiorcy od treści, zatrzymywanie jej zaledwie na formie. Uważał bowiem formę za *de facto* pewną treść pomniejszoną, sprowadzoną do zmysłowego pobudzenia. Irzykowski rozpatrywał formę w łączności z materia, traktował je komplementarnie jako uwikłane we wzajemną relację. W jego tezach dotyczących formy jako tego, co poddane zmysłowej percepcji, można dopatrywać się założeń odwołujących się do koncepcji Arystotelesa. Byłoby to rozpatrywanie tego, co dane nam w zmysłowej percepcji jako pewnej zmaterializowanej formy, gdzie forma jest pojęta jako niesamodzielny składnik rzeczy jednostkowych, które istnieją samodzielnie jako pewne całości uformowanej już materii bądź zmaterializowanej formy. Przypomnieć trzeba, że z kolei treść właściwą dzieła Irzykowski ujmował jako element inteligibilny, jako to, co wymaga namysłu i działania, a więc „czynu intelektualnego” i zaangażowania w świat. Łatwo zauważyć, że teza taka była pewnym zaprzeczeniem Kantowskiej tezy dotyczącej bezinteresowności jako cechy sądu smaku.

Irzykowski w swojej epistemologicznej i estetycznej refleksji rozpatrywał zatem przedstawienie słowne (pismo) oraz przedstawienie wizualne jako przede wszystkim środki przekazu treści. Zakładał, że pojawienie się nowego środka przekazu treści pociąga za sobą w ogóle przemianę kulturową. Podobnie jak wielu innych teoretyków filmu, Irzykowski wychodził od porównania literatury i filmu. W proponowanej przez siebie hierarchii sztuk, literaturę i poezję umieszczał on na najwyższym miejscu, a film zajmował tam miejsce najpośledniejsze. Dlatego literatura, jak również teatr, stanowiły ko-

nieczne wzorce dla filmu, do których jednak filmu nie można sprowadzać. Irzykowski pisał: „Wszystkie próby osiągnięcia ‘czystego’ kina, niby wolnego od ‘literatury’ i ‘teatru’, dotyczyły tylko formalnej strony filmu i – wzorowały się również na literaturze” (PPF, s. 458, tekst *Kino a literatura*), która przecież także poszukiwała własnej specyfiki i cech charakterystycznych wśród innych sztuk. Irzykowski w *Dziesiątej Muzyce* zadawał pytanie o wyznaczniki sztuki filmowej. Negował możliwość kina pozbawionego wpływu innych sztuk, jak też zarazem kina „czystego”, poszukującego w zakresie formy zgodnie z hasłem „sztuka dla sztuki”, pozbawionego treści identyfikowanych przez odniesienie do „rzeczywistości” – do tego, co stanowi przedmiot percepcji oraz rejestracji filmowej. Nielicznych podobieństw filmu do literatury Irzykowski dopatrywał się między innymi w ich podobnych poznawczych i kulturowych rolach w utrwalaniu doświadczeń pokoleń. Rozpatrywał on bowiem film również jako pewien zapis pamięci, tradycji i wiedzy, uzyskiwany dzięki specyfice kinematografu – narzędzia rejestracji realnych faktów i ich dokumentowania.

Kumor w interpretacji tez Irzykowskiego pokazuje zbieżność jego wartościowania treści filmowych i proponowanej przez niego gradacji trzech stopni poezji. Jak objaśnia Kumor, sferę działalności człowieka, jaką przedstawia film, można zaliczyć do „poezji przygotowującej”, najniższej wśród stopni poezji (Kumor, 1965b, s. 321). Film bowiem ukazuje wizualnie to, co przedstawia owa poezja przygotowująca – „nieprzerobiony intelektualnie cały surowiec rzeczywistości materialnej, ogół zdarzeń i następstw wynikłych z faktu fizycznego obcowania człowieka z materią” (ibidem). Właśnie z filmem i prezentowanymi tam działaniami człowieka Irzykowski łączył, w miejsce namysłu intelektualnego, kategorię „pomysłu”, omawianą już powyżej. Uważał on zarazem „pomysłowość” za działanie „nakierowane na materię”, a nie ku „samoistnej pracy ducha”, w której materia stanowi jedynie konieczny punkt wyjścia (por. ibidem). Jak podkreśla Kumor, Irzykowski ujmował estetyczną rolę filmu jako zbliżoną do roli spełnianej przez realizm i naturalizm w literaturze oraz w sztukach plastycznych. Celem poetyk realistycznych i naturalistycznych, podobnie jak celem filmu (w szczególności „faktowego” filmu ekstensywnego), jest przedstawianie faktów rze-

czywistości (por. *ibidem*). Natomiast możliwość wyrazu tego, co duchowe pojawiałyby się przy następnych stopniach poezji, a w przypadku kina – w artystycznym filmie intensywnym.

Trzeba zaznaczyć, że film niemy, pozbawiony żywego słowa, był wyżej ceniony przez Irzykowskiego (por. DM, s. 40) od wówczas postulowanego, a wkrótce już realizowanego (1927) filmu dźwiękowego, „kinetofonu” (por. DM, s. 34, s. 41). Film niemy był bowiem dalszy od poetyk realistycznych i potocznego pojmowania rzeczywistości i to w nim, zdaniem Irzykowskiego, najlepiej można dostrzec odrębność kina wobec innych, dotychczasowych sztuk. Natomiast film dźwiękowy był uważany przez Irzykowskiego za „powrót do teatru” (por. DM, s. 34), za odejście od poszukiwań artystycznej odrębności i wyróżników kina. Z kolei film niemy, ale wzorowany na teatrze wygląda „jak spotęgowany teatr, z niebywałymi możliwościami scenerii i zmian a za to pozbawiony słowa” (DM, s. 237). Zasadniczą cechą różnicującą kino i teatr byłaby szybkość kinematografu, porównywana przez Irzykowskiego do szybkości myśli (por. DM, s. 40). Jednak w kinie wypadki „nie tylko przebiegają szybciej niż w teatrze, lecz już w założeniu są bardziej skoncentrowane, co prawda także bardziej schematyczne” (DM, s. 40).

Irzykowski zakładał prymat literatury nad filmem i jej wzorcową rolę wobec filmu, podkreślając między nimi różnice. Owa wzorcową rolę dotyczyła i kwestii poznawczych, i artystycznego przedstawienia rzeczywistości w dziele sztuki. Irzykowski podkreślał utrwalającą wobec doświadczeń i tradycji rolę słowa i literatury. Film natomiast uznawał przede wszystkim za zapis momentu i rzeczywistości w jej bezpośredniości. Dlatego Irzykowski wypowiadał się przeciw wprowadzaniu motywów typowych dla literatury do kina, przeciw „kopiowaniu” wzorców literackich (na przykład fabuł, typów postaci) na rzecz „kopiowania”, rejestracji w filmie samej rzeczywistości, co rozumiał jako „filmowość”. Zarazem Irzykowski nazywał kino wprost „sztuką pasożytną” dotychczas na poezji słowa („Dotychczasowe kino jest pasożytem poezji”; DM, s. 255), ale – zdaniem Irzykowskiego – „podobieństwa do literatury kino wstydzić się ani obawiać nie potrzebuje. Polega ono właściwie na tej poezji, która jest wspólnym fundamentem sztuk wszystkich” (DM, s. 165). Dlatego ów argument dotyczący wtórności filmu wobec poezji był dla fil-

mu nobilitujący. Jednak sztuka kina „daremnie i niepotrzebnie próbuje doścignąć” sztukę słowa, słowo bowiem można porównać do „najdelikatniejszego w świecie instrumentu”, słowo to „promień utkany z fikcji a docierający do najdalszych światów niewidzialności” (por. DM, s. 270). Irzykowski poszukiwał analogii w sposobach wyrażania poezji i filmu, a szczególnie filmowego odpowiednika metafory, który określał następująco: „Przenośnią w kinie jest to, co daje niewidzialność w naczyniu widzialności” (DM, s. 142), co pozwala element duchowy, psychiczny przedstawić dzięki temu, co materialne. To właśnie kino jako zwierciadło widzialności „rzeczywistej i urojonej, znanej i przyszłej” ma ową widzialność „skupiać, wybierać, pomnażać, pokazując ją również *in statu nascendi*, i to nadaje mu już dostateczną godność. Z faktu codziennego widzialność zmienia się wówczas w rzecz uroczystą i cudowną. W jakimś metafizycznym przedłużeniu korzenie widzialności i niewidzialności może się zrastać” (DM, s. 270), łączą się i prowadzą ku temu, co pierwsze, a co Irzykowski nazwał Światłem (por. DM, s. 270), nawiązując nie wprost do symboliki zachodniej kultury, sięgającej greckiej tradycji sprzed Platona. Irzykowski rozważał bowiem słowo i obraz filmowy jako uwikłane w dialektyczną relację analogiczną do relacji tego, co niewidzialne i widzialne, duchowe i materialne, co wzajemnie się dopełnia w ludzkim przeżywaniu, poznaniu, ujmowaniu świata wewnętrznego i zewnętrznego. Irzykowski uznawał film – rodzaj obrazu za konieczne dopełnienie słowa w kulturze, która jest tworem człowieka i świadectwem jego istnienia, a jako twór człowieka kultura byłaby realizacją i manifestacją tego, co duchowe (idei) dzięki temu, co materialne.

Jak Irzykowski szczegółowo ujmował słowo i jego relacje z obrazem? „Przez ‘słowo’ rozumiem tutaj mniej więcej to samo, co ‘mowa ludzka’, a więc w książce, w dramacie teatralnym tę całą ogromną masę kształtów, znaków i symboli, która tocząc się jak tężejąca lava, towarzyszy rozwijającym się wciąż w głębiach niewidzialności zajściom duchowym” (DM, s. 269). Irzykowski uważał, że pojedyncze słowo, a zatem znak trzeba rozpatrywać w kontekście całości danej wypowiedzi czy też danego języka z uwzględnieniem aspektu jego „żywego” użycia i dynamiki. „Takie słowo jest oczywiście biegunem przeciwnym do kina” (DM, s. 269). Irzykowski pojmował

bowiem słowo jako „coś, co nie jest gotowe, lecz dopiero się staje, jako zawsze po raz pierwszy zaczynaną a kosztowną i niebezpieczną wyprawę w krainę nowych wartości lub degradacji. Dlatego też kładę wagę na treść a nie formę. Przez ‘treść’ rozumiem oczywiście nie anegdotę, lecz to, co jest zdobyczą wydartą rzeczywistości; równie dobrze jednak mógłbym powiedzieć ‘forma’, o ile ona równa jest formułowaniu czy formowaniu” (DM, s. 269–270) tak przekazu słownego, jak i wizualnego w obrazie.

Irzykowski występował w ogóle przeciw puryzmowi gatunkowemu w poszczególnych sztukach, ponieważ „nie ma jednak sztuki, która by nie zawierała w sobie elementów sztuk innych” i to jako „konieczne warunki do powstawania efektów tej sztuce właściwych” (DM, s. 38). Zarazem Irzykowski konstatował, że kino „jako muza najmłodsza” od razu stała się „śmietnikiem sztuk innych” i „musi przejść przez fazę prób, naśladownictw i epigoństwa” (DM, s. 144). Irzykowski uważał bowiem, że każda sztuka „chcąc uwydatnić swoje właściwe walory, musi się posługiwać także elementami czy materiałem sztuk innych” (DM, s. 125), co można porównać do pewnej „symbiozy” sztuk (por. DM, s. 125). Zatem kino może „posługiwać się materiałem innych sztuk, nie zatracając się, a nawet korzystając z tego” (DM, s. 129). Irzykowski, podobnie jak wielu teoretyków, uważał film za sztukę synkretyczną, łączącą środki wyrazu wielu sztuk, której jednak nie można do nich sprowadzać. Sztuka filmowa ma bowiem własne, specyficzne cechy artystyczne. Pisał: „Jak malarstwo i architektura są sztukami spokoju, tak owa domniemana ‘właściwa’ sztuka kinematograficzna, której słabym zastępcą jest dzisiejsze kino, jest sztuką ruchu” (DM, s. 37). Jak wielokrotnie już wspomniano, cechy charakterystycznej kina dopatrywał się Irzykowski w ruchu oraz w „widzialności”, jako że „kino daje samą widzialność ruchu” (DM, s. 52). Irzykowski podkreślał przede wszystkim wartość czysto filmowych środków prezentacji w stosunku do tych zapożyczonych z innych sztuk, a w szczególności: rolę montażu jako specyficznie filmowego środka narracyjnego, zapewniającego ciągłość ruchu w filmie, rolę zbliżenia i detalu, zasadę rytmu w filmie, ruch wewnątrzkadrowy (por. Bocheńska, 1975, s. 274–275). Doceniał rolę powiększenia (detalu czy zbliżenia) jako „obrazu kontekstacyjnego” (DM, s. 110) – środka wyrazu specyficznie filmowe-

go. Uważał on, że nie można „potępić praktykowanego niekiedy dodawania efektów akustycznych do filmu: grzmotów, syku wody, stuknięcia młota itp. Słyszałem je parę razy i byłem zdumiony ich trafnym zastosowaniem” (DM, s. 129). Jednak Irzykowski zarazem odróżniał taką postać filmu – „kinetofon” od kina czysto wizualnego, uznawanego przez siebie za właściwe (por. DM, s. 129).

Rozważania nad synkretycznym charakterem filmu i zaznaczenie jego odrębności wobec dotychczasowych dziedzin sztuki Irzykowski łączył z krytyką wpływu samego filmu na inne dziedziny kultury. Zwłaszcza w swych późniejszych tekstach, pisanych w latach trzydziestych, zwracał uwagę na kulturowe oddziaływanie filmu i jego wpływ na publiczność, między innymi krytykował przeniesienie przyzwyczajzeń, związanych z odbiorem filmu, na odbiór innych sztuk. Chodziło tu między innymi o postawę widza, typową dla odbioru filmu ekstensywnego, popularnego, ograniczającą się do rozpoznawania świata przedstawionego w filmie. Irzykowski pisał, że „kino pozostaje dominium literatury”, bowiem pozostaje „w zależności od niej”. Natomiast „wpływ odwrotny, kina na literaturę, jest przede wszystkim demoralizujący i rozprzęgający wskutek konkurencji” (PPF, s. 459, tekst *Kino a literatura*), ponieważ film „musi być popularny” (PPF, s. 499, tekst *Zdrada duszy filmu*). Kino odbiera klientelę teatrowi i literaturze, „wytwarzając równocześnie swoją nową” (PPF, s. 459). W ten sposób kino stało się dla literatury „niedoścignionym wzorem możliwości co do liczby odbiorców” (PPF, s. 459). Irzykowski rozważał zatem specyfikę i filmu, i literatury w kontekście dokonujących się przemian cywilizacyjnych i kształtowania się rynku mediów. Podkreślał, że dawniej z literaturą „współzawodniczyła” tylko prasa, a w czasach mu współczesnych dodatkowo jeszcze kino i radio (por. PPF, s. 459).

Dlatego Irzykowski wielokrotnie proponował przewyżczenie wtórności filmu wobec literatury i podkreślenie jego kulturowej oraz artystycznej specyfiki, między innymi dzięki reformie scenariusza. W nowym typie scenariusza miały być realizowane wymagania stawiane kinu przez Irzykowskiego zgodnie z „ideałem sztuki filmowej”, wspomnianym już powyżej. Wymogi te dotyczyły filmu popularnego i artystycznego. Zgodnie z postulowanym przez Irzykowskiego wzorcem sztuki filmowej, „sceny czysto kinowe” powinny być jed-

nocześnie „scenami największego napięcia treści, scenami największej wagi i znaczenia” (por. DM, s. 177), w których dokonywałoby się połączenie „momentu ruchowego z momentem ideowym” (DM, s. 177). Sceny te byłyby specyficznymi punktami kulminacyjnymi filmowej opowieści, która powinna wykraczać poza kanony narracji literackiej i poszukiwać własnego sposobu opowiadania, uwzględniającego przede wszystkim element wizualny, ale również dramatyczny, na przykład konstrukcję postaci.

Spróbujmy określić wstępnie estetyczne stanowisko Irzykowskiego wobec filmu. Irzykowski uznawał zatem prawa filmu do posługiwania się środkami zapożyczonymi od różnych sztuk i do ich łączenia, ale uważał za specyfikę kina „odzwierciedlenie rzeczywistości” w przedstawieniu filmowym ze szczególnym uwzględnieniem tego, że film jest sztuką ukazującą „widzialność ruchu” (por. DM, s. 52). Zakładał, że „wszystkie sztuki mają swoje odrębne właściwości, które psują estetykom próby ujęcia ich w jednolity system” (DM, s. 97), ale kino pozostaje jeszcze w stadium poszukiwania owych odrębnych właściwości, dobierania sobie materiału i osvajania się z nim. W swoim rozwoju kino, zamiast zadowolić się rejestracją, a więc poprzestać na realizmie, „szuka rzeczy nadzwyczajnych, czyli można powiedzieć, podąża mimo woli w kierunku ekspresjonistycznym, szuka najprzesadniejszego wyrazu dla ludzkiej siły, zřęczności i woli” (DM, s. 97). Dlatego pokazy siły fizycznej są wedle Irzykowskiego „najtańszym i najpopularniejszym środkiem kinowym” (por. DM, s. 97), film niemy zaś oddziałuje w ten sposób na widza tym bardziej, że brak głosu potęguje odbiór obrazu, wzmacnia ekspresję mimiki i gestu (por. DM, s. 106). Irzykowski uważał, że film (niemy) proponuje widzowi jednostronność i intensyfikację wrażeń wzrokowych, dlatego specyfiką filmu jako środka przekazu treści jest właśnie widzialność. Film był przez niego rozpatrywany jako sztuka ruchu, ale w kontekście założenia, że film to zarazem świadectwo materialnej rzeczywistości, której dynamiczny charakter, zawdzięczany aktywności człowieka, kinematograf może ująć i potwierdzić. Jak pisał, „walory kinowe nie są przyniesione lub wplecione z zewnątrz jako ornament, lecz bez przymusu wypływają z treści” (DM, s. 177), to jest z rejestrowania rzeczywistości wraz z jej dynamiką, zawdzięczaną aktywności człowieka, ożywiającego materię – bierny element świata.

Jak już wspomniano, w hierarchii treści i wartości, postulowanej przez Irzykowskiego, treści specyficznie filmowe zaliczane były do aktualności (pozioma oś diagramu), określanych jako „wartości chwili”, a najmniej przez niego cenionych wśród wartości w ogóle. Treści filmowe zarazem łączyły się z wartościami ujętymi w ich hierarchii (pionowa oś diagramu) „przez fakt, że na świat materialny człowiek nie reaguje wyłącznie biernie i zmysłowo, lecz angażuje pewne niezbyt głębokie władze ducha niezbędne do obcowania z materią”, a szczególnie do jej twórczego kształtowania dzięki „czynowi intelektualnemu” (por. Kumor, 1965b, s. 321). Można zatem mówić o „dwustronnym przepływie między aktualnościami i hierarchiami”, bowiem rolą filmu jest dostarczanie materiału do „tworzenia wartości mieszczących się w hierarchiach” (por. *ibidem*). Natomiast specyficzne dla filmu treści – „aktualności” są potwierdzeniem wartości i ich dotychczasowej hierarchii, danej w innych wytworach kultury, przede wszystkim w literaturze. Dlatego film jako domena aktualności nie może tworzyć konstrukcji hierarchicznych, choć jest wewnętrznie zróżnicowany pod względem wartościowań. Kumor podkreśla, że estetyka Irzykowskiego w przypadku oceny dzieła filmowego i przeżycia estetycznego, związanego z odbiorem filmu, dotyczy „aktualności granicznych”, aktualności umieszczonych na osi poziomej w pobliżu pionowej osi hierarchii wartości (por. *ibidem*, s. 322). Treść „mieszcząca się w hierarchiach” decydowałaby „o wstępnym, ogólnym zakwalifikowaniu doznań estetycznych płynących z filmu” (*ibidem*, s. 323). To ona pozwalałaby odkrywać w zmysłowych doznaniach i w ich materialnej podstawie, na przykład w „materiale kształtów i barw” obrazu filmowego (por. DM, s. 260) elementy abstrakcyjne, duchowe. Zarazem dawałoby to możliwość uznawania takich obrazów „kinowych” za bliższe hierarchii wartości niż filmowe rejestracje rzeczywistości, ujmowane w diagramie treści Irzykowskiego jako aktualności bardziej oddalone od osi hierarchii wartości.

Wedle krytycznej opinii Kumora, Irzykowski w swoim pojmowaniu filmu sprowadza jego tematy do „wartości chwili” (por. Kumor, 1965b, s. 321–322), jedynie do aktualności, pozbawiając te treści głębszego sensu czy przesłania. W hierarchii tematów, zawartych w dziełach sztuki, Irzykowski wysoko cenił „donioślejsze duchowo

sprawy" prezentowane już w tradycji, znane uprzednio z literatury i z mitologii (por. *ibidem*, s. 322). Trzeba zaznaczyć, że wskazywana przez Irzykowskiego dystynkcja między literaturą a filmem była analogiczna do podziału treści na tematy wysokie i tematy pospolite w sztuce, ale analogia ta nie była wskazywana wprost. Ówczesny film przykuwał uwagę widza niezwykłością sceny, angażował percepcję i opowiadał jedynie o aktualnościach – o danej chwili i jej wartości dla bohaterów i dla widza w momencie odbioru. Irzykowski zatem nisko oceniał tematy, treści możliwe do przedstawienia i wyrażenia w filmie. Dlatego też nie wprowadził do swojej teorii filmu treści, umieszczanych przez siebie na osi hierarchii wartości, choć – jak podkreślają Aleksander Kumor i Jadwiga Bocheńska – treści te były obecne w ówczesnych realizacjach filmowych, które recenzował (na przykład idee artystyczne czy polityczne). Jak pisze Kumor, również później, w latach trzydziestych Irzykowski uważał, że „film nie potrafi oddać treści bardziej złożonych” (*ibidem*, s. 324). Dodatkowo jeszcze wzmocnieniu uległo jego przekonanie o primacie literatury wobec filmu i specyficznych dla niego treści.

Trzeba jednak zaznaczyć, że taka teza interpretacyjna, dotycząca aktualności jako nie tylko dominujących, ale właściwie jedynych tematów filmowych, charakteryzowanych przez Irzykowskiego, jest sprzeczna z jego własnymi opiniami, na przykład odnoszącymi się do filmu „intensywnego”, artystycznie poszukującego. Irzykowski bowiem określał film jako źródło poznawcze i jako narzędzie komunikacji między ludźmi, dające możliwość wiedzy nie tylko o pojedynczym, rejestrowanym w filmie wydarzeniu. Teza taka jest sprzeczna również z jego założeniem o łączności tematów aktualnych i tematów właściwych dla osi hierarchii wartości (idee, koncepcje abstrakcyjne). Tematy aktualne należałoby zatem ujmować, zgodnie z tezami Irzykowskiego, jako dominujące wśród treści filmowych. Zarazem, skoro aktualności (pozioma oś aktualności) są „materiałem” wartościowania, dokonującego się zgodnie z kulturowo i historycznie ustaloną ich hierarchią (pionowa oś hierarchii wartości), dają one możliwość oceny, odsyłają uwagę widza, a w szczególności krytyka ku wartościującym hierarchiom. Dzieje się tak na przykład wówczas, gdy filmowy zapis wydarzenia służy nie tylko rejestracji tej właśnie chwili, ale jego celem jest też przedstawienie

zdarzeń w ich typowości czy porównanie z innymi zdarzeniami, na przykład uznawanymi za ważne historycznie.

W swojej interpretacji tez Irzykowskiego Kumor podkreśla anachroniczność jego teorii treści, zastosowanej do badań nad filmem, i zwraca uwagę na niespójność tej teorii. Kumor pisze krytycznie, że Irzykowskiego „formuła kina” nie pozwoliła jemu samemu „objaśnić należycie ówczesnego filmu, ani trafnie przewidzieć jego przyszłych dróg rozwojowych, prowadziła autora do sprzeczności, zmuszała do coraz to nowych uzupełnień teoretycznych” (ibidem, s. 332). Kumor zauważa, że z kolei „prawo zwierciadła”, proponowane przez Irzykowskiego, miało za punkt wyjścia ówczesną praktykę filmową (por. ibidem). Trzeba zaznaczyć, że to właśnie w przypadku „prawa zwierciadła” można uważać Irzykowskiego za prekursora pewnych tendencji w teoretycznej myśli filmowej i w estetycznej refleksji. Byłby on więc prekursorem tendencji badawczych, rozpatrujących prymarnie zmysłowy odbiór filmu, jak też zmysłowe oddziaływanie różnych przedstawień kulturowych (w tym medialnych, między innymi radia) na odbiorców – uczestników kultury.

Należy podkreślić, że Irzykowski dokonał swojej hierarchizacji treści kulturowych ze względu na aspekt „duchowy” – etyczny i artystyczny tworców kultury, nie wykluczał jednak z obszaru kultury żadnych ludzkich zachowań czy artefaktów. Pojmował on kulturę bardzo szeroko, łącząc z pojęciem kultury to, co cywilizacyjne i technologiczne, w tym rozwój kultury materialnej. Postulowana przez Irzykowskiego kultura ducha miała obejmować również wynalazki techniczne, spełniające jego ideę czynu intelektualnego, które pojawiają się dzięki indywidualnemu „pomysłowi” – pracy intelektu i wyobraźni, a następnie są realizowane i powszechnie dostępne.

Trzeba dodać, że Irzykowski rozpatrywał treści polskie i „polskość” w kulturze nie tyle w kontekście treści narodowych, co raczej treści lokalnych, specyficznych spośród treści powszechnie uznawanych w kulturze i tradycji zachodniej. Według autora *Dziesiątej Muzy* ta specyficzna rodzajowość powinna być w filmie podkreślana. Również w przypadku innych, niż narodowe, treści kulturowych można mówić o takiej specyfikacji, zmierzającej do zróżnicowania poszczególnych obszarów kultury. Zdaniem Irzykowskiego takie różnicowanie wciąż się dokonuje w kulturze współczesnej, na przy-

kład ze względu na typy czy narzędzia przedstawień (literatura, teatr, film – poszukiwania specyfiki gatunkowej i studia genologiczne rozwijane w latach trzydziestych, również dyskutowana wówczas kwestia kultury ludowej, między innymi w sztukach plastycznych). Postulaty Irzykowskiego, na przykład dotyczące kultury popularnej, miały na celu różnicowanie kulturowe, które dałoby możliwość uczestniczenia w kulturze i w obiegu komunikacyjnym różnym grupom i ich odrębnym kulturom. Dlatego Irzykowski afirmatywnie wypowiadał się o filmie ekstensywnym, popularnym, jak też o tematach sensacyjnych w literaturze i w filmie. Irzykowski dostrzegał konwencjonalizację gatunków literatury popularnej i filmu, ale także ich wspólnotę tematyczną i fabularną, którą zauważał między innymi w tematach sensacyjnych. Deklarował on: „uważam niektóre sztuki sensacyjne i detektywne za bardziej kinowe od wielu sztuk lansowanych z pretensjami artystycznymi”, bowiem same ich tematy są „ruchowe” (por. DM, s. 179), czyli ruch w nich jest zintensyfikowany dzięki fabularnym okolicznościom. Trzeba tu przypomnieć, że Irzykowski uważał za ciekawszy dla widza taki ruch, który – mając swą podstawę w codziennym doświadczeniu – odbiega jednak od potocznego doświadczenia i codziennej obserwacji (por. Kumor, 1965b, s. 325). Jak już wielokrotnie wspomniano, Irzykowski rozpatrywał ruch jako treść specyficznie filmową, a znajdującą swoją szczególną realizację w filmie „malarskim” i w filmie *Czystego Ruchu* (por. DM, s. 255–261), o których będzie jeszcze mowa.

Irzykowski w *Dziesiątej Muzie* przyznawał, że „głębszych wrażeń artystycznych wynosi się dziś z kina niewiele a i te, które się otrzymuje” bywają „wtórne” wobec innych sztuk (por. DM, s. 235), wobec literatury, w szczególności poezji, oraz teatru. Zdaniem Irzykowskiego kino zaspokaja przede wszystkim „głód oczu – bywa niekiedy sztuką, ale ono, które przepuszcza przez siebie wszystkie żywioły, samo stało się już także żywiołem” (DM, s. 235), częścią specyficznie ludzkiego „świata życia”, próbującego dorównać mu swoją dynamiką. Jednak film wówczas zadawała się „łączeniem obrazów stałych z ruchomymi i nie ma pretensji do rozwiązywania problemów ruchomych” (DM, s. 236). Takie właśnie kino Irzykowski nazywał „ekstensywnym”, „ilościowym” (por. DM, s. 236) – nastawionym na zainteresowanie widza, utrzymanie jego uwagi, ale też na pobudzenie jego

percepcji, między innymi dzięki „rytmizacji wzrokowej” (por. DM, s. 238). Ważny jest również jego „charakter faktowy” (DM, s. 240), uznawanie za cel filmu opowiadania treści fabularnych, co Irzykowski cenił w kinie ekstensywnym (por. DM, s. 240). Autor *Dziesiątej Muzy* przeciwstawiał mu kino „intensywne”, „jakościowe” – skupiające się na ruchu samym (por. DM, s. 236–237). Irzykowski dokonał owego podziału również ze względu na stopień nowatorstwa przedstawienia. Film intensywny uznał za poszukujący, wbrew przyjętym i narzucającym się środkom teatralnego wyrazu, zaś film ekstensywny za odwołujący się do tradycyjnych literackich i teatralnych wzorców obrazowania (por. DM, s. 237), nawet wówczas, gdy posługuje się nowatorskim, filmowym środkiem wyrazu – „rytmizacją wzrokową” (DM, s. 238). Pojawia się ona również w filmie intensywnym, czyli w filmie „malarskim” i w „abstrakcyjnym” filmie *Czystego Ruchu*, ale inaczej zastosowana (por. DM, s. 238).

Zagadnienie specyfiki filmu – „filmowości” było podejmowane w prowadzonej w latach dwudziestych dyskusji na temat „fotogenii”. Irzykowski również zabrał głos w tej dyskusji, a swoje stanowisko przedstawił w *Dziesiątej Muzie*. Dyskusja o fotogenii dotyczyła specyfiki filmu jako wytworu kultury, jak też specyfiki sztuki filmowej wśród innych sztuk, w szczególności artystycznych cech filmu, związanych z jego możliwościami technicznymi. Tego też dotyczyły tezy Irzykowskiego na temat fotogenii. Była to zarazem jego polemika z dotychczasowymi koncepcjami fotogenii, przede wszystkim z koncepcją Jeana Epsteina, i rozwinięcie własnych tez estetycznych dotyczących filmu.

Rozpoczynając swój wywód, Irzykowski pytał: „Co to jest fotogenia? Jest to wyraz, wzięty z zakresu fotografii i oznacza zespół warunków, które sprawiają, że fotografia ‘wychodzi’ dobrze” (DM, s. 146). Fotogenię jako kategorię pierwotnie techniczną rozszerzono i stała się kategorią estetyczną (por. DM, s. 147). Ostatecznie słowo „fotogeniczny” stało się synonimem określenia „ściśle kinowy” czy „odpowiadający istocie kina” (por. DM, s. 148–149). Jean Epstein przedstawił swoją koncepcję fotogenii w roku 1921 w książce *Cinéma*, czyli trzy lata przed publikacją *Dziesiątej Muzy*. Argumenty Irzykowskiego przeciw jego koncepcji fotogenii, a więc zarazem i filmu w ogóle, dotyczyły „futurystycznej skłonności do atomizowa-

nia wszystkich dotychczasowych konstrukcji” artystycznych (DM, s. 150), lekceważenia roli scenariusza w filmie i roli artysty (por. DM, s. 152). Epstein „opiewa natomiast sam aparat” (DM, s. 152), wrażenia kinowe sprowadza do „optyki”, a artyzm kina łączy z rytmem i to rytm jest uznawany przez niego za cechę fotogeniczności (por. DM, s. 152). Epstein uważa, że literatura, w tym intryga, ale też malarstwo są wrogie kinu, zaś „dusza kina” jest utożsamiana przez niego z wielkim planem (por. DM, s. 152).

Irzykowski w polemice z Epsteinem, ale także z innymi dotychczasowymi koncepcjami fotogenii podkreślał, że z fotogenią i artyzmem filmu błędnie jest utożsamiany nadmiernie wykorzystywany montaż, rozbijający ciągłość opowieści bez uwzględniania „większych konstrukcji” w obrębie filmu czy wypowiedzi artystycznej w ogóle (por. DM, s. 153). Według Irzykowskiego Epstein błędnie uznaje za podstawę fotogenii jedną scenę fotogeniczną, nie zaś konstrukcję treści (por. DM, s. 154). Irzykowski nie zgadzał się również z przeciwstawieniem, dokonany przez Epsteina, fotogenii i dramatu „jako większej konstrukcji”, z jego przecenianiem tragizmu nad tragedię (por. DM, s. 150). Postulaty Irzykowskiego, skierowane przeciw teozom Epsteina, dotyczyły filmu jako właśnie całościowej konstrukcji i sprzeciwiały się przypadkowości w doborze obrazów, nastawionych na zaskoczenie widza (por. DM, s. 153–154), nadmiernemu eksponowaniu rytmu w filmie i nadużywaniu wielkiego planu jako walorów artystycznych (por. DM, s. 152). Irzykowski przy tym pojmował konstrukcję jako prowadzącą ku pewnej treści, jako pewien projekt całościowy (por. DM, s. 154), dlatego też krytykował „migawkowość, to jest częstość i szybkość zmian” kadrów (DM, s. 157), która nie uwzględnia scen dłuższych i wymagających namysłu czy kontemplacji widza (por. DM, s. 157). Autor *Dziesiątej Muzy* wielokrotnie powtarzał tęzę o prymacie treści w filmie, podkreślając na przykład, że wskazywany wówczas postulat rytmizacji filmu „da się spełnić tylko dzięki treści” (DM, s. 133).

Irzykowski omówił pokrótce również tezy Louisa Delluca dotyczące fotogenii, a zawarte w jego książce *Photogénie* wydanej w roku 1920 (por. DM, s. 155–157). Podkreślał, że Delluc krytykuje w niej utożsamianie fotogenii, czyli cech artystycznych filmu, z cechami fotografii, jak też związany z tym malarsko-fotograficzny sposób fil-

mowania, między innymi w filmach Abla Gance'a (por. DM, s. 155–156). Podobnie jak Delluc, Irzykowski był zdania, że „każdy kiniarz ma swoje pojęcie o fotogenii” (DM, s. 155). W swoich własnych tezach na ten temat Irzykowski postulował, aby używać pojęcia fotogenii „przynajmniej z zastrzeżeniami w myśl filozofii fikcji (*Als ob*), jako pojęcie pomocnicze” (DM, s. 159). Postulował też, aby rozpatrywać fotogenię jako zagadnienie, które łączy różne pytania o wyznaczniki odrębności artystycznej filmu, o jego możliwości wyrazu i możliwości techniczne (por. DM, s. 158–159). Według Irzykowskiego o tej odrębności z pewnością nie decyduje jedynie ruch i kina nie można uznawać jedynie za „sztukę ruchu”, bowiem „pojęcie kina nie pokrywa się całkowicie z pojęciem ruchu” (DM, s. 159). Irzykowski pisał: „Po wykluczeniu problemów ruchowych pozostają jednak dla kina jeszcze owe różne elementy pozaruchowe, o których mówiliśmy, że te właśnie należałoby objąć nazwą fotogenii. Nie kontempluje się już wprawdzie ruchu, ale w sposobach samego dobierania, szeregowania i dozowania obrazów wyłaniają się również zadania artystyczne” (DM, s. 236). Kino zatem zgodnie z postulatem fotogenii, na nowo określonym przez Irzykowskiego, powinno być sztuką montażu, dla której punktem odniesienia byłby aparat poznawczy człowieka ze szczególnym uwzględnieniem możliwości skojarzeniowych (trzeba przypomnieć, że autor *Dziesiątej Muzy* był zwolennikiem asocjacyjnej teorii znaczenia).

Irzykowski dopatrywał się fotogenii także w rozpowszechnionym, popularnym filmie ekstensywnym i proponował „analizę fotogeniczną” jako nowe podejście do montażu, możliwe do stosowania również w takim filmie: „Nie będzie to już mechaniczne rozproszkowanie zdarzenia na szczegóły, lecz wyraz wizjonerskiego wpatwienia się reżysera-artysty w kinowe oblicze świata”, połączenie obrazów „obfite, bezładne, nie według logiki teatralnej lub literackiej, lecz według tej logiki rozedrgania duszy, z jaką oglądamy przedmiot upragniony po kilkanaście razy, obracając go na wszystkie strony” (DM, s. 238). Natomiast przy treściach przerażających „ta sama subiektywna logika podyktuje w oglądaniu inny rytm, na przykład rytm ostrożności i wzrastającego przerażenia” (DM, s. 238). Irzykowski postulował, przy dowolnym zestawianiu kadrów, wspomniane już, całościowe przedstawianie kolejnych scen filmowej opowieści,

ruch „całych scen między sobą” (DM, s. 240). Uważał bowiem film za sztukę dokonującą pewnej analizy świata przedstawionego, ale zarazem za sztukę próbującą dać syntetyczny, całościowy obraz – przedstawienie rzeczywistości rejestrowanej. Można powiedzieć, że Irzykowski proponował typ montażu, oparty na swobodnych i powtarzalnych zestawieniach kadrów, współcześnie wykorzystywany w produkcji telewizyjnej i jej krótkich formach, jak wideoklipy czy reportaże telewizyjne. To właśnie z filmem ekstensywnym, popularnym, traktowanym jako rozrywka szerokiej publiczności, Irzykowski łączył postulat reformy ówczesnego kina. Powinna ona być przeprowadzona zgodnie z zasadami, które wyznaczałyby, wedle Irzykowskiego, specyfikę filmu wśród innych przedmiotów kultury.

Można zatem uznać, że **Irzykowski rozpatrywał film w jego aspekcie artystycznym jako specyficzny przypadek filmu**, to jest pewnego przedmiotu kultury i przedstawienia kulturowego. Za cechy specyficzne filmu – wytworu kultury uważał rozpoznanie świata przedstawionego w filmie jako cel percepcji i odbioru treści (film jako rejestracja rzeczywistości) oraz repetytywność treści kulturowych, zawartych w filmie, film bowiem korzysta z dokonań innych, uznanych już sztuk. Natomiast za cel postulowanego filmu intensywnego, artystycznego uważał przedstawienie w nim motywów abstrakcyjnych. Irzykowski postulował więc wydobycie z rejestrowanej materialności tego, co „jest już niewidzialną abstrakcją: żywiołowość. Nie wszystkie motywy prawdziwie kinowe są przez to samo artystyczne – ale film musi być przede wszystkim kinowy” (DM, s. 64), czyli powinien posiadać swoiste, charakterystyczne cechy odrębnej sztuki, ale też cechy specyficznego wytworu kultury, wyróżniające go wśród innych przedmiotów kultury. Cechą taką byłby, wedle Irzykowskiego, „efekt kinowy” (DM, s. 60) jako sposób oddziaływania filmu na widza, zaabsorbowania jego uwagi i utrzymania zainteresowania. Irzykowski wielokrotnie podkreślał, że w filmie przede wszystkim to „treść powinna mieć charakter kinowy” (DM, s. 168), ale nie należy jej sprowadzać do zaskakiwania widza efektami czy skupiać jego uwagi na fragmentarycznych „etiudach”. „Kinowa” treść-tematyka filmu powinna być przedstawiona w postaci całościowo pomyślanego scenariusza filmu, a wraz z nim filmu jako pewnej całości (por. DM, s. 168–169), zatem arty-

styczne opracowanie filmu ma się rozpoczynać wraz z pracą nad jego scenariuszem.

Jak już wspomniano, Irzykowski afirmował film między innymi ze względu na jego walory poznawcze, ale także w kontekście swojej tezy o funkcji inicjującej sztuki względem nauki. Wedle niego film łączy bowiem walory estetyczne z walorami poznawczymi (rozpoznanie na nowo rzeczywistości), a również spełnia postulat sztuki jako „czynu intelektualnego” – pracy duchowej i poznawczej. Źródłem kina była pomysłowość i wynalazczość ludzkiego umysłu, a celem kina powinno być również to, co rozumne i „duchowe”. Zdaniem Irzykowskiego w filmie znajduje swoją reprezentację relacja ducha i materii, wzajemne uwikłanie tego, co intelektualne, racjonalne oraz percepcji, oddziaływania zmysłowego. Dlatego postulował on takie tematy filmowe, które pobudzają percepcję i uwagę widza, a jednocześnie mogą stanowić źródło wiedzy o świecie. W *Dziesiątej Muzie* poruszał kwestię najciekawszych tematów dla widza: „Kino jest widzialnością obcowania człowieka z materią, występującą pod maską niezliczonych żywiołów. Ale ponad wodę, i ogień, ponad skałę i przepaść, ponad kopalnię i maszynę, ponad śnieżycę i puch i ponad gnomowe zakłęcia materii w drobiazgach codziennego życia – najciekawszym jej objawieniem jest dla człowieka jego ciało, żywioł nad żywioły, który jest niby nim samym, z nim i przeciw niemu. Granica, której drganie kinowe widzieliśmy dotychczas między człowiekiem jako ciałem a innymi żywiołami, teraz jakby przesuwiała się dalej w głąb i stawała się granicą między ciałem a czymś nieznanym, co już nazywamy duchem. Lecz tej już nie dostrzegamy. Na ekranie widać samo tylko ciało, duch jest ukryty i nieznaną” (DM, s. 218).

Według Irzykowskiego kino jest sztuką antropocentryczną i służącą ludzkiej samowiedzy, a zarazem – dzięki obecności człowieka na ekranie – obecny jest w filmie element duchowy świata, przeciwstawiony materii, a wraz z nim to, co rozumne. Ponieważ to, co duchowe jest często rozpatrywane w połączeniu z tym, co niewidzialne, w filmie można to przedstawiać „niejako *à rebours*”, w widzialny sposób podkreślać samą materialność materii, „ukazywać nie ducha przez ciało, lecz samo tylko ciało w całym majestacie jego obcości” (DM, s. 218), pojętej jako odrębność wobec tego, co psychiczne. We-

dle Irzykowskiego ów aspekt antropocentryczny i zarazem duchowy kina może zostać ukazany w filmie jeszcze inaczej – dzięki obecności tłumu na ekranie, ponieważ „tłum jest żywiołem w sam raz na pograniczu między człowiekiem a materią” (DM, s. 102). Irzykowski pisał, że często „reżyser tłumu poprzestaje na zadaniu wydobycia jak największej ‘tłumności’” (DM, s. 102) czy „kinetyczności tłumu”, a rzadko pokazuje indywidualność w tłumie (por. DM, s. 103). Wskazując analogię filmu i malarstwa, Irzykowski postulował artystyczny, a odchodzący od potocznych przekonań, sposób traktowania tego tematu: „Sceny tłumne dawały malarzom często sposobność do prawie ornamentacyjnego traktowania pewnych motywów, które się w takim tłumie powtarzają” (DM, s. 103).

Wedle Irzykowskiego celem filmu, w szczególności filmu „intensywnego”, „jakościowego” (por. DM, s. 236) o przewadze cech artystycznych, powinno być „pełne wykorzystanie możliwości” filmu jako narzędzia w „procesie poznawania rzeczywistości” oraz w „procesie przekształcania wrażliwości odbiorcy” (por. Bocheńska, 1975, s. 277). Podstawowym tematem–treścią filmu intensywnego, w którym „uprawia się sam ruch” (DM, s. 236), miało być ujęcie i przedstawienie ruchu, a nawet rozwiązywanie „problemów ruchowych” (DM, s. 236). Taki typ filmu był bliski rozumieniu przez Irzykowskiego sztuki awangardowej. Byłby on oparty przede wszystkim na ruchu wewnątrzkadrowym (por. Bocheńska, 1975, s. 277), prezentowanym w szczególny sposób w filmie „malarzkim” i „abstrakcyjnym”, które Irzykowski za Tadeuszem Peiperem nazywał „malarstwem ruchomym” i „ruchomym malarstwem abstrakcyjnym” (DM, s. 257). Jako przykłady filmu intensywnego i zarazem wzorce postulowanego przez siebie kina artystycznego Irzykowski podawał prace niemieckiej awangardy filmowej, w szczególności filmy Waltera Ruttmanna (por. DM, s. 257–258).

Natomiast film „ekstensywny”, „ilościowy” (por. DM, s. 236) Irzykowski charakteryzował jako typowy dla sztuki popularnej, obecny w kinach, a jego wiele przykładów stało się przedmiotem analiz i recenzji autora *Dziesiątej Muzy*. W filmie ekstensywnym prezentacja ruchu byłaby podporządkowana narracyjnemu ujęciu faktów, jako że „zamiast ruchów daje ono fakty” (DM, s. 236). Ukazywanie ruchu jest w nim motywowane fabularnie następstwem wydarzeń i służy

ich dynamicznemu przedstawieniu, które jednak może być nazbyt chaotyczne. Dlatego postulowana przez Irzykowskiego reforma kina dotyczyła, wspomnianego już, całościowego ujmowania scen i „ruchu całych scen między sobą” (DM, s. 240). Zdaniem Irzykowskiego ekstensywne, popularne kino nie wykorzystuje specyfiki filmu, który – jako jedyna sztuka czy reprezentacja kulturowa – daje możliwość ujmowania procesu i obserwowania zmian w sposób ciągły (por. DM, s. 84, przypis). Inspiracją też Irzykowskiego były refleksje Henri Bergsona z *Ewolucji twórczej*, dotyczące montażu kadrów i możliwości filmowego ukazywania ruchu w jego czasowym następstwie i przestrzennej rozciągłości.

Irzykowski, podobnie jak inni teoretycy filmu, dopatrywał się jego specyficznych wyznaczników, „filmowości” w nowatorstwie technicznym (film jako przedstawienie kulturowe i sztuka, będące rejestracją ruchu), ale również w nowych tematach, w nowatorstwie treściowym. Irzykowski zakładał zgodnie z tezą o powiązaniu elementu estetycznego z poznawczym, że poznanie rzeczywistości przedstawionej w filmie jest celem percepcji i odbioru treści prezentowanych. Skupiał się więc na treściach typowych dla kina (na przykład treści „sensacyjno-detektywne”; por. DM, s. 179) i zarazem poszukiwał treści specyficznych dla filmu artystycznego (na przykład rozpoznawanie treści tradycyjnych, tematów sztuki „wysokiej” jako obowiązujących, inspiracje literackie w treściach filmowych). Celem odbioru, w przypadku powtarzania tematów tradycyjnych, w „przepracowaniu” treści znanych, miało być jedynie rozpoznanie tych treści reprodukowanych na różne sposoby przez przedstawienia filmowe. Według Irzykowskiego takie traktowanie tematów czy narracji jest mało nowatorskie i nie wykorzystuje specyfiki filmu jako narzędzia rejestracji rzeczywistości. Twórca filmowy ma bowiem dążyć do ukazania widzowi nowych związków skojarzeniowych (zainteresowanie Irzykowskiego fantastyką), nie zaś do ich „maszynowej” schematyzacji. Takie artystyczne zabiegi postulowali w swoich programach futuryści, dlatego też Irzykowski polemizował z awangardową estetyką Tadeusza Peipera i Juliana Przybosia (por. zachowany list Irzykowskiego do Przybosia z roku 1934; L, s. 265–268). Natomiast fantastyka i literatura fantastyczna była dla Irzykowskiego pewną „liryką intelektu” (por. Kumor, 1965a, s. 55), umożliwiającą

swobodę myślenia i skojarzeń, drogą ku „innej” rzeczywistości. Cenił on tematy fantastyczne w filmie, ale najpierw deklarował swoje zainteresowanie nimi w literaturze, między innymi w tekście *Czym jest Horla?* (*Rodzaj programu*), pochodzącym z roku 1896 (por. N, s. 81–86). Z kolei w roku 1922, a więc dwa lata przed publikacją *Dziesiątej Muzy*, w tomie opowiadań Irzykowskiego *Spod ciemnej gwiazdy* ukazała się nowela *Wagon astralny* (pierwodruk w roku 1920). Jej motywem przewodnim jest twórczość – proza fantastyczna Stefana Grabińskiego, wielokrotnie tam chwalona przez Irzykowskiego i uznawana za pewien wzór fabuł o treściach fantastycznych (por. N, s. 212–231).

Trzeba podkreślić, że w swojej polemice z dotychczasową koncepcją fotogenii oraz z tezami książek Jeana Epsteina i Louisa Delluca Irzykowski dyskutował z zawartą w nich krytyką filmu „malarzkiego” i krytyką odnoszenia filmu do sztuki malarskiej. Tezy takie były bowiem sprzeczne z jego własnymi postulatami, dotyczącymi artystycznych cech kina, wspomnianymi już powyżej. Według Irzykowskiego artystyczne cechy filmu wynikają właśnie z jego pokrewieństwa z „widzialnością” w malarstwie. Dlatego Irzykowski wystąpił z postulatami dotyczącymi filmu „malarzkiego” (zwanego też „rysunkowym”), który uważał za sztukę specyficznie filmową. Film „malarzski” czy też „rysunkowy” jest według niego zarazem sztuką plastyczną i sztuką ruchu (por. DM, s. 248), a spełnia artystyczne zadania filmu w ogóle, „film zwykły jest bowiem namiastką tymczasową filmu malarzkiego” (DM, s. 254). Według Irzykowskiego film taki wyznacza artystyczną przyszłość filmu w ogóle, ponieważ „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 charakter sztuki” (DM, s. 253). Irzykowski uważał, że „lekceważyć film rysunkowy dlatego, że już istnieje film fotograficzny, byłoby takim samym absurdem”, jak „porzucać malarstwo z tego powodu, że wynaleziono mechanizm fotografii” (DM, s. 254).

Co więcej, zdaniem Irzykowskiego film rysunkowy tworzy pewien model rzeczywistości istniejącej i jest to poznanie rzeczywistości dzięki jej tworzonemu modelowi, dzięki pewnemu wzorcowi i idealizacji, ale również dzięki jej krytycznej karykaturze (por. DM,

s. 251–252). Irzykowski odwoływał się do teorii Konrada Lange, zakładającej, że „głównym momentem wrażenia artystycznego jest świadome złudzenie” (DM, s. 253), aby przyznać tematyce fantastycznej ważne miejsce w sztuce. Irzykowski pisał, że „kiedyś malarze będą sporządzali własne obrazy do przedstawień kinematograficznych, tak jak to było w początkach kina, kiedy różne ‘koła życia’ i ‘cudowne bębny’ nie posługiwały się jeszcze fotografią – wtedy kino stałoby się ‘sztuką właściwą’” (DM, s. 37), dając zarazem nowe wrażenia artystyczne i konstrukcje poznawcze w filmie malarskim. Zdaniem autora *Dziesiątej Muzy* początki tego można dostrzec w ówczesnych filmach „cudownych i bajkowych” (por. DM, s. 37).

Irzykowski krytycznie zauważał, że w kinie to „mechanizm wyprzedził twórczość swobodną – a może jej dopiero drogę uTORował?” (DM, s. 254). Dlatego Irzykowski postulował dla filmu malarskiego, rysunkowego, w przeciwieństwie do filmu fotograficznego z jego rolą rejestracji rzeczywistości, właśnie tematy fantastyczne – „wykonanie obrazów fantastycznych” (DM, s. 250). Podkreślał, że nie chodzi jednak o „nadzwyczajność” tematu, ponieważ „film rysunkowy” może również czynić swoim tematem życie codzienne, „zwyčajne”, czyli „robić to samo, co dotychczas robił film zwykły, zaaranżowany w naturze, posługujący się przedmiotami i ludźmi rzeczywistymi” (DM, s. 252). Według Irzykowskiego w filmie rysunkowym „będzie obowiązywał pewien dobór tematów i sposobów ich ujęcia; może kiedyś nastąpi podział wszelkiego materiału między kino malarskie i kino zwykłe według ich odrębnego charakterystycznego stylu” (DM, s. 252), który się dopiero wykształci. Poszukując elementów filmu malarskiego, rysunkowego w dotychczasowym kinie, Irzykowski pisał: „Sztuczne dekoracje *Caligarięgo* wkraczają już w dziedzinę filmu rysunkowego”, z którego „kiedyś rozwinie się wielki, właściwy film przyszłości” (DM, s. 248), realizujący zadania filmu intensywnego. Zarazem zaznaczał, że „pod względem technicznym także film rysunkowy wymaga reprodukcji fotograficznej, gdy się go adaptuje dla kina – ale przedmiotem zdjęcia są rysunki, a nie surowa rzeczywistość” (DM, s. 249, przypis). Dodatkowo film rysunkowy zapewnia twórcom, „autorowi-malarzowi niezależność od reżysera, od aktora, od warunków światła i daje mu możliwość bezpośred-

niego wyrażania swojej indywidualności, lecz także pozwala mu nie krępować się w wyborze treści" (DM, s. 250).

Trzeba podkreślić przemilczane, a ważne założenie obecne w tym fragmencie. Irzykowski łączył rozumienie sztuki w ogóle z indywidualną ekspresją, dlatego można uznać, że zespołowy charakter tworzenia czy wytwarzania filmu wpłynął na jego niską ocenę jako samodzielnego dzieła sztuki, Irzykowski bowiem nie cenił filmu jako wytworu zespołowego. Natomiast film malarski, rysunkowy pozwalałby na bardziej indywidualną i autorską realizację filmu. Pozwalałby też na odejście od tematyki realistycznej czy naturalistycznej filmu „fotograficznego” i na wybór treści fantastycznych oraz abstrakcyjnych – treści wyżej cenionych przez Irzykowskiego, bo bliższych działaniom wyobraźni, intelektualnym uogólnieniom i temu, co „duchowe”.

Z kolei film abstrakcyjny, kino „Czystego Ruchu” (DM, s. 256) Irzykowski uważał za konieczne dopełnienie i rozwój filmu rysunkowego. Dlatego postulował on tworzenie filmu Czystego Ruchu, będącego dynamiczną grą „kresiek, linii, zygzaków i cieni” (DM, s. 256), ruchem „kształtów i barw” (DM, s. 260) – filmu, który zarazem poszukiwałby nowych treści. Taki film abstrakcyjny (nie figuratywny) miał być kolejnym przejawem sztuki i obecnością nowych treści na obszarze kina. Należy tu zaznaczyć, że Irzykowski pisząc o filmie Czystego Ruchu, polemizował z formalistycznymi tezami Tadeusza Peipera na temat „ruchomego malarstwa abstrakcyjnego” (DM, s. 257) i określał „ruch kształtów i barw” jako pewną treść filmową (por. DM, s. 260–261). Zarazem Irzykowski na poparcie własnych tez o filmie abstrakcyjnym odwoływał się do artykułu Peipera („Zwrotnica”, nr 5, czerwiec roku 1923) i przytaczał jego słowa, dotyczące „ruchomego malarstwa abstrakcyjnego”: „Ekran zamieniłby się w żywy taniec nierealnych kształtów barwnych” (DM, s. 257). Trzeba dodać, że Irzykowski postulował pewne elementy grafiki obrazu również w filmie ekstensywnym, popularnym, na przykład „symboliczne wirujące koło, niby od karuzeli”, jak też eksperymenty „rytmizacji wzrokowej”, a „rytmizacji muszą się poddać naturalnie także napisy jako cząstki wrażenia” (DM, s. 238).

Propozycję kina Czystego Ruchu Irzykowski uznawał jednocześnie za „emancypację” kina od zależności wobec literatury: „Od fil-

mu rysunkowego już jeden krok tylko do ruchowego ornamentu czy ruchomej arabeski, której możliwość otwiera nowe nadzwyczajne perspektywy" (DM, s. 256) poszukiwania treści i tematów. W refleksji nad filmem abstrakcyjnym Irzykowski odwoływał się do poszukiwań ówczesnego malarstwa: „Kandinsky chciał malarstwo traktować muzycznie, jako grę barw i kształtów – niektórzy teoretycy odmawiali wówczas zasadniczo racji takiemu malarstwu; o ileż lepiej byłby mógł swoją ideę rozwinąć w filmie! W ogóle dopiero kino rozwiązuje zagadkę najnowszych kierunków malarskich: futuryzm, kubizm, formizm, suprematyzm w malarstwie statycznym za ciasne mają łożysko; dopiero w kinie ruchu czystego, to znaczy pozbawionego fabuły literackiej, pozbawionego ludzi”, a także „innych stworzeń” i przedmiotów, malarstwo to może zrealizować swoje ukryte możliwości (por. DM, s. 256).

Dodatkowo jeszcze Irzykowski przeprowadzał analogię między filmem Czystego Ruchu jako filmową „muzyką optyczną” a „muzyką akustyczną” (DM, s. 261), co dostrzegał dzięki dokonaniom ówczesnej niemieckiej awangardy filmowej (por. DM, s. 257–259). Zdaniem Irzykowskiego „film abstrakcyjny miałby podobną rolę w stosunku do filmu zwykłego jak muzyka w stosunku do słowa” (DM, s. 259). Do takiego typu filmu, inspirowanego muzyką, Irzykowski stosował również określenie przejęte z opisów twórczości Waltera Ruttmanna – „muzyka barw” (DM, s. 257). W zakończeniu *Dziesiątej Muzy*, dostrzegając w filmie abstrakcyjnym obok celów artystycznych cele poznawcze, pisał: „Rozstrzygnie się wtedy, czy ruch sam bez treści, nie idący od konkretnych przyczyn do konkretnych celów i skutków, ruch kształtów i barw nie służących żadnym rzeczywistym przedmiotom, może mieć w ogóle jakiś własny przebieg, jakiś początek i koniec nie dowolny” – oto „taki będzie później zysk teoretyczny” (DM, s. 260–261).

Irzykowski nie ujmował jednak filmu w kontekście postulatu „sztuka dla sztuki”, z którym polemizował, a swoje stanowisko wkrótce określił wyraźniej w książce *Walka o treść*. Tam także bardziej zróżnicował swoje stanowisko wobec tezy i realizacji artystycznych Pierwszej Awangardy. Odwołując się do tezy *Walki o treść*, można powiedzieć, że Irzykowski poszukiwał pewnej specyfiki treściowej w samym filmowym ruchu i w tematach abstrakcyjnych, które

uważał za wyraz aktywności intelektualnej człowieka, za specyficzny treściowy wytwór „czynu intelektualnego”, nie zaś za wynik poszukiwań formalnych, jak to często określali twórcy Pierwszej Awangardy.

Film a kultura popularna

Trzeba podkreślić, że pytania stawiane przez Karola Irzykowskiego i zagadnienia przez niego podejmowane, a wówczas dyskutowane, okazały się równie ważne w dalszych badawczych ustaleniach, dotyczących między innymi filmu i innych przedmiotów kultury, epistemologii i antropologii. Dlatego wciąż można mówić o pewnej aktualności rozważań i rozstrzygnięć Irzykowskiego w dziedzinie badań nad kulturą, pojętą jako obszar działań twórczych i wytwórczych człowieka. Jak zauważał Irzykowski w *Dziesiątej Muzie*, „wstąpiliśmy w okres nagłej płynności elementów kultury. Do tygła idzie wszystko, co było już stężało. W poezji, w malarstwie zapanowała rewolucja nie treści, lecz techniki” (DM, s. 241), zaś kino było wynikiem przemian technicznych i kulturowych, a zarazem okazało się czynnikiem owej „płynności”, wpływającym na inne dziedziny kultury. Irzykowski uważał, że wspomniana „rewolucja techniki” może prowadzić również do przemian treściowych i duchowych (por. DM, s. 241). Trzeba przypomnieć, że przemiany techniczne i kulturowe Irzykowski łączył z procesami idealizacji, z rozpoznawaniem idei, z ich realizacją i manifestacją w działaniach człowieka, a idealizacja dotyczyła również określenia tego, co idealne, wzorcowe, istotne w samym człowieku. Irzykowski bowiem, wiążąc stanowisko idealizmu obiektywnego z tezami pluralizmu monistycznego, właśnie z pomocą koncepcji idealizacji objaśniał, tak dobrze wówczas dostrzegalne, przejawy kulturowej i historycznej zmienności oraz względności ustaleń poznawczych, wielość projektów światopoglądowych czy indywidualny wybór wzorców postępowania.

Pytanie powracające wciąż w refleksji Irzykowskiego nad kulturą, kondycją człowieka i, w szczególności, nad filmem dotyczyło statusu samej reprezentacji kulturowej. Irzykowski pytał o przyczyny „powtórzenia” rzeczywistości w przedstawieniu filmowym i kulturo-

wym w ogóle, o poznawcze uprawomocnienie tworzonych przez człowieka reprezentacji kulturowych – literatury, filmu i innych wytworów kultury popularnej. Film uznawał za odtwórczy względem percepcyjnych możliwości człowieka, a także względem kulturowych wzorców ujmowania i przedstawiania rzeczywistości – „świata życia” człowieka. Takimi kulturowymi wzorcami, czyli źródłami zapożyczeń filmu były sposoby posługiwania się słowem, przede wszystkim literatura ze szczególną rolą poezji oraz wzorce narracyjne, fabularne, w tym literatury popularnej. Pewnym punktem odniesienia filmu, jego sposobów opowiadania i przedstawiania świata był również poznawczy status słowa-pojęcia oraz logiczny i retoryczny status argumentacji, kulturowo usankcjonowane i internalizowane przez uczestników kultury. Z kolei wizualne wzorce – źródła zapożyczeń kina stanowiła, zdaniem Irzykowskiego, głównie dotychczasowa tradycja malarska wraz z tematami ikonograficznymi, z ich hierarchią od tematów „wysokich” po treści popularne. Irzykowski dostrzegał w filmie, obok aparatu i mechanizmu, możliwości twórcze, na przykład twórczych działań w poszerzaniu wiedzy i samowiedzy człowieka, co mogło być inspirowane tezami Henri Bergsona z *Ewolucji twórczej*. Podobnie jak Bergson, Irzykowski posługiwał się analogią między aparatem percepcyjnym i poznawczym człowieka a kinematografem. Jednak przede wszystkim podkreślał podstawową dla kina analogię między filmem a rzeczywistością, daną w codziennej percepcji. Dlatego uznawał, że film daje możliwość wglądu, rozpoznania i poznania rzeczywistości człowieka – jego „świata życia”, rejestrowanego w filmie. Irzykowski uważał bowiem za współwystępujące przedmioty poznania (przedmioty reprezentacji mentalnych): 1) rzeczywistość w jej faktyczności i materialności, jednak zawsze daną w ramach kultury – specyficznie ludzkiego „świata życia”, oraz jednocześnie 2) przedstawienia kulturowe, składające się na ów „świat życia” człowieka (na przykład dzieła sztuki, symbole i znaki, również wytwory kultury popularnej, jak film czy przekaz radiowy).

Wielokrotnie już była mowa o tym, że Irzykowski uważał za prymarny cel filmu tworzenie przedstawień jako zarazem rejestrowanie rzeczywistości. Rejestrowanie rzeczywistości – tworzenie przedstawień filmowych pojmował on jednocześnie jako filmowy zapis relacji

człowieka wobec „materii”, wobec rzeczywistości materialnej i fizycznej, wobec tego, co określał on mianem „pierwiastka pałubicznego”. Relacja człowieka (ducha) wobec materii jest jednocześnie tworzeniem przez człowieka specyficznie ludzkiej rzeczywistości „świata życia” – kultury. Zatem film jako zapis owej relacji człowieka wobec materii jest zarazem rejestracją, rozpoznawaniem i poznawaniem procesu tworzenia świata kultury – specyficznie ludzkiej rzeczywistości „świata życia”. Irzykowski zakładał jednocześnie, że kino i jego przedstawienia filmowe współtworzą ów kulturowy „świat życia”, bowiem dostarczają znaczeń, „symboli” i wzorców, budują świat wiedzy i przekonań widzów, dany w ten sposób ponadjednostkowo, są intersubiektywnym punktem odniesienia subiektywnych reprezentacji mentalnych – wyobrażeń czy przeżyć.

Irzykowski rozpatrywał zatem prymarnie przedstawienie filmowe jako rejestrację-świadectwo specyficznie ludzkiej rzeczywistości „świata życia”. Trzeba dodać, że takie traktowanie filmowego zapisu jako świadectwa ludzkiego „świata życia” pozwala uważać filmy dokumentalne czy telewizję, na przykład aktualne programy informacyjne, za prawomocne źródło wiedzy nie tylko ze względu na analogię rejestracji filmowej i percepcji wzrokowej czy słuchowej człowieka, ale również ze względu na intersubiektywne, kulturowe sposoby interpretowania wiedzy, uzyskanej dzięki danym percepcyjnym. Rejestrację filmową Irzykowski uważał zarazem za punkt wyjścia filmowej twórczości – kina artystycznego, postulowanego przez siebie, za „dokument rzeczywistości, materiał, notatkę”, lecz jeszcze „nie dzieło artystyczne” (por. DM, s. 71). Poszukując warunków wiary widza w filmowe opowieści, Irzykowski nie odwoływał się do „naiwnego” odbioru filmów, do uznawania filmowej fikcji za świadectwo rzeczywiście zaistniałych wydarzeń. Podkreślał natomiast, że „w człowieku tkwi chęć oglądania rzeczy i spraw w oderwaniu od rzeczywistości” (DM, s. 54). Taka teza, z jednej strony, tłumaczy chęć wielokrotnego przeżywania przez widza wydarzeń pokazywanych w filmie, z drugiej zaś strony pozwala dostrzec inne, oprócz rejestracji rzeczywistości, cele tworzenia przedstawień filmowych.

Irzykowski zwracał bowiem uwagę na „wahanie się” ówczesnego kina „między dokumentarstwem a uświadomioną sztuką” (DM, s. 71)

i poszukiwanie rozmaitych wyróżników tej nowej dziedziny kultury. Próbując w swojej teorii podsumować różne stanowiska, obok rejestracji wskazywał jeszcze inne cechy przedstawienia filmowego. Jak już wspomniano, odwoływał się przy tym do analogii między filmem a dotychczas znanymi reprezentacjami kulturowymi – literaturą i malarstwem. Podkreślał zatem twórcze i artystyczne możliwości filmu, wciąż odkrywane, w tym fikcjonalne cechy przedstawienia filmowego, między innymi tendencję do kreowania w filmie fantastycznych, „cudownych i bajkowych” światów możliwych (por. DM, s. 37). Dopatrywał się tych artystycznych możliwości filmu w samej technicznej specyfice „kinematografu” (na przykład zastosowanie wielkiego planu), ale przede wszystkim w twórczym posługiwaniu się kinematograficznym instrumentarium przez poszukującą indywidualność (próby filmu malarskiego, kina abstrakcyjnego). Jak pisze Jadwiga Bocheńska, nowatorstwo teorii Irzykowskiego polegało między innymi na tym, że wskazał on pewne środki wyrazu filmowego i kształtującego się wówczas języka filmu, na przykład dostrzegł „rolę montażu jako środka narracyjnego”, zdefiniował „typ montażu lirycznego, skojarzeniowego, typy przejść montażowych (montaż cięty i płynne przejścia montażowe)”, określił „rolę zbliżenia i detalu”, opisał „zasadę rytmu w filmie i możliwość kształtowania narracji” zarówno przez ruch wewnątrzkadrowy, jak i ukazywania dzięki montażowi kadrów (por. Bocheńska, 1975, s. 274–275).

Przyjrzyjmy się kilku tezom Irzykowskiego, które w zamierzeniu dotyczyły przyszłości filmu i brały pod uwagę wpływ kina na przemiany w kulturze. Irzykowski uważał kino za „widzialność skoncentrowaną”, bowiem „kino jest kultem widzialności” (DM, s. 56), pozwala wierzyć obrazowi i zarazem przeżywać fikcję znacznie mocniej niż literatura. „Kino rejestruje świat, ale może go też przerabiać w fikcji” (DM, s. 56), a zatem nie tylko zmieniać nasz indywidualny obraz świata, ale – dzięki rozpowszechnionemu oddziaływaniu kinematografu – odmieniać sam świat, „świat życia” wspólny nam wszystkim. Irzykowski dostrzegał zatem komunikacyjny aspekt kina, jego możliwości perswazyjne i propagandowe, łączone z poznawczą rolą filmu, z kształtowaniem i zmianą wiedzy odbiorcy.

W swoich rozważaniach na temat przyszłości kinematografu Irzykowski odwoływał się do związków kina i teatru, przede wszystkim

do przypisywanej im obu możliwości łączenia dokonań innych sztuk. Zastanawiał się na przyszłości filmu niemego i filmu dźwiękowego, „kinetofonu”, który za sprawą połączenia obrazu i dźwięku w pewnej mierze może zastąpić teatr (por. DM, s. 34–35). Irzykowski zarazem zwracał uwagę na wpływ teatru na ówczesne produkcje filmowe. Krytykował więc banalność fabuł i tematów w teatrze, obarczając ówczesne spektakle i widowiska teatralne winą za banalny i popularny charakter opowieści filmowych. Dotychczasowe kino bowiem „posługuje się aż nazbyt często gotowymi już kompleksami pojęć i wyobrażeń u widzów i odwołuje się do ich lenistwa”, podobnie jak czyni to ówczesny teatr (por. DM, s. 266). Irzykowski podkreślał, że film zarazem intensyfikuje to, co przyciąga widzów na spektakle teatralne (szybka akcja i tempo wydarzeń, bogate dekoracje czy gra świateł; por. DM, s. 266). Dlatego uważał, że w ten sposób teatr stał się „zamaskowanym kinematografem” (DM, s. 266). Zdaniem autora *Dziesiątej Muzy*, „teatr będzie musiał kinom powoli oddać wszystko, co w nim jest z kina, a ocaleje tylko wtedy, gdy się ograniczy do własnej najistotniejszej dziedziny: słowa” (DM, s. 267), ponieważ to „słowo a nie teatr” jest, wedle Irzykowskiego, przeciwieństwem kina (por. DM, s. 267). Przyszłość filmu łączył zatem z rozwojem środków jego wizualnego oddziaływania, zaś przyszłość teatru wiązał ze słowem, z literaturą i z poezją, tak wysoce umieszczoną w jego hierarchii treści i sztuk, bo przybliżającą ku temu, co duchowe.

Irzykowski zabierał głos również w sprawie krytyki filmowej. Na zadane przez czytelnika pytanie, dlaczego już nie pisuje „sprawozdań z kina”, odpowiadał, że „każdy recenzent się zużywa. Wszystkie pisma powinny przynajmniej co pół roku zmieniać recenzentów. Zaczynałem odczuwać, że o tej produkcji filmowej”, obecnej na ekranach, „już dostatecznie się wypowiedziałem” (por. PPF, s. 436, tekst *Chwalcom lichego towaru w odpowiedzi*). I dalej dodawał: „Szło mi o to, czy moje poglądy, rozwinięte w *Dziesiątej Muzie*, wytrzymają próbę zetknięcia się z dalszą praktyką wytwórczości kinowej, i tę swoją ciekawość zaspokoilem” (PPF, s. 436). Już w *Dziesiątej Muzie* Irzykowski podkreślał wpływ ekonomii na kondycję artystyczną i kulturową filmu. Pisał, że „Brzozowski miałby w kinie doskonały przykład”, jak pieniądź oddziałuje na sztukę (por. DM, s. 253). Wczesne prognozy Irzykowskiego, dotyczące ekonomicz-

nych uwarunkowań twórczości filmowej i coraz mocniejszych związków kina z kulturą popularną, potwierdziły się później w latach trzydziestych, kiedy pisał: „Jestem tylko wrogiem kina opanowanego przez wszelką biedotę intelektualną, przez analfabetów, którzy pociągnięci tylko żądzą zysków, pchają się do robienia filmów”, bo „ludzie, którzy w literaturze nie mogliby odegrać żadnej roli” robią „przemysł filmowy” (por. PPF, s. 437, tekst *Chwalcom lichego towaru w odpowiedzi*). Irzykowski zaznaczał, że nadal uważa, iż „tylko literaci, to znaczy ludzie, którzy przeszli przez szkołę literatury, mogą rozwinąć i uszlachetnić kino” (PPF, s. 439).

Irzykowski dostrzegał nie tylko tematy i motywy literackie w filmie, ale też doszukiwał się elementów filmowych w literaturze, między innymi u Antoniego Młczyńskiego i Juliusza Słowackiego. Zestawiał obrazowość filmu z „malowniczością” poezji i literatury (por. PPF, s. 443, tekst *Element kinowy u Słowackiego*) i zaznaczał, że właśnie takie obrazy nazywane przedtem „malarskimi” zostają określone jako „kinowe” (por. PPF, s. 444). Wystąpił więc z nowatorskim pomysłem, by w analizach literackich „stosować kinematograficzny punkt widzenia, oczywiście tylko jako kryterium cząstkowe i przejściowe, a nie absolutne” (PPF, s. 445). Podkreślał, że „bardzo wielu” pisarzy „ma w swoich dziełach pierwiastek (moment) kinowy w dwóch znaczeniach: 1) że akcja zawiera wiele nagłych zmian, przerzuca się z miejsca na miejsce, wciąga w grę wielu ludzi, nie wyklucza interwencji przypadku; 2) że akcja czasami układa się w gotowe sceny, nadające się do zrealizowania filmowego” (PPF, s. 441, tekst *Element kinowy u Słowackiego*). Jednak „pierwiastek kinowy” jest „tak zespolony z innymi, że wyizolować go znaczyłoby zniszczyć dzieło” (por. PPF, s. 441–442), naruszyć jego spójność i całość, ale też sprowadzić literaturę do tego, co filmowe, a co *de facto* ma za podstawę literaturę.

Można powiedzieć, że w swoim poszukiwaniu tego, co filmowe, a co wówczas nazywano „fotogenią”, i we wskazaniu jako specyficznej cechy filmu – rejestrowania rzeczywistości z jej niezauważanymi na co dzień elementami, Irzykowski wyprzedził koncepcję „trzeciego sensu” Rolanda Barthes’a. Koncepcja ta ujmuje materię specyficznie filmową jako elementy rejestrowanej rzeczywistości, pojawiające się w filmie niejako obok zamierzeń twórczych czy wbrew

intencjom autorów filmu (na przykład elementy scenografii, przypadkowo rejestrowane przedmioty i ludzie na obrzeżach kadru). Barthes nazywa to samą „filmowością” filmu, cechą estetyczną i semantyczną, charakterystyczną jedynie dla obrazu filmowego. Irzykowski rozpatrywał obraz filmowy jako przede wszystkim niosący pewne treści – znaczenia i symbole. Trzeba podkreślić, że jego koncepcja treści charakterystycznych dla filmu i ich hierarchii pojawia się równoległe z tezami semiotycznymi rosyjskiej szkoły formalnej, które dotyczyły znakowego charakteru obrazu filmowego (Wiktor Szklowski, Borys Eichenbaum).

Irzykowski pisał o roli filmu w poświadczaniu realności, jak również o jego twórczych i artystycznych możliwościach. Według Irzykowskiego film zawdzięcza swój status świadectwa realności – rejestracji w przedstawieniu filmowym materialnych elementów rzeczywistości, utożsamianych przez autora *Walki o treść* z „aktualnościami”. Jak już wspomniano, Irzykowski uważał realizm i naturalizm za pewne artystyczne konwencje w przedstawianiu rzeczywistości (temu zagadnieniu poświęcił między innymi *Pałubę*). Zarazem dostrzegał konwencjonalny charakter obrazu filmowego, wynikający z zastosowanych w „kinematografie” technicznych środków rejestracji obrazu, jego reprodukcji i projekcji dla widzów. Ów konwencjonalny charakter był związany również z odwoływaniem się filmu do znaczeń i wartości danej kultury, do kulturowego i społecznego „świata życia” jako obszaru podzielanych i rozpowszechnianych poglądów czy opinii. W odniesieniu do filmu Irzykowski podkreślał po raz kolejny, że reprezentacje kulturowe mają charakter wzorcowy wobec życia jednostkowego i wspólnotowego, że tworzą pewną idealizację rzeczywistości w przedstawieniu, która dla widzów stanowi pewną normę postępowania i wzorzec biograficzny.

Tego wzorcowego, wobec widza, charakteru reprezentacji filmowych, jak też ich wpływu na przemiany w kulturze powinni być świadomi i twórcy kina, i producenci, którzy traktują filmy przede wszystkim jako towar wymagający popularyzacji. Jak zauważał Irzykowski, popularne fabuły często eksponują dobre strony życia bohaterów i dobre cechy postaci. Pytał zatem: „Co to znaczy ‘dobre’ zakończenie?” (PPF, s. 446, tekst *Złe zakończenia w filmie*) i polemizował ze zwolennikami takich, dobrze kończących się fabuł, którzy

uważają, że „przynajmniej w dziedzinie sztuki należy budować skrawek świata, gdzie to, co dobre, zostaje nagrodzone, a złe ponosi karę” (PPF, s. 447). Irzykowski podkreślał, że „w życiu, w rzeczywistości, jak wiadomo, bardzo często dzieje się inaczej” (PPF, s. 447). Jednak, jak już wspomniano, Irzykowski przeciwstawiał otwarty charakter rzeczywistości podlegającej rejestracji i zamknięty charakter rzeczywistości przedstawionej w filmie. Dlatego wyrażał zarazem pogląd, że „sztuka, a więc także sztuka filmowa, nie ma bynajmniej obowiązku naśladować i powtarzać życia. Życie nigdy się nie kończy, jego przegrane są tylko utarczkami, które budzą ochotę do dalszej walki i zmuszają do dalszego udoskonalania środków do walki z przeciwnościami” (PPF, s. 447), w tym – do opanowania realności wraz z „pierwiastkiem pałubicznym” dzięki tworzonemu jej przedstawieniom słownym i wizualnym, dzięki „pierwiastkowi konstrukcyjnemu”.

Dyskusje prowadzone przez Irzykowskiego dotyczyły między innymi różnorodnego ujmowania rzeczywistości w narracji literackiej i filmowej – różnych konwencji widzenia i przedstawiania świata (realizm, naturalizm, artystyczne tendencje awangardowe). Irzykowski w obrębie tematów filmowych i kultury popularnej wskazywał dwie główne konwencje – europejską i amerykańską, odnosząc się do dwóch odmian kultury zachodniej, do dwóch rodzajów postaw i związanego z nimi wartościowania – do pesymizmu, sceptycyzmu refleksji europejskiej i do optymizmu, witalizmu kultury amerykańskiej. Irzykowski zdawał sobie sprawę z upraszczającego charakteru takiego opisu, ale – jak zaznaczał – wynika on ze stanu ówczesnej sztuki filmowej, a przede wszystkim z sytuacji kina popularnego, określanego przez wzorce fabularne filmów amerykańskich (por. PPF, s. 449). Sztukę kinematografu bowiem Irzykowski rozpatrywał wielokrotnie jako narzędzie dydaktyczne czy „pedagogiczne” i, w nobilitujący sposób, porównywał rolę filmu współcześnie do roli tragedii w starożytnej Grecji („teatr ówczesny” nie był dla starożytnych Greków „instytucją czcigodną”, ale „był po prostu kinem”; por. PPF, s. 453). Dlatego Irzykowski postulował dla filmu podobne fabularne rozstrzygnięcia, czyli połączenie optymistycznego przesłania z wątkiem tragicznym, ponieważ „taki jest optymizm tragiczny, wyprowadzony z przesłanek pesymistycznych” (PPF, s. 454). Jak pisał

bardzo osobiście, „nic w świecie nie gwarantuje nam zwycięstwa; przeciwnie, wszystko rokuje nam klęskę, ale my będziemy bohaterami bezinteresownymi” (PPF, s. 453). Zakończenie tragiczne, związane z komplikacją losów bohatera oraz wątków fabuły, wymaga uzasadnień od autora i namysłu od widza (por. PPF, s. 457). Natomiast „dobrych zakończeń”, „falszywego optymizmu”, wedle Irzykowskiego „nie można zaliczać do kanonów estetycznych filmu” (PPF, s. 457), mimo ich popularności w ówczesnych, często bardzo zawikłanych, fabułach filmowych.

W dyskusji nad kinem i stanem ówczesnej kultury Irzykowski zapowiadał zarazem konieczną demokratyzację sztuki i jej upowszechnienie jako wynik nie tyle rozwoju kulturowego, ile cywilizacyjnego, technologicznego (por. PPF, s. 463–465, tekst *Kino a literatura*). Uczestniczył – podobnie jak wielu wówczas teoretyków filmu – w polemikach na temat kina dźwiękowego i widział w nim groźbę „nienaturalnej, bo przemysłowej śmierci filmu niemego” (PPF, s. 465). Obserwował rozwój „dźwiękowca” i dostrzegał, że zgodnie z porządkiem rozwoju sztuk i kulturowych przyzwyczajzeń „niemy film w oczach wielu” został „wyniesiony do godności prawowitego reprezentanta sztuki w ogóle” (por. PPF, s. 465). Potwierdzając swoją wizję rozwoju cywilizacyjnego i postępu kolejnych dziedzin sztuki, Irzykowski zauważał, że „dźwiękowiec korzysta z doświadczeń filmu niemego” (PPF, s. 466). Trzeba też podkreślić, wbrew interpretacjom, odwołującym się głównie do *Dziesiątej Muzy*, że Irzykowski uznawał konieczność dalszego rozwoju filmu i był zainteresowany filmem dźwiękowym. W latach trzydziestych był między innymi jurorem konkursu scenariuszy do filmu dźwiękowego (por. PPF, s. 475–486, tekst *Z warsztatu jurora*, opublikowany w roku 1934). Szczególnie zainteresowały go „motywy akustyczne”, czyli wprowadzone przez pomysłodawców fabuł filmowych, dominujące lub przewodnie motywy dźwiękowe, jak „melodia przewodnia”, tło muzyczne charakteryzujące miejsce akcji, ale też „gadulstwo” bohatera (por. PPF, s. 485). Zajmował się więc również zagadnieniem muzyki w filmie dźwiękowym, jej doborem i wpływem na treści wizualne. Dawał przykład nadesłanego scenariusza, odwołującego się do możliwości filmu dźwiękowego, z postaciami skrzypka i pianistki. Podkreślał, że przewidywane w nim „szczegó-

ły akustyczne i optyczne, których efekt niekiedy zbiega się w jedno, są piękne” (PPF, s. 485).

Oczywisty jest walor historyczny felietonów i notatek Irzykowskiego, pochodzących głównie z lat trzydziestych, dotyczących filmu i przemian w kulturze. Widać w nich trafność wielu opinii i zapowiedzi przyszłości, weryfikowanych przez czas. Artykuły Irzykowskiego pozwalają przyjrzeć się współczesności – nie jako koniecznemu następstwu wydarzeń z przeszłości, ale – jako jednemu ze scenariuszy, napisanych niegdyś, któremu dane było się zrealizować. W pismach Irzykowskiego, pochodzących z różnych lat, znakomicie widać historyczny walor zawartej tam wiedzy na temat kulturowej roli technologii czy rozwoju mediów, wiedzy, która nam wydaje się wciąż czymś nowym. Irzykowski sam dostrzegał zachodzące zmiany, na przykład stosunku sobie współczesnych do technologii. W tekście *Obrona literatury sensacyjnej*, pochodzącym z roku 1911 notował: „Verne był optymistą epoki odkryć i wynalazków, Wells jej pesymistą. Wells pokazuje, że wynalazki odsłaniają nam nowe światy niebezpieczeństw, że nie są postępem, lecz drogą do coraz większych, tragiczniejszych zawikłań” (CS, s. 509). Można powiedzieć, że sam Irzykowski w swoim stosunku do przemian technologicznych i cywilizacyjnych stawiał sobie za cel, zgodnie z postulatami komplikacjonizmu, opis tych przemian w całej ich złożoności i zróżnicowaniu, uwzględniając różne opinie. I tak w latach trzydziestych Irzykowski pisał o projektach telewizji: „Faktem też staje się telewizja. Cóż tu mówić o przesileniach artystycznych, skoro przesilenia wynalazkowe zajęły arenę uwagi publicznej i urządzają swój wyścig. Znowu nadszedł czas prorocत्व kulturalnych. Marconi zapowiada, że telewizja przekształci zupełnie życie indywidualne. Zresztą telewizja byłaby właściwie – kinem i równocześnie, przez połączenie z radiofonią, teatrem na prywatny użytek wszystkich, to znaczy od wszystkich dla wszystkich” (PPF, s. 466). Byłaby zatem współtwórcą życia społecznego, a nawet narzędziem interaktywnej komunikacji, co planowano znacznie później. I dalej Irzykowski dodawał pesymistycznie: „Prawdziwa teatralizacja życia. Katastrofalny hałas akustyczny i optyczny”, kierujący uwagę widzów raczej ku temu, co materialne, co podlega rejestracji, niż skupiający ją na tym, co duchowe (por. PPF, s. 466, tekst *Kino a literatura*, opublikowany w 1931 roku).

Wspomniano już, że Irzykowski interesował się powtarzalnością treści w przekazie filmowym, a także powtarzalnością jako cechą współczesnej kultury. Notował przemiany, dokonujące się dzięki wprowadzeniu kolejnych technik, których wynikiem były nie unikalne, ale oparte na reprodukcji przedmioty kultury – fotografia, film, płyta gramofonowa. Irzykowski cytował niedawną opinię artysty awangardy i wskazywał jej ówczesną anachroniczność: „Jeden z ekspresjonistów powiedział: ‘Świat jest jeden raz; nonsensem jest powtarzać go’” (PPF, s. 467). Jednak, co Irzykowski podkreślał, „tematem wynalazków, o które nam tutaj chodzi, jest przede wszystkim nagie, bezceremonialne powtarzanie. Wszystko z życia i rzeczywistości, co może być powtórzone (zreprodukowane), będzie niechybnie powtórzone. Dawne etapy, jak malarstwo, teatr, poezja, zatraciły już swój charakter wynalazkowy, a więc reprodukcyjny – dopiero kino ze swoją absolutną bezwstydną wiernością postawiło go znowu na zaszczytnym miejscu” (PPF, s. 467). Irzykowski uważał jednocześnie, że „ta reprodukcja nie wyklucza produkcji”, wytwórczych i twórczych działań człowieka w różnych dziedzinach kultury. Reprodukcję, czyli aktywność odtwórczą łączył bowiem z powiększaniem obszaru specyficznie ludzkiego „świata życia” – kultury, z mnożeniem przedstawień – przedmiotów kultury, będących zarazem świadectwem ludzkiego życia i aktywności. Reprodukcyjne, odtwórcze działania Irzykowski dostrzegał również w dotychczasowej kulturze i tradycji, ale – jak pisał – „w tak wielkiej skali nie dodawano jeszcze życia do życia” (PPF, s. 468), nie reprodukowano „życia” w tak wielu przedstawieniach, jak to czyni się współcześnie.

Trzeba podkreślić, że Irzykowski łączył kwestię technicznej wynalazczości przede wszystkim z rozwojem technik reprodukcji. Dotychczasowe, uznawane za tradycyjne środki tworzenia przedstawień kulturowych, w tym dzieł sztuki, rozpatrywał przede wszystkim jako pewne techniczne narzędzia – instrumentarium, które zatraciło swój nowatorski charakter i wobec samej kultury z jej przedmiotami, i wobec percepcji człowieka. Irzykowski bowiem zakładał, że kolejne narzędzia przedstawienia, w tym współczesne mu narzędzia służące reprodukcji, zmieniają również percepcję człowieka, jako że na nią wpływają. Łatwo dostrzec zbieżność rozważań Irzykow-

skiego ze znanymi tezami Waltera Benjamina, obydwaj bowiem byli uczestnikami tej samej dyskusji toczącej się w myśli zachodniej w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Irzykowski, podobnie jak Benjamin, uznawał konieczność rozwoju technicznego, wpisanego w historyczny porządek postępu, jednak waloryzował dodatnio wpływy tego rozwoju na przemiany w kulturze, a – co więcej – wskazywał również rolę postępu technicznego w zachowaniu i odtwarzaniu tradycji (między innymi fotografia i film jako świadectwo przeszłych momentów). Rozważał ideę postępu i poglądy na przemiany techniczne z odniesieniem do postulatów etyki i moralności. Ponieważ odwoływał się do myśli klerkowskiej i jej postulatów indywidualizmu, ujmował zagadnienie postępu i rozwoju technicznego jako związane ze społecznymi i kulturowymi procesami indywidualizacji. Zdaniem Irzykowskiego, skoro postęp techniczny prowadzi również do rozwoju narzędzi komunikacji, to wynikiem rozwoju technicznego i procesów indywidualizacji nie może być rozpad więzi między ludźmi, ale ich przekształcenie i wzmocnienie („błękitne mosty”). Trzeba też zaznaczyć, że autor *Dziesiątej Muzy* nie charakteryzował ówczesnej kultury jako „masowej”, choć ów masowy charakter kultury pierwszych dekad XX wieku był wtedy podkreślany przez jej krytyków.

Irzykowski ujmował opisywane przez siebie przedstawienia (literatura, malarstwo, teatr, film) jako przedmioty kultury, elementy specyficznie ludzkiego „świata życia”. Według niego przedstawienie kulturowe nie tyle wykracza poza realność rzeczy, ile potwierdza istnienie rzeczy jako obiektu ludzkich działań i poznania na obszarze kultury. Za cel dalszego rozwoju technologicznego Irzykowski uważał między innymi tworzenie narzędzi coraz doskonalszej repetycji naszego świata – rzeczywistości danej nam w percepcji i w intelektualnym poznaniu (wrażenia, wyobrażenia, pojęcia). Pisał w odniesieniu do filmu dźwiękowego, że „można teraz wytwarzać i utrzymywać obrazy, które absolutnie niczym nie będą się różniły od rzeczywistości” (PPF, s. 468), czyli od tego, co rozpoznawane jest jako rzeczywiste w reprezentacjach mentalnych (wrażenia, wyobrażenia, treści znaczeniowe pojęć), danych w percepcji, doświadczeniu i przeżyciu podmiotu poznającego. Dlatego tak ważna w refleksji Irzykowskiego była charakterystyka: 1) reprezentacji mentalnej – przedstawie-

nia świata, danego w subiektywnym, indywidualnym przeżywaniu, oraz 2) reprezentacji kulturowej – przedstawienia świata, danego w intersubiektywnych przedmiotach kultury (literatura, fotografia, film, radio), a także 3) wpływu intersubiektywnej reprezentacji kulturowej i narzędzi jej tworzenia (słowo, obraz malarski, fotograficzny, filmowy) na powstawanie subiektywnej reprezentacji mentalnej (wrażeń, wyobrażeń, treści znaczeniowej pojęć). Trzeba do tego dodać, że Irzykowski był świadom konstruktywistycznego charakteru reprezentacji kulturowych, w tym także nauk (odwołania do empiriokrytycyzmu w *Pałubie*). Dotyczyło to również nauk o kulturze, na przykład poszukiwania „istoty” kina, o którym pisał: „trzeba to czynić ze świadomością, że jest to tylko metoda i że w owej ‘istocie’ nie znajdziemy nic więcej ponad to, cośmy w nią sami włożyli” (DM, s. 148).

* * *

W piśmiennictwie polskim **pojawiło się kilka interpretacji dorobku filmoznawczego Irzykowskiego** – też dotyczących teorii filmu, jego roli w kulturze i relacji z innymi dziedzinami twórczości. Interpretacje te zwracają uwagę tak na historyczny, jak i na wizjonerski aspekt prac Irzykowskiego. Trzeba przy tym zwrócić uwagę, że teoria filmu Irzykowskiego w niewielkim stopniu oddziaływała na twórców filmowych, choć z pewnością była im znana. Jadwiga Bocheńska w swym artykule omawia recepcję *Dziesiątej Muzy* (por. Bocheńska, 1975, s. 262–266), między innymi opinie Bolesława W. Lewickiego, Jerzego Toeplitza, Aleksandra Kumora oraz Czesława Dondziły. Bolesław W. Lewicki widział wartość teorii Irzykowskiego w wydobywaniu treści specyficznie kinowej i w dyskusji z teoriami, wówczas dominującymi, które podkreślały rozwój formy filmowej. Lewicki za osiągnięcie teorii filmu Irzykowskiego uważał wskazanie „treści specyficznie kinowej”, a za jego „główną zdobycz metodologiczną” uznał „integralizm estetyczny” – łączne ujęcie kwestii treści i formy (por. ibidem, s. 262). Jerzy Toeplitz, podobnie jak wielu krytyków Irzykowskiego, zarzucał mu brak powiązania teorii z ówczesną praktyką filmową (por. ibidem, s. 263). Natomiast Aleksander Kumor, który zajmował odmienne stanowisko w ocenie dorobku Irzykowskiego, zwracał uwagę na jego odwołania do ważnych dzieł ówczesnego

kina – przede wszystkim popularnego, ale również poszukującego i artystycznego (por. Kumor, 1965b, s. 328).

Należałoby tę polemikę dopełnić przypomnieniem, że jedno z założeń teorii filmu Irzykowskiego dotyczyło stosowania jej do analizy i krytyki filmów dostępnych wówczas powszechnie w kinach. Można powiedzieć, że interesowały go typowe dla społeczności wielkomiejskiej praktyki uczestnictwa w kulturze wraz z popularnymi rozrywkami, jak kino czy radio. Irzykowski w swoich pismach filmowych, choć występował w roli eksperta, wciąż próbował utożsamiać się z widzem kinowym, dla którego percepcja filmu miała być przede wszystkim źródłem zmysłowej przyjemności. Dlatego też tezy estetyczne Irzykowskiego, dotyczące filmu, o czym była już mowa, należy prymarnie rozpatrywać w kontekście estetyki jako refleksji nad sądem smaku w ogóle, zaś dopiero następnie w odniesieniu do dzieła sztuki, uznawanego za specyficzny przedmiot sądu smaku. Trzeba też podkreślić, że Irzykowski łączył pytanie estetyczne o sąd smaku, w tym pytanie o relację podmiotu i przedmiotu w odbiorze filmu, z tezami epistemologicznymi i antropologicznymi. Z kolei pytanie o dzieło filmowe, o jego artystyczne wyznaczniki, pojawiało się dopiero w następstwie ogólnego pytania o sąd smaku, bowiem Irzykowski umieszczał film na pozycji ostatniej względem innych sztuk (przede wszystkim wobec literatury) zgodnie ze wskazywaną hierarchią treści w poszczególnych dziedzinach sztuki.

Z kolei Czesław Dondziłło interpretował teorię filmu Irzykowskiego z podkreśleniem w jego koncepcji prymatu sztuki wobec innych wytworów kultury oraz poznawczej uprzedniości sztuki wobec nauki (por. Dondziłło, 1968, s. 79). Dondziłło zwracał uwagę na oryginalność stanowiska Irzykowskiego na temat ówczesnych kulturowych przemian, wskazywał znakomite zorientowanie Irzykowskiego we współczesnej kulturze. Jednocześnie Dondziłło zaznaczał niezgodność jego tez estetycznych (w szczególności dotyczących filmu rysunkowego) z dostrzegalnymi wówczas tendencjami rozwoju kina, wynikającymi z jego popularnej czy ludycznej roli w kulturze (por. *ibidem*, s. 78). Dlatego zarzucał estetycznym tezom Irzykowskiego eskapizm i utopijny charakter (por. *ibidem*, s. 79), choć zarazem dostrzegał w jego pracach obecność założeń modernistycznych, związanych z momentem ich powstania.

Zdaniem Dondziły, sztuka w estetyce Irzykowskiego miałyby pełnić „rolę prenaukowego rekonesansu terenów nie objętych jeszcze przez świadomość człowieka”, a „właściwą jej treścią” byłoby nowe, bezpośrednie ujęcie rzeczywistości (por. Bocheńska, 1975, s. 264). Odwołując się do tych tez, Jadwiga Bocheńska rozwija własną interpretację, w której zaznacza przede wszystkim nowatorski charakter teorii filmu Irzykowskiego i jej uprzedniość wobec wielu późniejszych konstatacji, dotyczących nowych środków przekazu, ich roli w rozpoznaniu i poznaniu rzeczywistości (por. ibidem, s. 265). Bocheńska podkreśla, że film zdaniem autora *Dziesiątej Muzy* to „sposób poznania rzeczywistości” pozasłowny, pozapojęciowy (por. ibidem), stwarzający możliwość nowego rozpoznania rzeczywistości dzięki jej filmowej rejestracji, jak też ponownego rozpoznania dzięki powtarzalnemu, wielokrotnemu odbiorowi filmu.

Trzeba dodać, że Irzykowski uważał, że film daje możliwość pewnego ukierunkowania percepcji i poznania rzeczywistości rejestrowanej w filmie (przedstawienia rzeczywistości), ale też wpływa w ogóle na rozpoznawanie i poznanie rzeczywistości. Film niemy, oddziałujący wizualnie na widza, stanowi bowiem pewne narzędzie, które zapośrednicza nasze percepcyjne poznanie świata. Dostarcza on widzowi wrażeń i wyobrażeń, uczestniczy więc w kształtowaniu reprezentacji mentalnych, a znajduje swoje dopełnienie w słowie i w pojęciu, w pojęciowym ujmowaniu wyników poznania. Zdaniem Irzykowskiego poznanie ma za swój przedmiot w przypadku filmu obraz rzeczywistości ujęty w kadr. Należy przypomnieć, że Irzykowski uważał, iż film charakteryzuje pozorny fotograficzny obiektywizm, ponieważ w tworzeniu filmowego zapisu obok kamery i jej obiektywu uczestniczy świadomość osoby rejestrującej obraz. Zatem filmowa rejestracja jest o tyle bezpośrednia, o ile ujmuje rzeczywistość wraz z jej nieprzewidywalnymi zdarzeniami, przypadkowymi elementami obrazu. Jednak zarazem rejestracja jest zapośredniczona, ponieważ jest warunkowana intencją podmiotu, osoby patrzącej w kamerę i kierującej obiektyw ku pewnym obiektom – przedmiotom zainteresowania.

Jak już wspomniano, swemu sceptycyzmowi wobec założeń o domniemanym bezpośrednim poznaniu świata Irzykowski dał wyraz w *Pałubie*. Jedną z podstawowych tez tej książki dotyczyła „pałubicz-

nego" elementu świata, czyli tego, czego nie możemy ująć dzięki racjonalnemu myśleniu i co trudno jest wprowadzić w obszar tworzonych kultury (z prymarną rolą specyficznie ludzkiego „czynu intelektualnego”). Ów „pierwiastek pałubiczny” jednak rozpoznajemy i przeżywamy jako to, co obce, ale też jako to, co nieświadome. Dlatego Irzykowski, zainteresowany tym, co nieświadome, wielokrotnie pisał o Freudowskiej psychoanalizie, o jej tezach na temat snu i nieświadomości.

Zdaniem Irzykowskiego „pałubiczny” element świata, wymykający się temu, co racjonalne i temu, co kulturowe, byłby dany naszemu rozpoznaniu, ale nie poznaniu, bowiem trudno przypisać mu sensy czy znaczenia z porządku pojęciowego, opisać go i wyjaśnić z pomocą argumentacji logicznej. Według Irzykowskiego w lepszym rozpoznaniu owego elementu może pomóc właśnie reprezentacja wizualna – film, co jednak w żaden sposób nie umniejsza prymarnej roli słowa i pojęcia w ludzkim poznaniu i przeżywaniu (poznawcza rola poezji). Podkreśla to w swoich interpretacjach Wojciech Głowala, natomiast Jadwiga Bocheńska pisze o „petryfikującej” roli słowa u Irzykowskiego w przeciwieństwie do obrazu filmowego – aktualnego, szybkiego w swym reagowaniu na rzeczywistość (por. Bocheńska, 1975, s. 265).

Z kolei Aleksander Kumor w artykułach i w książce poświęconej teorii filmu Irzykowskiego odnosi tezy owej teorii do innej jego koncepcji – do wartościującej hierarchii treści, omawianej już powyżej. Zaznacza wspólnotę założeń *Dziesiątej Muzy* i *Walki o treść* (por. Kumor, 1965a, s. 9) oraz ich uwikłanie w dyskusję z formizmem. Kumor podkreśla wpływ postawy klerka na rozważania Irzykowskiego, dotyczące estetyki, na proponowaną przez niego hierarchię treści. Dlatego Kumor łączy prymat zmysłowej percepcji w odbiorze filmu (pojętym jako specyficzne przeżycie estetyczne) z poślednim miejscem filmu, przyznawanym przez Irzykowskiego w proponowanej hierarchii treści i sztuk.

Trzeba tu dodać, że w proponowanej przez Irzykowskiego hierarchii prymat poznania intelektualnego i treści z nim związanych jest dopełniany przez inne treści, znaczenia i wartości, obecne na obszarze kultury, we wspólnym „świecie życia”. Można powiedzieć, że sama hierarchizacja treści wskazuje na wielość motywów treściowych,

mogących być źródłem przyjemności estetycznej, zaś film jako szczególna praktyka kulturowa była dla Irzykowskiego znakomitym przykładem owego bogactwa treści. Klerkizm estetycznej postawy Irzykowskiego przejawiał się przede wszystkim w owej specyficznej hierarchii treści i w wysokiej waloryzacji elementu „duchowego”, racjonalnego i świadomego, a wraz z tym słowa i pojęcia. Zarazem postawa ta nakazywała Irzykowskiemu ciągłą konfrontację teorii z praktyką społeczną i kulturową, nie pozwalając na konsekwentny idealizm („Irzykowski był idealistą, ale idealistą niekonsekwentnym”; *ibidem*, s. 7). Trzeba przypomnieć, że Irzykowski rozpatrywał idee w odniesieniu do ich społecznej i kulturowej, a przede wszystkim indywidualnej realizacji. To właśnie działania, praktyki uważał za punkt wyjścia intelektualnych idealizacji, prowadzących ku ideom, czemu w szczególności służył „czyn intelektualny”. Zdaniem autora *Czynu i słowa*, sens indywidualnej praktyki ma zarazem charakter ponadjednostkowy, domaga się publicznej argumentacji i potwierdzenia w dialogicznej konfrontacji, z której zrozumiałość i prawda wychodzą zwycięsko (por. CS, s. 482, tekst *Niezrozumialcy*). Jednostkowa praktyka, w której są realizowane i manifestują się idee, byłaby zarazem ich potwierdzeniem dokonywanym zawsze na forum publicznym. Zatem film jako jednocześnie rejestracja rzeczywistości i sztuka obrazu ma za swój cel nie tylko dać świadectwo prawdzie o rzeczywistości (także o tym, co wymyka się słowu), ale również może stanowić wyraz twórczej indywidualności, przekaz indywidualnych przeżyć i poglądów. Jak się wydaje, szacunek Irzykowskiego dla filmu ekstensywnego, czyli popularnego, wynikał z możliwości poddania dzięki niemu tego, co mało rozpowszechnione – publicznej dyskusji (sztuka, pewne zachowania, również idee). Byłoby to więc zarazem poddanie treści mało rozpowszechnionych – krytycznemu namysłowi we wspólnym poszukiwaniu Idei i Prawdy w dyskusji, w dialogu różnych racji.

Obok wspomnianych, badawczych interpretacji teorii filmu Irzykowskiego, trzeba przywołać książkę Wojciecha Głowali, poświęconą estetycznym tezom Irzykowskiego. Głowala rozpatruje teorię filmu, zawartą w *Dziesiątej Muzie*, oraz przemyślenia z pism krytycznofilmowych przede wszystkim w kontekście refleksji nad literaturą i teatrem. Podkreśla też Irzykowskiego o prymacie literatury wobec

filmu, o wtórnej roli poznawczej i artystycznej filmu wobec sztuki słowa. Teza ta stanowi dla Głowali również klucz interpretacyjny *Dziesiątej Muzy*.

W kontekście przywołanych interpretacji szczególnie zaznacza się wspomniana propozycja badawcza Jadwigi Bocheńskiej, proponująca ujęcie teorii i krytyki filmowej Irzykowskiego w kontekście późniejszych teorii filmu i audiowizualności. Interpretacja ta konsekwentnie podkreśla nowatorski charakter tez Irzykowskiego względem następujących potem przemian kulturowych i estetyki audiowizualności. Teoria Irzykowskiego bowiem, rozpatrując „zagadnienia estetyczne kina”, ujmowała „problemy charakterystyczne dla całej sztuki XX wieku: związek walorów estetycznych z poznawczymi, rolę maszyny w procesie twórczym i sprawę racji istnienia nieprzetworzonej artystycznie rzeczywistości w dziele” (Bocheńska, 1975, s. 278). Uznając film ekstensywny, czyli rozrywkę popularną, za odrębny typ przedstawienia filmowego wraz z pewnymi cechami dystynktywnymi, Irzykowski jako jeden z pierwszych rozpatrywał kulturotwórczą rolę filmu jako sztuki popularnej. Zarazem sztuce tej wyznaczał „rolę popularyzowania odkryć awangardy” (por. ibidem). Zatem trudno zgodzić się z innymi interpretacjami myśli Irzykowskiego, wedle których jego postulaty rozwoju kina artystycznego łączą się z tezą o pogłębianiu się różnic między sztuką (film intensywny, film *Czystego Ruchu*) a rozrywką popularną (film ekstensywny, film faktów i akcji). Można objaśniać teorię filmu Irzykowskiego, odwołując się – jak czynił to Kumor – do teorii treści i jej gradacji. W ten sposób można pokazać gradację różnych typów filmu, ich tematyki, sposobu realizacji, czego uporządkowaniu służą również kategorie filmu intensywnego i filmu ekstensywnego jako dwa przypadki wzorcowe. Jak pisze Bocheńska, film dla Irzykowskiego stał się „klasycznym przykładem nowej sztuki”, a w *Dziesiątej Muzie* formują się „prawa nowej estetyki, estetyki wieku elektroniki” i „środków przekazu” (ibidem), której określeniem zajmowały się już wprost późniejsze teorie filmu.

Trudno jednak zgodzić się z tezą Bocheńskiej, że Irzykowski „zwrócił uwagę na zależność człowieka od środowiska cywilizacyjnego i kulturowego” (ibidem), bowiem w kontekście założeń antropologicznych Irzykowskiego to rozwój technologiczny i cywilizacyj-

ny byłby jedną z manifestacji „czynu”, twórczych, „aktywnych” sił człowieka w dokonywanych przez niego przemianach zastanego środowiska, „biernej” materii. Zdaniem Irzykowskiego człowiek jest wytwórcą i twórcą własnego środowiska – kultury jako specyficznie ludzkiego „świata życia”, to znaczy zarazem przedmiotów i przedstawień, z których ów świat jest żmudnie budowany. Wytwórcze i twórcze procesy prowadzą ku idealizacji, ku odkrywaniu idei realizowanych i manifestowanych w działaniach. Taka postawa kulturalistyczna (z inspiracji między innymi tezami Stanisława Brzozowskiego) ujmowała jako równoległe i zharmonizowane – rozwojowe procesy cywilizacyjne oraz rozwój człowieka i ludzkości. Rozwój ten był zakładany utopijnie przez Irzykowskiego jako część procesu dziejowego, prowadzącego ku coraz większej indywidualizacji i personalizacji osoby ludzkiej oraz ku coraz większej wiedzy na temat idei, realizowanych i manifestowanych w kulturotwórczych działaniach człowieka, czyli ku powiększeniu sfery ducha na obszarze kultury – ludzkiego „świata życia”.

W tym kontekście należałoby jeszcze raz powrócić do rozpatrywanych tutaj zagadnień, podejmowanych przez Irzykowskiego, a rzadko pojawiających się w dotychczasowych interpretacjach – do jego refleksji nad reprezentacją symboliczną (znakową) i nad relacją reprezentacji (mentalnej i kulturowej) względem „rzeczywistości”. Trzeba podkreślić, że tezy Irzykowskiego, dotyczące kultury jako obszaru symbolizacji, znaczeń i wartości, okazują się w przypadku refleksji nad filmem bliskie rozwijanym wówczas badaniom nad znakowym, semiotycznym charakterem filmu i kultury (na przykład rosyjska szkoła formalna). Z kolei tezy Irzykowskiego na temat filmu jako narzędzia komunikacji wyprzedziły badania późniejsze (na przykład Romana Jakobsona). Co ważniejsze, kwestia szczególnie interesująca Irzykowskiego, dotycząca relacji rzeczywistości i jej przedstawienia, stała się w drugiej połowie XX wieku szczególnym przedmiotem badań wobec zachodzących zmian w kulturze, między innymi wobec upowszechnienia telewizji, obrazu cyfrowego i wobec koncepcji rzeczywistości wirtualnej. Sam Irzykowski zapewne uznałby rzeczywistość wirtualną za szczególną odmianę rzeczywistości przedstawionej w reprezentacjach kulturowych. Z kolei tezy Irzykowskiego, dotyczące przyszłości filmu „ma-

larskiego” jako odrębnego i ważnego artystycznie gatunku filmowego, okazały się niezwykle ciekawe w odniesieniu do filmu animowanego, rozwijającego się w drugiej połowie XX wieku.

Jak pisał Zbigniew Czczot-Gawrak, Irzykowski powinien zostać doceniony nie tylko jako znakomity krytyk i teoretyk filmu czy sztuki popularnej, ale „należy mu się miejsce i ranga przede wszystkim jako krytykowi i reformatorowi kultury współczesnej” (Czczot-Gawrak, 1976, s. 44). Przewidział on znakomicie jej dalszy rozwój w stronę prymatu wartościowania estetycznego – sądu smaku, jak też demokratyzację gustu. Uznano bowiem za znawców w dziedzinie smaku również uczestników kultury popularnej i konsumpcyjnej, biorąc pod uwagę ich odmienne i zróżnicowane kompetencje (będące wynikiem między innymi „odmasowienia” kultury popularnej). Irzykowski również dostrzegł wzrastającą rolę elementu „sensualno-estetycznego” w obcowaniu z przedmiotami kultury, który stał się tak ważny w późniejszej kulturze konsumpcyjnej. Wskazywał też pojawiający się wówczas konsumeryzm w dziedzinie kultury i w związku z nim na nowo, ale mylnie rozpoznawaną rolę krytyka – nie jako znawcy idei, ale jako eksperta w ocenie towaru. Pisał, że „każde słowo ma brzęczące znaczenie: paru egzemplarzy książki sprzedanych lub nie sprzedanych. Autor, wydawca i także czytelnik żądają od krytyka oceny jednoznacznej: dobra książka czy niedobra, kupić czy nie kupić?” (LK, s. 429, tekst *Kłopoty krytyka. Odczyt radiowy*).

Rozstrzygnięcia i prognozy Irzykowskiego, oparte na myśli klerkowskiej, a podkreślające procesy indywidualizacji w kulturze współczesnej, były trafną prognozą przemian dokonujących się później w XX wieku. Jego tezy łączyły procesy indywidualizacji i różnicowania kulturowego (komplikacjonizm) z rozwojem narzędzi komunikacji. Komunikacja miała nie tylko chronić więzi społeczne i kulturowe przed rozpadem, ale je wzmacniać. Tezy te okazały się wyprzedzać i zapowiadać podobne postulaty z drugiej połowy XX wieku, podkreślające dominującą rolę komunikacji w procesach kulturotwórczych (Roland Barthes, Umberto Eco) oraz równoległość dwóch procesów kulturowych – postępującego różnicowania i indywidualizacji przy wzrastającej roli więzi komunikacyjnych w uzgadnianiu sensów (Jurij Lotman, Niklas Luhmann). Trzeba jednak pod-

kreślić, że Irzykowski zgodnie z ideologią klerkowską oraz swoim stanowiskiem idealisty i pluralisty uważał, że wszelkie działania (w tym kulturotwórcze, również komunikacja) są zawsze ufundowane na wartościach. To wartości stanowią punkt odniesienia przy podejmowaniu decyzji i wskazywaniu celów, a wiedzę o nich zawdzięczamy procesom akulturacji i postępowi w rozwoju kultury, czyli postępowi w rozpoznawaniu idei – tego, co duchowe. Indywidualizm postulowany przez Irzykowskiego łączył się z różnicowaniem ludzkich sądów i działań zgodnie z nowoczesnymi tezami poświeceniowymi. Trzeba podkreślić, że obok inspiracji tezami Arthura Schopenhauera i Friedricha Nietzschego na temat sprawczych aspektów wolnej woli, w etyce klerkowskiej Irzykowskiego można dostrzec wpływy etyki Immanuela Kanta – etyki obowiązku jako podporządkowania się prawu i jego rozstrzygnięciom, odwołującym się do rozumu. Irzykowski natomiast nie wiązał indywidualizmu z utylitaryzmem ani z postawami egoistycznymi, których dopatrują się badacze współcześnie w społecznościach, przyznających prymat postawom indywidualistycznym, oraz w kulturze ponowoczesnej.

KU PRZYSZŁOŚCI

Koncepcje Karola Irzykowskiego ewoluowały, choć zarazem łatwo dostrzec stałość pytań i zagadnień przez niego rozważanych. I tak zmieniały się, na przykład, jego poglądy teoriopoznawcze. Były to początkowo odniesienia do empiriokrytycyzmu Ernsta Macha i Richarda Avenariususa oraz do tez konstrukcjonistów w filozofii nauki, obecne w *Pałubie*, natomiast w *Dziesiątej Muzie* wpływy myśli fenomenologicznej oraz rozwijających się wówczas teorii semiotycznych i teorii symbolizmu Ernsta Cassirera. Irzykowski zmieniał również swoje stanowisko estetyczne od krytyki Młodej Polski i motywów romantycznych w literaturze, szczególnie w poezji, przez postulat obecności treści łatwo odczytywanych, a związanych z tożsamością i odrębnością literatury polskiej, do postulatu nowatorstwa treściowego.

Można powiedzieć, że Irzykowski zaproponował własną koncepcję modernizacji – prospektywnej, ale opartej zarazem na retrospektywnym powtórzeniu. Powtórzenie to dotyczyło elementów przeszłych w kulturze, jednocześnie podlegających modyfikacji, ale również było to rozpatrywanie tego, co aktualne oraz nowe w odniesieniu do tradycji, pojętej jako pewien zbiór znaczeń i wartości, tak by zachować jej ciągłość (por. Burek, 1984, s. 118). Irzykowski wiele uwagi poświęcał wizjom przyszłości, a rzadko w swej argumentacji powoływał się na uznane autorytety z przeszłości. Odwoływał się raczej do przeszłych wydarzeń i do wiedzy potocznej na ich temat, często polemizując z rozpowszechnionymi przekonaniem na temat historii (na przykład spopularyzowany jako „helleński” model piękna). Można powiedzieć, że pewną stałą cechą prac Irzykowskiego było odwoływanie się w argumentacji do wiedzy potocznej czytelnika,

również przy argumentowaniu za sprawami wymagającymi wiedzy specjalistycznej (status sztuki, kwestie teoriopoznawcze dotyczące nauki). Było to związane między innymi ze spełnianiem przez Irzykowskiego zadań publicysty i komentatora, który poświadcza i dokumentuje aktualne wydarzenia, z wyborem na miejsce własnej działalności twórczej i intelektualnej – prasy, również codziennej, w której regularnie publikował swoje teksty i polemiki. Można powiedzieć, że krytyczna i publicystyczna działalność Irzykowskiego była również potwierdzeniem jego postulatu „wierności” przedstawienia wobec rzeczywistości, postulatu szczerości i spełniania roli świadka wydarzeń. Zgodnie z zasadą merytoryzmu przywoływał konkretne wydarzenia czy fakty i czynił je przedmiotem polemik, aby uniknąć pochopnych uogólnień. Uznając zgodnie z zasadą komplikacjonizmu, że rozwój kultury dąży do komplikowania i różnicowania jej treści, unikał jednostronnych stanowisk i prowadził dyskusję także z własnymi różnymi racjami, niejako we wnętrzu swojej myśli. Spełniał w ten sposób również misję klerka – czujnego obserwatora życia publicznego i politycznego (por. PR, IV, s. 560, tekst *Instrumenty i instytucje klerkowskie*), który zastrzega sobie prawo do indywidualnych i niezależnych ocen. Wciąż też objaśniał motywy swoich pisarskich i krytycznych działań, czynów dających sposobność rozmaitym interpretacjom, ponieważ uważał, że „czynny rzadko oddają wewnętrzną prawdę człowieka, raz dlatego, że rzadziej ma się do nich sposobność, a po wtóre, że repertuar czynów jest w obrębie pewnej ludzkiej grupy dość ograniczony, szablonowy” (B, s. 370, rozdział *Obrona gestów*). I tak z pomocą słowa-czynu, indywidualnego, a czasem nowatorskiego pisarstwa, objaśniał motywy własnych działań, nie będąc do końca pewnym, że daje się innym poznać.

Charakter polemiczny dzieł Irzykowskiego może utrudniać całościowe ujęcie jego poglądów, tym bardziej, że w badaniach nad kulturą i jej przekazami postulował on komplikację jako specyficznie pojętą różnorodność odczytań i wątków, nie zaś upraszczające sprowadzanie treści do jednej głównej tezy. Ów polemiczny charakter wynika również, co podkreśla w swojej interpretacji szczególnie Wojciech Głowała, z indywidualistycznego i personalistycznego podejścia Irzykowskiego do tez i racji, które są zawsze wygłaszane

przez konkretną osobę do określonej publiczności. Założenie takie legitymizuje personalne polemiki Irzykowskiego z konkretnymi osobami, wygłaszającymi treści, z którymi się nie zgadzał. Nie jest to natomiast dyskusja z samymi racjami jako pewnym zobiektywizowanym punktem widzenia. Irzykowski podkreślał ten personalny charakter polemik ze zwolennikami diskutowanych idei, który – wedle niego – w ogóle umożliwia polemikę. Według Irzykowskiego jednostka jest przede wszystkim aktywnym podmiotem stawiania się faktów i ich przemian, a zatem to działania i wybory jednostkowe prowadzą proces historyczny w określonym kierunku, nie zaś domniemana konieczność dziejowa, nadająca jednostce przypuszczalne ramy wolnego działania, samostanowienia i samowiedzy. Można powiedzieć, że Irzykowski próbował ująć tezy historycyzmu Georga W. F. Hegla z perspektywy jednostki i jej własnej historii.

Zarazem podkreślenia wymaga, specyficznie pojęty, dialektyczny porządek różnorodnych relacji, o których pisał Irzykowski. Dialektykę pojmował on jako pewien logiczny porządek zarazem myśli i bytu, rozpatrywanego historycznie, ale nie teleologicznie (wielość istnień w ich przemianach, ale nie w stawianiu się pojmowanym jako realizacja pewnej idei czy celu). Dynamizm i aktywizm w koncepcji Irzykowskiego spowodował podkreślanie roli dialektycznych relacji, w tym związków czasowych i przestrzennych (na przykład relacje między uczestnikami kultury, między twórcą a odbiorcą dzieła sztuki, także inne relacje komunikacyjne w kulturze). Dialektyczny charakter różnorodnych relacji, wskazywany przez Irzykowskiego, zakładał dopełnianie, a nie sprzeczność (dopełnianie wraz z wykluczaniem) obu członów relacji, jak też ich wzajemny wpływ, który skutkuje nie zniesieniem różnicy między nimi, ale przynosi – pod wpływem wzajemnego afirmatywnego oddziaływania – i przemianę obu, i samopotwierdzenie (samowiedzę) ich autonomii. Jako przykład takiej dialektycznej relacji, opisywanej przez Irzykowskiego, można podać przemianę świadomości uczestnika kultury popularnej, który dzięki uzyskanej wiedzy potocznej i nowatorskim elementom w kulturze, może następnie, poszukując nowości, pretendować do wiedzy o tym, co artystyczne.

Podobnie dialektyczny charakter cechuje wedle Irzykowskiego relację rzeczywistości i przedstawienia. Irzykowski zakładał umow-

ny charakter tego, co nazywamy rzeczywistością, bowiem termin ten ze względu na wielość znaczeń i użyc jest trudny do zdefiniowania. Relację między rzeczywistością a przedstawieniem uznawał za relację różnicującą, umownie ustaloną na potrzeby poznawcze. Zgodnie ze swoim stanowiskiem pluralizmu monistycznego, Irzykowski zakładał wielość postaci – przejawów, manifestacji, danych naszemu poznaniu – źródłowo jednego bytu i jego rzeczywistości. Jak już wielokrotnie wspomniano, odróżniał on rzeczywistość materialną (fizykalną) od rzeczywistości kulturowej, od specyficznie ludzkiego „świata życia”. Tworzenie kulturowego „świata życia” uważał zarazem za próbę ujęcia w reprezentacji kulturowej tego, co naturalne (materialne, fizykalne). Proces tworzenia kultury, pojętej jako zespół przedstawięń, reprezentacji (wspólny obszar znaczeń, sensów i wartości), to ich tworzenie oraz reprodukcja (również twórcze i nowatorskie) przez poszczególnych, aktywnych uczestników kultury, charakteryzowanych w pismach Irzykowskiego jako zindywidualizowane i odmienne jednostki. Irzykowski z indywidualizacją i odmiennością uczestników kultury łączył kategorię rzeczywistości wewnętrznej, odrębnej w przypadku każdej osoby (personalizm jako założenie antropologiczne). Ta rzeczywistość wewnętrzna w zestawieniu ze światem zewnętrznym, z rzeczywistością kultury, była ujmowana przez niego jako rozumna świadomość, miejsce pojawiania się reprezentacji mentalnych, w szczególności wyobrażeń, których punktem wyjścia są wrażenia, czyli pewne dane percepcyjne. Zarazem Irzykowski ujmował percepcję jako specyficzne ukierunkowanie uwagi (świadomości) na przedmiot poznania. Z kolei reprezentację mentalną (korelat świadomości) rozpatrywał on jako nacechowaną gatunkowo przez wyposażenie percepcyjne i intelektualne człowieka, jak też nacechowaną kulturowo przez schematy poznawcze, czyli „konstrukcje” kulturowe, które stanowią pewien punkt odniesienia poznania indywidualnego.

Trzeba dodać, że w koncepcji Irzykowskiego, inspirowanej filozofią życia, kultura jako specyficznie ludzki „świat życia” jest sama nacechowana gatunkowo i związana z gatunkowym wyposażeniem percepcyjnym. Przede wszystkim jednak kultura jest związana z wyposażeniem intelektualnym, bowiem zdolność tworzenia pojęć, abstrahowania, twórcze wykraczanie poza nabytą wiedzę, prymat dzia-

łań intelektualnych są rozpatrywane przez Irzykowskiego jako dys-
tynktywne cechy antropologiczne, wyróżniki człowieka. Należy też
przypomnieć wyjątkowy, zdaniem Irzykowskiego, charakter dzieła
sztuki wśród innych przedstawień kulturowych – jako ujmowania
i przedstawiania tego, co kulturowe w kulturowym przedmiocie.
Dzieło sztuki byłoby zatem poniekąd przedmiotem metakulturo-
wym (reprezentacją reprezentacji), w którym dzięki autoreferencji,
refleksywnej relacji dana kultura, wraz z jej znaczeniami i warto-
ściami, uzyskiwałaby samopotwierdzenie i niejako samowiedzę.
Zgodnie ze wspomnianym, dialektycznym porządkiem relacji, kul-
tura stanowiłaby sama pewną rzeczywistość – specyficznie ludzki,
kulturowy „świat życia”, będący punktem wyjścia świata przedsta-
wianego w dziełach sztuki. Z owym światem, prezentowanym w dzie-
le, Irzykowski zestawiał również indywidualną rzeczywistość empi-
ryczną uczestnika kultury, czyli zindywidualizowaną rzeczywistość,
daną jednostce w jej percepcji i poznaniu intelektualnym, dany jej
„świat życia”, w ten sposób indywidualizowany i różnicowany.

Według Irzykowskiego dialektyczny, afirmatywno-różnicujący
charakter miałyby: 1) relacja ogółu przedmiotów i reprezentacji kul-
turowych do poszczególnych wytworów jednostek, oraz 2) relacja
„świata życia” w ogóle, kultury ujmowanej jako pewna rzeczywi-
stość społeczna do indywidualnych realiów życia poszczególnych
jednostek, do ich własnych światów istniejących na wspólnym ob-
szarze życia społecznego. W przypadku tej ostatniej wymienionej
relacji można łatwo dostrzec wpływy ideologii klerkowskiej, ale
również też Georga Simmla, dotyczących przemian nowoczesnej
tożsamości (teksty Simmla były wielokrotnie omawiane przez Irzy-
kowskiego). Co ważne, zdaniem Irzykowskiego, szczególnie w dzie-
le filmowym dają się rozpoznać owe dialektyczne relacje rzeczywi-
stości i przedstawienia w ich różnych odmianach. Choć dzieło
filmowe nie jest najlepszym przykładem metareprezentacji kulturo-
wej (według Irzykowskiego jest nim literatura, a w szczególności
poezja), to właśnie film stanowi sumę środków wyrazu, danych
w sztukach na obszarze kultury zachodniej. Według Irzykowskiego
świat przedstawiony w dziele filmowym jest w swoich poszczegól-
nych elementach światem realnie istniejących obiektów, stanowią-
cych przedmiot percepcji, przeżyć i namysłu twórców filmu. Jest to

świat materialny (film jako świadectwo obcowania człowieka z materią), który w dziele filmowym nabiera kulturowych znaczeń, sensów i wartościowań, stając się światem przedstawionym. Film bowiem wraz z przedstawionym w nim światem jest przejawem specyficznie ludzkiego „świata życia” w jego różnych aspektach, w kulturowym i społecznym zróżnicowaniu. Film jest więc zarazem:

- 1) przedstawieniem rzeczywistości „materialnej” (rejestracją przedmiotów w ich materialnym aspekcie),
- 2) przedstawieniem pewnej rzeczywistości kulturowej, „świata życia” wspólnotowego, ale też
- 3) konstytuuje tę rzeczywistość na potrzeby wspólnoty, stanowi bowiem pewną realność pochodną, daną widzom, zwaną „światem przedstawionym”, i jest również
- 4) przedstawieniem pewnej percepcji indywidualnej, dosłownie pojętego „spojrzenia na świat” operatora czy reżysera.

Stałym, powracającym zagadnieniem w książkach i tekstach Irzykowskiego była kwestia przedstawienia jako mimetycznie pojętej reprezentacji rzeczywistości – rzeczywistości rozumianej jako realność rzeczy i faktów, danej człowiekowi w postrzeżeniu, ale też wymykającej się jego poznaniu. Można powiedzieć, że zagadnienie realizmu przedstawienia było rozpatrywane przez Irzykowskiego począwszy od jego wczesnych prac, choć rzadko stanowiło zagadnienie podstawowe. Irzykowskiego interesowała kwestia wierności reprezentacji względem rzeczywistości, utrwalanej i dublowanej w przedstawieniu. Problematyka ta pojawiła się szczególnie wyraźnie w *Pałubie*, w dyskusjach na temat naturalizmu i realizmu, w *Dziesiątej Muzie* i w *Walce o treść*. Irzykowski przeszedł w swych rozwiązaniach, dotyczących prawdy przedstawienia (reprezentacji mentalnej i kulturowej) od mimetyzmu przedstawienia wobec rzeczy, od dosłowności przedstawienia naturalistycznego i realistycznego do koncepcji *analogonu*, do odzwierciedlenia domniemanego porządku rzeczywistości z pomocą struktur, schematów poznawczych, kulturowych „konstrukcji” w dziełach sztuki i w innych przedmiotach kultury (radio, płyty gramofonowe, inne narzędzia rejestracji rzeczywistości, w tym zapowiadana telewizja). Rozpatrywał również zagadnienie wierności reprezentacji kulturowej, a w szczególności dzieła artystycznego wobec wewnętrznej rzeczywistości autora, wo-

bec jego świata przeżywanego. Pytanie o prawdę naszej wiedzy i wyobrażeń o świecie, jak też pytanie o prawdę kulturowych wytworów – świadectw naszych wewnętrznych przeżyć pojawiło się już w *Pałubie*. Z kolei pytania stawiane w *Dziesiątej Muzie* dotyczyły między innymi reprezentacji jako pewnego powtórzenia rzeczywistości, jej rejestracji i utrwalenia. Irzykowski uznawał tak potrzebę tworzenia reprezentacji, jak i potrzebę utrwalania tego, co przemijające za pewien wyróżnik antropologiczny, za cechę człowieka, prowadzącą do tworzenia kultury i symbolizacji – tworzenia znaków. Według Irzykowskiego owa potrzeba powtórzenia i utrwalenia tego, co przemijające znalazła swoją szczególną realizację w filmie. Przejawem tej potrzeby byłby postęp w dziedzinie środków rejestracji rzeczywistości.

Z kwestiami prawdy przedstawienia, czyli wierności reprezentacji wobec rzeczywistości oraz wierności relacji autora (reprezentacji kulturowej) wobec własnych doświadczeń (reprezentacji mentalnej) wiązało się w twórczości Irzykowskiego wiele zagadnień. Były to: 1) koncepcja „świadka”, czyli osoby poświadczającej fakty z naszego życia oraz nasze o nich opowieści, 2) koncepcja merytoryzmu jako wierności wymogom prawdy naukowej, czyli spełniania wymogów reprezentacji naukowej, 3) koncepcja „szczerości” autora utworów literackich wobec własnych doświadczeń (w tym wobec „pierwiastka pałubicznego”) i wewnętrznych przeżyć – autora świadomego oddziaływania „konstrukcji” kulturowych i społecznych, które wpływają na nas tak dalece, że kształtują naszą percepcję świata i przeżywanie („pierwiastek konstrukcyjny”).

Z postulatem wykraczania poza ów element konstrukcyjny związana była inna antropologiczna teza Irzykowskiego, dotycząca poszerzania przez człowieka obszaru własnego świata, pojętego jako świat kultury, transcendowania poza dotychczas stanowione granice ludzkiego, kulturowego „świata życia”. To transcendowanie przejawiało się między innymi: 1) w twórczej i nowatorskiej aktywności, przede wszystkim poznawczej, 2) w przełamywaniu kulturowo utrwalonych sposobów działania, w wykraczaniu poza dotychczasowe jego obszary (kultura jako rozrywka, sport), 3) także w tworzeniu narzędzi przekształcania świata oraz nowych narzędzi służących autoidentyfikacji i samopoznaniu człowieka (rejestracja filmowa, przekaz radiowy).

Filozoficzne, w tym estetyczne, rozważania i rozstrzygnięcia Irzykowskiego niejako wychodzą naprzeciw kwestiom współczesnej kultury. W podsumowaniu warto zwrócić uwagę na pewne **elementy rozważań Irzykowskiego, bardzo aktualne i ważne dla współczesności**, dla rozumienia kondycji człowieka w kontekście współczesnej kultury. Kwestie te dotyczą między innymi definicji antropologicznej i definicji kultury jako specyficznie ludzkiego świata (zwanego potocznie rzeczywistością) oraz pewnej wizji tego świata, którą spełniamy, w imię której działamy. Pierwsze zagadnienie odnosi się do krytycznego zamierzenia Irzykowskiego, do dyskusji czy sporu, rozpatrywanych przez niego jako dialektyczna wymiana racji w dialogu, który powinien być negocjowaniem sensu. Irzykowski uważał, że dialog taki ma uwzględniać racje pojedynczego uczestnika, że powinien umożliwiać obecność różnych racji w dyskusji. Dyskusja zaś ma służyć upowszechnieniu tych racji oraz ich intersubiektywnemu potwierdzeniu. Byłby to zatem proces obiektywizacji racji jednostkowych na forum publicznym (teza inspirowana koncepcjami między innymi Georga Simmla). Racje te istnieją jedynie jako wypowiedziane przez konkretną osobę i ów indywidualny, personalny charakter pomysłów, idei proponowanych do realizacji pozwala im zaistnieć w intersubiektywnej sferze komunikacji. Tak oto intelektualizm domaga się dopełnienia w praktyce, która prymarnie byłaby „słowną”, językową praktyką dyskusji. Zdaniem Irzykowskiego praktyka „słowna”, dialog jest nie tyle szansą uzgodnienia stanowisk we wspólnym „świecie życia”, w kulturze, ile – zgodnie z tezą komplikacjonizmu – stanowi możliwość różnicowania sensów. Dlatego Irzykowski tak wielką rolę przypisywał reprezentacji kulturowej w eksponowaniu racji jednostkowych (reprezentacji mentalnych), w ich uzgadnianiu, ale też w odmienianiu poglądów. Kwestia podstawowa wedle Irzykowskiego, jaką rozstrzygamy w dyskusji, dotyczy owej wspólnej rzeczywistości, wspólnego „świata życia”, również tego, jak ją postrzegamy i opisujemy (w sztuce, w nauce, w literaturze, w filmie).

To podstawowe zagadnienie, rozważane w myśli Irzykowskiego – relacja rzeczywistości i reprezentacji – było jednym z głównych zagadnień filozoficznych, dyskutowanych w II połowie XX wieku. Irzykowski w prowadzonych polemikach z koncepcjami konsekwentnie

awangardowymi i skupionymi na kwestiach formy dzieła, zakładał kulturowy prymat poetyk realistycznych. To ich obecność dostrzegał w popularnych wytworach kultury (film, przekazy radiowe), a ich powrót w sztuce przewidywał wraz z postępującym rozwojem kina, radia czy telewizji (w swych artykułach z lat trzydziestych; por. PPF, s. 466, tekst *Kino a literatura*). Z kolei w koncepcji treści rozpatrywał dzieło sztuki pod względem jego prymarnej wartości informacyjnej. Podkreślał zarazem niewystarczający charakter takiego wartościowania w odniesieniu do sztuk wysokoartystycznych. Stąd wynikała jego krytyka i pośledniejsza ocena realizmu i naturalizmu w ich wartości artystycznej, ponieważ w miejsce przeżycia estetycznego oferują one *de facto* zrozumiałość tematu, wyjściowe opracowanie treści. Dlatego Irzykowski zaproponował kategorię niezrozumiałości jako cechę dzieła wysokoartystycznego, którą łączył z otwartością dzieła na zrozumienie i przeżywanie odbiorcy. Wedle Irzykowskiego cecha niezrozumiałości pozwala też oszacować tematy i same dzieła na obszarze sztuk realistycznych – filmu czy fotografii.

W swojej koncepcji krytyki Irzykowski wychodził poza rozważania na temat relacji autor-nadawca a dzieło i zwracał się ku rozważaniom relacji dzieło a odbiorca. Trzeba podkreślić, że zagadnienie odbioru dzieła było rozwijane przez teorię komunikacji znacznie później. Jego propozycja krytyki „odbiorczości” zakładała pośredniczącą rolę krytyka właśnie w komunikacyjnej relacji między nadawcą, dziełem a odbiorcą. Z kolei teoria treści Irzykowskiego jest o tyle ważna dla współczesnych badań czy krytyki artystycznej, ponieważ termin „treść” był w niej ujmowany z odwołaniem do treści myślowej autora oraz odbiorcy dzieła, do *signatum*, znaczonego inteligibilnego, które jest manifestowane w znakach słownych i wizualnych – „symbolach” w terminologii Irzykowskiego. Była to więc po części semiotyczna propozycja ujęcia dzieła jako reprezentacji kulturowej z odniesieniem do reprezentacji mentalnej. Zarazem Irzykowski uważał dzieło za nośnik pewnych treści, niekoniecznie zgodnych ze znaczeniami i sensami, nadawanymi mu przez autora, które jednak zawsze oddziałują na odbiorcę. Koncepcja hierarchii treści, proponowana przez Irzykowskiego, była właśnie związana z pojmowaniem dzieła sztuki, ale też innych kulturowych przedmiotów i przedstawień, jako

odpowiedzialnych za wiedzę, przekonania, poglądy – treści myślowe odbiorcy. Wedle Irzykowskiego założenie takie było tym ważniejsze, że dostrzegał w ówczesnej kulturze, w latach dwudziestych i trzydziestych, masową popularyzację pewnych treści oraz wzrost roli perswazji i propagandy w przekazywaniu nie tylko tematów politycznych. Jego wartościująca hierarchia treści wiązała się właśnie z „odpowiedzialnością” dzieła wobec odbiorcy i ujmowała tę hierarchię na tyle ogólnie (od tego, co duchowe do tego, co materialne), że nie można było jej łączyć z żadną konkretną ideologią społeczną czy polityczną. Właśnie ogólny charakter tej hierarchii odróżnia koncepcję estetyczną Irzykowskiego od późniejszych propozycji moralnej czy etycznej krytyki artystycznej, również wartościującej treści dzieła. Ważny jest sposób rozpatrywania przez Irzykowskiego treści w układzie ich ustrukturywania, uwikłania w zagadnienia etyczne i antropologiczne, ale bez wskazywania treści wzorcowych, które zamykałyby obszar dalszych poszukiwań artystycznych. Irzykowski bowiem opowiadał się za rozpatrywaniem praktyk artystycznych z odwołaniem do skutków etycznych czy moralnych, ale przede wszystkim łączył je z rezultatami poznawczymi, z poszerzeniem wiedzy i samowiedzy autora oraz odbiorcy.

Irzykowski pytał również: jak projektujemy wspólną rzeczywistość kultury i sensu, jak ją odnosimy do sfery ducha, do rozumnej świadomości w ogóle jako sfery idealnych sensów i wartości? Jak wyobrażamy sobie siebie samych i nasz świat w przyszłości, zgodnie z jakimi kryteriami i wartościami kreujemy futurystycznie przyszłą rzeczywistość ludzkiego „świata życia”, za który wszyscy ponosimy odpowiedzialność? Następne zagadnienie wiąże się właśnie z odpowiedzialnością i dotyczy trafnej prognozy, jaką dał Irzykowski kulturze XX wieku, mówiąc o nowych ludzkich wytworach: będą one oparte nie tyle na świadomej kreacji, ile na pomysle, który nie bierze pod uwagę etycznego kryterium odpowiedzialności. Może się wydawać, że koncepcje samego Irzykowskiego należałoby klasyfikować jako zbiór różnorodnych pomysłów, choć spójnych, to niesystematycznych. W niektórych interpretacjach, dotyczących myśli Irzykowskiego, pojawiają się takie oceny. Jednak należałoby raczej ujmować różnorodność tej myśli w jej dialektycznym uwikłaniu, zgodnie z tezami samego Irzykowskiego i jego rozumieniem pojęcia

„dialektyka”. Byłyby to zatem wciąż rozwijające się idee, często sprzeczne, skonfrontowane z praktyką jednostkową i społeczną, które należałoby ujmować w kontekście dialogu – wewnętrznej dyskusji, jaką toczył Irzykowski ze sobą, oraz debat z sobie współczesnymi.

Wspomniany „pomysłowy” czy też „wynałazczy” charakter kultury XX wieku jest często podkreślany w jej współczesnych opisach. Bywa ona ujmowana jako powierzchowna w swych pytaniach i odpowiedziach, w rozwiązywaniu ludzkich dylematów, a wedle Irzykowskiego nierozwiązywalnych i zawsze uwikłanych w sprzeczności racji. Zagadnienie kryzysu kultury, rozpatrywane w kontekście kultury masowej czy globalnej, znalazło po części swoje rozwiązanie w myśli Irzykowskiego, jako że przewidywał on również taki kryzysowy stan kultury zachodniej. Rozpatrywał zagadnienia kultury popularnej, a także wskazywał różnice między kulturą europejską a amerykańską, i w tych rozważaniach bywał bliski późniejszemu tezom Jeana Baudrillarda (por. PPF, s. 449–457, tekst *Zie zakończenia w filmie*). Pisał wielokrotnie o technice, ale nie krytykował technologii jako zaprzeczenia postaw humanistycznych, choć hasła te były mu znane z wielu tekstów pisanych przez przeciwników rozwoju technologicznego. Irzykowski odmiennie, afirmując charakter wynałazczy kultury i jej aspektów technicznych, pokazywał, jak wyjść poza ów techniczny „pomysł” na życie, świat, pracę itd. Proponował między innymi, aby włączyć w obieg kultury – zdominowanej przez technikę i jej narzędzia, zależnej od rozwoju technologii – realizację pewnych idei, aby dostrzegać ciągłość realizowanych idei, jak też konieczną odpowiedzialność twórców i uczestników kultury. Wspólny obszar kultury byłby w dalszym ciągu miejscem dyskusji, forum ścierania się racji, wypowiedzanych z wiarą w porządek dialogu i komunikacji, dany wraz ze zróżnicowanymi językami, narzędziami i przedstawieniami. **Celem myślenia i działania byłoby** – dzięki wysiłkowi i pracy „intelektu”, a nie dzięki „pomysłom” na świat – **konstruowanie wspólnego obszaru sensu „podzielanego”, czyli różnicowanego przez wszystkich.**

LITERATURA

Karol Irzykowski

- (B) *Beniaminek. Rzecz o Boyu-Żeleńskim*, w: *Pisma*, część 2, red. A. Lam, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976,
- (CS) *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, w: *Pisma*, część 1, red. A. Lam, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980,
- (D) *Dziennik*, tom I-II, w: *Pisma*, część 11, red. A. Lam, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998, 2001,
- (DM) *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924, wydanie II – Warszawa 1957 i wydania następne; wydanie cytowane – Warszawa: W AiF, 1977,
- (FH) *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, w: *Pisma*, część 1, red. A. Lam, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980,
- (L) *Listy 1897–1944*, w: *Pisma*, część 10, red. A. Lam, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998,
- (LK) *Lżejszy kaliber. Szkice – Próby dnia – Aforyzmy*, w: *Pisma*, część 3, red. A. Lam, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976,
- (N) *Nowele*, w: *Pisma*, część 7, red. A. Lam, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979,
- (P) *Pałuba. Sny Marii Dunin*, oprac. i wstęp Aleksandra Budreka (s. III–LXXXVIII), Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1981,
- (PPF) *Pomniejsze pisma filmowe*, w: *Pisma*, część 4, red. A. Lam, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982,
- (PR) *Pisma rozproszone*, tom I-IV, w: *Pisma*, część 8, red. A. Lam, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998–1999,
- (PT) *Pisma teatralne*, tom I-IV, w: *Pisma*, część 9, red. A. Lam, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995, 1997,

- (SP) *Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, w: *Pisma*, część 3, red. A. Lam, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976,
- (WPK) *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. i wstęp Wojciech Głowala (s. III–XLVII), Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1975,
- (WT) *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania. 1. Zdobnicтво w poezji. 2. Treść i forma*, w: *Pisma*, część 2, red. A. Lam, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976.

Literatura przedmiotowa

- Benda, Julien (1974) *La trahison des clercs*, Paris: Bernard Grasset,
- Bergson, Henri (2004) *Ewolucja twórcza*, przekł. F. Znaniecki, Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa,
- Bocheńska, Jadwiga (1975) *Estetyka filmowa Karola Irzykowskiego*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918–1939*, red. S. Krzemień-Ojak, W. Kalinowski, Warszawa: PWN, s. 261–279,
- Bolecki, Włodzimierz (1984) *Co to jest krytyka? Wypowiedzi metakrytyczne 1918–1939*, w: *Badania nad krytyką literacką. Seria druga*, red. M. Głowiński, K. Dybciak, Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, s. 101–114,
- Bolecki, Włodzimierz (1996) *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym – Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków: Universitas,
- Bolecki, Włodzimierz (1991) *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN,
- Brzozowski, Stanisław (1990) *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, Kraków: Wydawnictwo Literackie,
- Buczyńska-Garewicz, Hanna (1973) *James*, Warszawa: Wiedza Powszechna,
- Burek, Tomasz (1972) *Cztery dyskusje Karola Irzykowskiego. Prolegomena*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, red. H. Kirchner, Z. Żabicki, Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, s. 129–182,

- Burek, Tomasz (1984) *Rozmyte tradycje*, w: *Badania nad krytyką literacką. Seria druga*, red. M. Głowiński, K. Dybczak, Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, s. 115–128,
- Cassirer, Ernst (1995) *Symbol i język*, oprac. i przekł. B. Andrzejewski, Poznań: Wydawnictwo Naukowe IF Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza,
- Croce, Benedetto (1993) *La philosophie comme histoire de la liberté. Contre le positivisme*, publ. S. Romano, Paris: Éd. du Seuil,
- Croce, Benedetto (1961) *Zarys estetyki*, przekł. zbior., Warszawa: PWN,
- Czczot-Gawrak, Zbigniew (1976) *Szkice do portretu Irzykowskiego*, w: „Przegląd Humanistyczny”, nr 1, s. 35–44,
- Dondzillo, Czesław (1968) *Próba wyjaśnienia sprzeczności estetyki kina Karola Irzykowskiego*, w: „Kultura i Społeczeństwo”, nr 3, s. 57–80,
- Głowała, Wojciech (1972) *Sentymalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*, Wrocław: Wrocławskie Towarzystwo Naukowe,
- Górski, Konrad (1984) *Rozważania teoretyczne. Literatura – muzyka – teatr*, Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL,
- (1976) *Klerk heroiczny. Wspomnienia o Karolu Irzykowskim*, oprac. B. Winkłowa, Kraków: Wydawnictwo Literackie,
- Królica, Artur (2000) *Postawa wychowawcy a postawa klerka. Stanisława Brzozowskiego i Karola Irzykowskiego spór o światopoglądowe podstawy krytyki literackiej*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Polskiego,
- Kuderowicz, Zbigniew (1987) *Dilthey*, Warszawa: Wiedza Powszechna,
- Kuderowicz, Zbigniew (1998) *Ocena heglizmu w kręgu polskiego modernizmu (Stanisław Brzozowski i Karol Irzykowski)*, w: *Przybliżanie przeszłości. Księga pamiątkowa ofiarowana Profesorowi Czesławowi Głombikowi w czterdziestolecie pracy nauczycielskiej*, red. J. Bańka, B. Szubert, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 103–111,
- Kuderowicz, Zbigniew (1976) *O swoistości monizmu modernistycznego*, w: „Studia Filozoficzne”, nr 5 (126), s. 111–124,

- Kumor, Aleksander (1965a) *Karol Irzykowski, teoretyk filmu*, Warszawa: WAiF,
- Kumor, Aleksander (1965b) *Teoria treści Irzykowskiego i jego formuła kina*, w: „*Studia Estetyczne*”, T. 2, s. 315–334,
- Mann, Maurycy (1930) *Benedetto Croce – jego estetyka i krytyka literacka*, Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie,
- Markiewicz, Henryk (1974) *Nowe przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, Warszawa: PIW,
- Markiewicz, Henryk (1985) *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, Warszawa: PIW,
- Nycz, Ryszard (2002) *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej,
- Rogatko, Bogdan (1972) *Program estetyczny Karola Irzykowskiego a Młoda Polska*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890–1918*, red. S. Krzemień-Ojak, K. Rosner, Warszawa: PWN, s. 237–260,
- Simmel, Georg (1997) *Filozofia pieniądza*, przekł. A. Przyłębski, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora,
- Skórczewski, Dariusz (2002) *‘Sprawa Irzykowskiego i Boya’. Wokół głośnego epizodu międzywojennego sporu o krytykę*, w: „*Teksty Drugie*”, nr 3, s. 223–231,
- Sławiński, Janusz (1971) *Irzykowski Karol*, hasło w: *Filozofia w Polsce. Słownik pisarzy*, Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, s. 130–131,
- Szary-Matywiecka, Ewa (1979) *Książka – powieść – autotematyzm (od ‘Pałuby’ do ‘Jedynego wyjścia’)*, Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo,
- Troczyński, Konstanty (1998) *Prace krytycznoliterackie*, oprac. S. Dąbrowski, Kraków: Wydawnictwo Literackie,
- Walas, Teresa (1986) *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Filozofia życia

Filozofia życia rozwinęła się w ramach myśli pozytywistycznej. Na jej ukształtowanie wpłynęły pozytywistyczne ustalenia w dziedzinie nauk ścisłych, jak również ówczesne badania historyczne i socjologiczne. Już w filozofii Arystotelesa pojawiło się stanowisko, że życia nie można ujmować w kategoriach materialnych, ale ów nowy nurt filozofii końca XIX wieku uczynił z pojęcia życia szczególnie ważny termin wyjaśniający i wartościujący. Główne założenia filozofii życia dotyczyły witalizmu i były następujące: 1) życie jest tym, co obiektywne i wykracza poza poznający podmiot; 2) życie i rzeczywistość z nim związana mają charakter dynamiczny, są progresywnym stawaniem się, a nie statycznym trwaniem; 3) rzeczywistość ma charakter organiczny, a nie mechaniczny, zatem to biologia i historia mają większe znaczenie dla jej rozumienia niż fizyka; 4) życie dane jest poznaniu w doświadczeniu, intuicji czy wczuciu, nie zaś dzięki pojęciom czy logicznemu wnioskowaniu.

Filozofia życia skupiła się na dynamicznym charakterze życia i opierała się tak na naukach przyrodniczych, jak na historii, pojmując świat i człowieka jako wyraz aktywności życiowej. Podstawą tej filozofii była teoria poznania, wedle której celem poznania jest prawda dotycząca tego wszystkiego, co może mieć wartość dla życia. Filozofia życia pojęta jako nowa forma pozytywizmu wyraziła się trojako: w teorii wartości, w intuicjonizmie i w nowożytnych nurtach teozoficznych (por. Legowicz, 1980, s. 422).

Wartościująca „filozofia życia”. Twórcą filozofii życia był **Friedrich Wilhelm Nietzsche** (1844–1900), z wykształcenia filolog klasyczny, profesor filozofii w Bazylei, gdzie wykładał do roku 1878.

Po zrzeczeniu się katedry przez 10 lat zajmował się bardzo intensywnie pracą pisarską, którą porzucił z powodu nieuleczalnej choroby. Do ważniejszych jego dzieł należą: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1869), *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1870–1872), *Menschliches, Allzumenschliches* (1878), *Morgenröthe* (1881), *Fröhliche Wissenschaft* (1882), *Also sprach Zarathustra* (1883–1884), *Jenseits von Gut und Böse* (1886), *Zur Genealogie der Moral* (1887), *Der Antichrist* (1888), *Der Wille zur Macht* (1888), *Die Götzendämmerung* (1889), *Ecce Homo* (1900). Filozofia Nietzschego ulegała przemianom od kultu sztuki i wpływów Arthura Schopenhauera, przez pozytywizm ewolucyjny Charlesa Darwina i Herberta Spencera, po pozytywizm idealistyczny. Jego filozofia bywa określana jako antyintelektualistyczna. Według Nietzschego jedyną rzeczywistością daną człowiekowi jest życie i jego cele, dla których tworzy się fikcje pojęć, praw, porządku, ciała, przyczyn i skutków, ruchu i spoczynku, a przede wszystkim tworzy się słowa, które stanowią zbiór konwencjonalnych określeń pozostawionych nam przez tradycję. Poznawana rzeczywistość ma zatem charakter chaotycznej, zmieszanej, złudnej zmienności. Wszystkie wartości i to, co uważamy za dobre lub złe, mają charakter subiektywny, a zatem moralność jest również subiektywna (por. Legowicz, 1980, s. 423).

Nietzsche dostrzegął w rozwoju kultury Zachodu nieunikniony nihilizm, którego przejawem było między innymi antropocentryczne pojmowanie Boga. Takie desakralizujące ujęcie Boga Nietzsche znajdował między innymi w chrześcijaństwie, ale również w buddyzmie. Nihilistyczna była – wedle Nietzschego – również myśl dotycząca „śmierci Boga”, której przejawy zauważał w ówczesnej refleksji filozoficznej i antropologicznej. Próbując uporać się z nihilizmem, Nietzsche przeciwstawił nihilizmowi – tragiczność jako sposób podejścia człowieka do własnego losu. Jak nihilizm łączył z siłami reaktywnymi, tak tragizm z afirmacją, radością i kreacją.

Nietzsche przeciwstawiał siły reaktywne – siłom afirmatywnym i zarazem podkreślał między nimi różnicę. Jako dwie odmiany sił reaktywnych wskazywał „reakcję” jako pewną odpowiedź oraz „resentyment” jako wynik niemożności reagowania. Z kolei siły afirmatywne łączył z „akcją” – z możliwością wolnego działania jednostki, które nie jest określone przez wolę czy działania innych. Polemi-

zując z dialektyką Hegłowską, zaprzeczał możliwości zniesienia wszelkiej różnicy, w tym między prawdą a fałszem i między dobrem a złem, pojmowanymi jednak zawsze subiektywnie, indywidualnie. Nietzsche bowiem rozpatrywał negację jako nie dającą się usunąć różnicę. Wskazywał przeciwieństwo myśli dialektycznej (łączonej również z tradycją chrześcijańską) i myśli dionizyjskiej, afirmatywnej wobec wyroków losu i jego tragiczności. Myśl dionizyjską i postępowanie z nią zgodne miały charakteryzować: śmiech (afirmacja życia, a w życiu nawet cierpienia), gra (afirmacja przypadku, a w przypadku konieczności) i taniec (afirmacja stawania się, a w stawaniu się bytu – życia). Konsekwentne spełnianie takiej afirmatywnej postawy jest – według Nietzschego – niedostępne człowiekowi, a możliwe jedynie w przypadku „nadczołowieka”.

Krytykując nihilistyczne cechy tradycji Zachodu, Nietzsche postulował przewartościowanie wartości i odwoływał się do „moralności panów”. Jej źródół dopatrywał się w greckiej etyce dzielności ujmowanej jako elitarna etyka arystokracji. Taka moralność miała opierać się na założeniu o pierwszorzędnej wartości życia, względem której można było określać jakąkolwiek wartość. I tak dla ludzi silnych, spełniających postulaty etyki dzielności, typowa byłaby moralność panów, zaś dla ludzi „lichych” – moralność niewolników. Wedle Nietzschego właściwą i jedyną moralnością godną tego miana byłaby moralność panów, charakteryzowana przez Nietzschego jako niezależna i oparta na afirmatywnej sile życia. Moralność ta powinna sprzeciwiać się temu, co reaktywne, a co wiąże się z moralnością ludzi słabych, opartą na resentymencie, z typowymi – wedle Nietzschego – jej wartościami i cnotami: dobrocią, miłością, litością i altruizmem, sprawiedliwością. Człowiek silny powinien stanowić sam dla siebie źródło i ostoję, bowiem przeważają w nim afirmatywne siły życia nad reaktywnymi. Nie potrzebowałby on ideałów jako formy legitymizacji własnych działań. Moralność ludzi silnych gloryfikuje życie i walkę o nie, a jej punktem odniesienia miał być „nadczołowiek” (*Übermensch*) jako suma wszystkiego, co może zawierać i dawać życie, uosobienie życiowej tężyzny i samoopanowania. „Nadczołowieka” od człowieka ma odróżniać brak sił reaktywnych i postępowanie konsekwentnie afirmatywne wobec życia, jak też – refleksywnie – wobec swoich własnych przekonań i działań.

Nietzsche przewartościował zatem koncepcję dobra i zła, uznając, że proponowana przez niego moralność wykracza poza dotychczasowe rozróżnienie dobra i zła, proponowane przez etyki stworzone na potrzeby „ludzi słabych” (między innymi krytykowana przez moralność chrześcijańska i zasady nowożytnego humanizmu). Również pojęcie wolności reinterpretował, podkreślając rolę wolnej woli i wolności nie w uwalnianiu się od zależności, ale w nieograniczonym niczym samostanowieniu się już wolnej jednostki. Wolność rozpatrywał jako „moc pozytywną” związaną z „wolą mocy”. Wolę mocy Nietzsche uznawał za pewne prawo natury, a łączył ją zarazem z życiem, z moralnością i z poznaniem, czemu poświęcił trzecią księgę *Woli mocy (Der Wille zur Macht)*. Koncepcję woli mocy, dyskusyjną wobec dotychczasowego pojmowania woli, wiązał on w swojej filozofii z dynamicznym porządkiem „wiecznego powrotu” – z kosmologicznym porządkiem przejawiania się woli mocy i zarazem przejawiania się w tym porządku indywidualnej woli poszczególnych jednostek, co łączyło się z indywidualizacją moralności i myśli etycznej. Wolę mocy pojmował Nietzsche właśnie jako pewien żywioł różnicujący, związany z indywidualną kreacją, a jednym z jej przejawów była indywidualizacja dokonująca się w obrębie kultury i społeczności, natomiast ideał ascetyczny uważał za przejaw „woli nicości”.

Nietzsche przypisywał ludzkim ocenom subiektywny i względny charakter, a moralność i etyczne normy uznawał za zależne od natury ludzkiej – potrzeb, możliwości i celów stawianych. Rozpatrywał ludzką naturę i egzystencję naturalistycznie. Pod wpływem koncepcji ujmujących życie jako kategorię biologiczną zakładał, że wszystkie ludzkie działania wynikają z potrzeb, co dotyczyło też moralności i poznania. Łączył on kwestie moralne z epistemologicznymi i „szacowanie wartości” uważał za istotę prawdy. Według Nietzschego zadaniem poznania jest nie tyle prawda rzeczy, ile prawda wartości. Ponieważ uważał poznanie za subiektywne i względne, odmawiał racji wiedzy obiektywnej i niezmiennej. Jak podkreślają historycy filozofii, myśl samego Nietzschego była interpretująca i eksperymentalna, a liczne tezy były wysuwane na próbę. Nietzsche podkreślał, że wszystko, co jest orzekane o świecie i o nas, pozostaje otwarte na dyskusję i interpretację. Zaznaczał różnicę między

tym, co tradycyjnie uznawane jest za prawdziwe (zasadność, rzetelność tez), a tym, co ma znaczenie dla życia. Uważał, że wartość wszelkiej prawdy i wiedzy powinna być mierzona i oceniana według jej „wartości dla życia”, dla ludzi o różnych charakterach i odmiennych warunkach trwania, rozkwitu i wzrostu. Jak piszą historycy filozofii, Nietzsche chciał „ukierunkować uwagę i wysiłki na pojawienie się ‘nowego człowieczeństwa’, które potrafiłoby nasycić egzystencję na nowo poczuciem ludzkiego sensu i spełnienia” (por. *Encyklopedia filozofii*, tom II, 1999, s. 634–635).

Filozofia Nietzschego inspirowała wielu myślicieli, a wpłynęła między innymi na powstanie w Niemczech filozofii życia w dwóch postaciach: historycystycznej i biologicznej.

Historycystyczna koncepcja filozofii życia. Kierunek historycystyczny rozwinął się w Niemczech również dzięki odwołaniom do pozytywistycznego dynamizmu, a także dzięki innym inspiracjom. Twórcy tej filozofii pojmowali historię jako rozwój duchowych wartości życia.

Głównym teoretykiem nurtu historycystycznego i jednocześnie przełomu antypozytywistycznego na obszarze nauk humanistycznych był **Wilhelm Dilthey** (1833–1911), profesor w Bazylei, Wrocławiu i Berlinie. Dilthey usiłował połączyć krytycyzm Kantowski z pozytywizmem, koncentrując się głównie na zagadnieniu sensu życia, a zarazem był twórcą antypozytywistycznej metodologii nauk humanistycznych. Ten historyk i teoretyk filozofii życia swoje poglądy wyłożył w *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (1883), *Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie* (1894), *Das Wesen der Philosophie* (1907), *Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* (1910).

Dilthey odnowił zainteresowania hermeneutyką i rozwinął metodę badań specyficzną dla nauk humanistycznych – nauk o duchu (*Geisteswissenschaften*), której specyfika polega na bezpośrednim przeżyciu (*Erlebnis*), ekspresji i rozumieniu (*Verstehen*). Historia, sztuka, religia, prawo stanowią wyraz ducha ich twórców, a celem poznawczym tych dziedzin jest rozumienie – podstawowa kategoria nauk humanistycznych, odróżniająca je od nauk ścisłych i wyjaśniania jako ich zadania poznawczego. Historyk powinien odwoływać się do takich kategorii, jak znaczenie, wartość, cel, rozwój, ideał,

które swoje źródło mają w „naturze samego życia”. Życie nie ma jednego znaczenia, a nasza wiedza o nim wciąż się zmienia, bowiem cel, który wyznaczamy swojej przyszłości, warunkuje nasze pojmowanie przeszłości. Poznanie i wiedza odwołują się nie tylko do rozumu, ale i do życia.

Nauki o duchu mają zajmować się całą sferą ludzkiej działalności i jej tworam, rozpatrywanymi jako elementy duchowej kultury człowieka. Ekspresyjna za założenia działalność człowieka jest tu pojmowana jako kulturotwórcza i sensotwórcza – nadająca znaczenia światu materialnemu czy fizycznemu. Koniecznym tego warunkiem jest żywe doświadczenie własnej kultury, a czynnik decydujący o zasadniczej jedności wszystkich kultur – życie (*Leben*) – pozwala nam na wtórne przeżywanie (*nacherleben*) przeszłości i jej rozumienie. Dilthey pojmował życie przede wszystkim w kontekście kulturowym i historycznym jako pewną podstawę wewnętrznej, duchowej aktywności jednostki, wyrażającą się w jej twórczości i daną w jej relacjach ze światem. Z kolei kategoria przeżywania dotyczy życia wewnętrznego, w którym emocjonalnemu nacechowaniu podlega to, co pochodzi z zewnątrz (wyobrażnia jako miejsce przekształcania wrażeń w wyobrażenia). Według Diltheya przeżywanie warunkuje ekspresję twórczą jednostki, a zarazem nadawanie rzeczom zewnętrznym znaczeń i dopatrywanie się w nich „życiowej wartości” – wartości nadawanej rzeczom przez konkretną jednostkę w jej przeżywaniu i ze względu na wartość życia pojmowanego jako życie duchowe (por. *Encyklopedia filozofii*, tom I, 1999, s. 156–157).

Dilthey uważał, że filozofia powinna opierać się na psychologii jako wiedzy dotyczącej indywidualnej psychiki, ale też świata ducha w ogóle – kultury jako miejsca ekspresji przeżyć jednostkowych. Zadaniem tak pojętej filozofii jest rozumienie świata i rozwijającego się w nim ludzkiego życia. Zarówno świat, jak życie ludzkie stanowią zamkniętą i teleologicznie skonstruowaną całość, a każdy fakt i zjawisko jest tylko uzewnętrznieniem wewnętrznego rozwoju życia.

Poznanie zatem nie tyle dotyczy świata „rzeczywistości”, co jest rozumieniem procesu powstawania faktów i zjawisk życiowych. Dilthey zakładał, że człowiek przeżywając daną rzecz, reaguje na działające nań zjawiska całym sobą, a poznając bezpośrednio samego siebie, przez analogię ujmuje przeżycia innych. Na tym założeniu

Dilthey oparł swoją teorię poznania w zakresie nauk humanistycznych, polegającą na odtwarzaniu przeżyć, ich rozumieniu oraz doszukiwaniu się nowych form życia, by zbliżyć się do ujęcia i rozumienia całości życia.

Dilthey wskazał trzy postawy filozoficzne i ideologiczne oraz związane z nimi rodzaje rozumienia: pozytywizm i materializm (kiedy przewagę ma rozum, a przedmiotem poznania jest świat zewnętrzny), idealizm obiektywny (kiedy źródłem pojęć o świecie są przeżycia i subiektywna postawa człowieka) oraz idealizm wolności (kiedy punktem wyjścia staje się ludzka wola). Dilthey uznawał, że każda z tych postaw jest względna, ponieważ życie podlega ustawicznym zmianom i nie ma w nim niczego stałego (por. Legowicz, 1980, s. 424). Dzięki studiowaniu całościowych wizji świata, czyli światopoglądów związanych z daną kulturą (*Weltanschauung*), i życia przejawiającego się w nich zbliżamy się do obiektywnego samopoznania – celu, którego nigdy ostatecznie nie osiągniemy (por. *Encyklopedia filozofii*, tom I, 1999, s. 157).

Do wyodrębnienia kierunku historycyistycznego filozofii życia, obok Nietzschego i Diltheya oraz wpływu ich myśli, przyczynił się **Georg Simmel** (1858–1918), autor dwóch podstawowych prac w tej dziedzinie: *Die Probleme der Geschichtsphilosophie* (1882) i *Die Philosophie des Geldes* (1900). Zdaniem Simmela obraz świata zależy od struktury narządów zmysłowych, za pomocą których jest percypowany przez jednostkę danego gatunku. W przypadku człowieka na obraz ten dodatkowo wpływają uwarunkowania społeczne, które obok czynników biologicznych kształtują *a priori* jego pojęcia, zasady, normy i poglądy. Powstawaniem i przemianami tych zależności w rozwoju duchowym człowieka zajmuje się historia, a jej celem jest zespolenie w całościowy obraz odrębnych faktów życia duchowego. Według Simmela historia będzie zawsze wyrazem jakiejś swoiście wypracowanej koncepcji, a nie odtworzeniem minionej rzeczywistości (por. Legowicz, 1980, s. 424).

Simmel był jednak przede wszystkim socjologiem i swoje filozoficzne założenia rozwijał w odniesieniu do socjologii jako dziedziny badawczej, do jej przedmiotu i metodologii. Obiektem swojej refleksji filozoficznej czynił różne formy życia społecznego („formy życia”), których prawidłowości wskazywał. Simmel wyróżnił trzy dzie-

dziny socjologii: socjologię ogólną (badanie „życia historycznego”), socjologię czystą, formalną (badanie form uspołecznienia, rozpatrywanych ponadhistorycznie, na przykład form życia towarzyskiego) oraz socjologię filozoficzną, zajmującą się badaniem epistemologicznych i metafizycznych aspektów socjologii. Jako przykład z dziedziny socjologii filozoficznej podawał własne badania nad relacjami jednostki i społeczeństwa w kontekście światopoglądu osiemnasto- i dziewiętnastowiecznego (badania te prowadziły do wskazania dwóch różnych typów indywidualizmu jako wyróżnianie tego, co jednostkowe oraz tego, co jedyne na obszarze społecznym). Przedmiot socjologii – społeczeństwo Simmel ujmował w jego aspekcie dynamicznym jako proces uspołecznienia jednostek. Uznawał, że socjologia właściwie zajmuje się analizą indywidualnych egzystencji, a bada to, co wytwarza się między jednostkami, kiedy oddziałują na siebie.

Simmel dopatrywał się jako pewnej zasady życia społecznego i jego różnych form – dynamicznego różnicowania. Różnicę wskazywał jako warunek dystynkcji społecznej, kulturowej i symbolicznej. W pracy poświęconej filozofii pieniądza i ekonomicznej wymianie zaproponował swoją koncepcję wartości, odwołując się do założeń fenomenologii. Zgodnie z nimi rozpatrywał sferę kultury jako intersubiektywną sferę obiektywizacji znaczeń, sensów konstytuowanych subiektywnie. Simmel odwoływał się również do psychoanalizy i uważał pragnienia za nieświadome źródło wartościowania, związane z biologicznymi uwarunkowaniami. Dynamizm form kulturowych wywodził bowiem z dynamizmu „życiowego”, źródłowo biologicznego.

Wspomniany subiektywizm historyczny Diltheya był punktem odniesienia konsekwentnego idealizmu w obrębie filozofii życia, który proponował przeciwnik wszelkiego naturalizmu i zwolennik metafizyki, profesor w Jenie, **Rudolf Eucken** (1846–1926). Głosił on teorię absolutnego życia duchowego, przeciwstawiał się współczesnej kulturze opartej na docieklivej nauce, a życie ludzkie opierał na boskim Absolucie. Pod silnym wpływem Diltheya pozostawał **Ernst Troeltsch** (1865–1923), historyk i teoretyk tak zwanego aprioryzmu religijnego, **Eduard Spranger** (1882–1963), który w pracy *Lebensformen* (1914) ujął życie ludzkie w typy, oraz **Erich Rothacker** (1888–1965). Historycystyczna koncepcja filozofii życia przeobraziła się ostatecznie w idealizm teologiczny (por. Legowicz, 1980, s. 424–425).

Biologiczna koncepcja filozofii życia. Kierunek biologizujący nawiązywał do Nietzschego, a opierał filozofię życia na dynamice i rozwoju procesów biologicznych. Kierunek ten zapoczątkował **Hermann Keyserling** (1880–1946), który przeciwstawiając się racjonalizmowi poznania, wypowiadał się za poznaniem wyłącznie zmysłowym. Właściwym przedstawicielem tego nurtu był **Ludwig Klages** (1872–1956), filozof i psycholog, twórca teorii praprzeciwności między życiem a duchem (*Der Geist als Widersacher der Seele*, 1929–1933). Zdaniem Klagesa we wszechświecie panuje powszechna harmonia, ponieważ każda rzecz posiada duszę, czyli coś, co ją samookreśla i co jest zarazem źródłem harmonii i wszechkosmicznego porządku. Harmonię tę zakłóca człowiek, bowiem jego umysł („siła akosmiczna”) wprowadza rozdzźwięk między ciałem a duszą. Umysł będący podstawą osobowości człowieka, działa niezależnie od „nurtu życia”, niszczy siły życiowe i związane z nimi wartości. Dlatego Klages domagał się radykalnej walki z wszelkim spirytualizmem oraz powrotu do naturalnego i nieświadomego życia człowieka prymitywnego. Jego koncepcja filozofii życia była wyłącznie subiektywna i emocjonalna, a wszystkie wartości społeczne, moralne i kulturowe sprowadzała do form biologicznych. Było to pewne rozwinięcie poglądów Nietzschego, których szczególnym zwolennikiem okazał się Klages (por. Legowicz, 1980, s. 425).

Witalizm a filozofia moralna. Filozofia życia pojawiła się, w jednej ze swych postaci, w koncepcji Nietzschego, w drugiej zaś, odmiennej we wnioski moralne, w koncepcji **Jean-Marie Guyau** (1854–1888), wyprzedzającej we Francji witalizm Henri Bergsona. Guyau w swoich pracach: *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction* (1885), *L'irréligion de l'avenir* (1887), *Éducation et hérédité* (1889), *La genèse de l'idée de temps* (1890) zakładał, że myśl kieruje się ku działaniu, a przez działanie rozstrzyga się „zagadnienia, jakie sobie stawia myśl oderwana”. Według Guyau stosunek myśli do działania wyraża coś głębszego i bardziej uniwersalnego – twórczy ruch życia. Guyau traktował ewolucję jako proces, dzięki któremu zaczyna istnieć życie, a jego twórcze działanie rodzi coraz wyższe formy aż po świadomość. Działanie ma charakter intuicyjny i wyraża podświadomą wolę życia. Życie jest aktywnością, jednak nie ma żadnego celu poza utrzymaniem i wzmocnieniem samego

siebie. Bergsonowskie podkreślanie roli stawania się, „pędu życiowego”, było już obecne w myśli Guyau, ale bez wiary w twórczego Boga, tak ważnej w filozofii Bergsona. Guyau rozwinął swoją teorię etyczną, odwołując się do życia jako najwyższej zasady.

Guyau uważał za nieskuteczne próby znalezienia dla moralności mocnej podstawy teoretycznej. Owej podstawy bowiem nie można znaleźć ani w abstrakcyjnym pojęciu obowiązku – w moralności typu Kantowskiego, ani tym bardziej w hedonizmie czy utylityzmie. Życie z natury dążące do zachowania, wzmocnienia i rozszerzenia siebie, miało być zarówno przyczyną, jak też celem działania, i świadomego, i instynktownego, a etyka miała zajmować się środkami wzmocniania i rozszerzania życia. Rozszerzanie życia Guyau interpretował w terminach społecznych. Uważał, że ideału moralnego trzeba poszukiwać we współpracy ludzi, w altruizmie, miłości i braterstwie, nie zaś w egoizmie. Wedle Guyau prawdziwym imperatywem moralnym jest bycie istotą społeczną. Sam cel wzmocnienia i rozszerzania życia może usprawiedliwiać działania uznawane – zgodnie z konwencjonalnymi wzorcami moralnymi – za niemoralne.

Zdaniem Guyau ważnym czynnikiem postępu ludzkości jest dążenie do prawdy i postęp intelektualny, a rozwój intelektualny ma prowadzić do powstrzymania zachowań czysto instynktownych i zwierzęcych. Dążeniu do prawdy powinno towarzyszyć zarówno dążenie do dobra, szczególnie w postaci braterstwa ludzi, jak też dążenie do piękna. Również religię Guyau interpretował, odwołując się do pojęcia życia. Nieco mylący był tytuł jego książki *L'irreligion de l'avenir*. Pod słowem „religia” rozumiał on przede wszystkim uznawanie niesprawdzalnych dogmatów, narzucanych przez organizacje religijne, bowiem religia według niego to zorganizowany system religijny. Uważał, że tak rozumiana religia zanika, ponieważ hamuje rozwój i szerzenie się życia, na przykład życia intelektualnego. Religia przyszłości będzie zatem sprawą czysto osobistą, ale czymś różnym od przekształcenia religii w uznawane wspólnie, a przyjmowane swobodnie wartości etyczne. Można powiedzieć, że z przedstawicielami ówczesnego nurtu spirytualistycznego łączyła Guyau między innymi silna wiara w wolność człowieka oraz w pojawianie się dzięki procesom ewolucji tego, co nowe w życiu duchowym. Jego filozofia życia mieściła się w nurcie, którego najlepiej znanym

przedstawicielem i głównym rzecznikiem był Henri Bergson (por. Copleston, 1991, s. 175–178).

Filozofia „pędu życiowego”. Kierunek odmienny od historyczno-biologizującej filozofii życia powstał na podstawie intuicjonistycznej koncepcji życia, której źródeł trzeba się dopatrywać w spirytualizmie (**Pierre Maine de Biran**, 1766–1824), teistycznej metafizyce (**Félix Ravaisson-Mollien**, 1813–1900), spirytualizmie aktualistycznym (**Jules Lachelier**, 1832–1918) i metafizyce **Émile’a Boutroux** (1845–1921). Intuicjonistyczną filozofię życia rozwinął **Henri Bergson** (1859–1941), uczeń Boutroux. Był profesorem École Normale Supérieure i Collège de France, w roku 1927 otrzymał Nagrodę Nobla w zakresie literatury. Poglądy swoje wyłożył przede wszystkim w pracach: *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) – książce poświęconej teorii poznania, *Matière et mémoire* (1896) – pracy omawiającej problematykę psychologiczną, *L'évolution créatrice* (1907) – wykładzie filozofii systematycznej, *Les deux sources de la Morale et de la Religion* (1932) – dziele obejmującym filozofię moralności i religii. Bergson występował zarówno przeciw pozytywizmowi, jak i idealizmowi, przeciw racjonalizmowi, jak i empiryzmowi, a przede wszystkim przeciw materializmowi. Podstawowym pojęciem jego filozofii było pojęcie życia, do którego odwoływał się wypracowany przezeń system. Punktem wyjścia Bergsona była jego koncepcja nauki. Według niego naukowa teoria rzeczywistości nie obejmuje ani rozwoju, ani życia, a rozkładając wszystko na części i z nich budując całość, upraszcza i schematyzuje zjawiska z pomocą pojęć, praw, teorii. Dlatego intelekt – umysł ludzki, z którego nauka korzysta, nie poznaje rzeczywistości, a tylko przekształca dane dotyczące rzeczywistości w swoje narzędzie. Umysł nie może poznawać tego, co się staje, co pozostaje w ciągłym ruchu i jest życiem. Jedynie intuicja umożliwia poznanie życia – intuicja pojmowana przez Bergsona jako wewnętrzny ogląd bezpośredni, sięgający do istoty rzeczy, do stawania się i wewnętrznego ruchu.

Bergson rozróżniał rzeczywistość materialną, zdeterminowaną i poddaną intelektowi, oraz rzeczywistość życia i świadomości, podległą intuicji, a poznanie sprowadzał do oglądu intuicyjnego. Świadomość jest wedle niego całkowicie niezależna od rzeczywistości materialnej, bowiem funkcjonowanie systemu nerwowego nie wcho-

dzi w zakres życia duchowego. Źródłem tak rozumianego poznania nie mogą być wrażenia, ponieważ te przynależą do rzeczywistości materialnej i fizjologicznej, a jako takie podlegają intelektowi. Sfera wrażeń stanowi *le moi superficial*, sfera poznania natomiast przynależy do *le moi profond*, „ja głębokiego”, czyli do dziedziny świadomości. Poznanie bierze początek w wyobrażeniach i w pamięci specyficznie pojętej – nie jest to pamięć mechaniczna, polegająca na odtwarzaniu wrażeń, ale pamięć wspominająca, czyli wyobrażająca, niezależna od procesów fizjologicznych i stanowiąca podstawę świadomości. Świadomość i poznanie byłyby zatem wciąż rozwijającym się procesem wewnętrznym, wywoływanym w pamięci, a dostrzegalnym wyłącznie za pośrednictwem intuicji.

Według Bergsona świat przyrody ujęty jako całość posiada również swoje „ja głębokie”, jest zmienny i znajduje się w procesie ciągłego rozwoju. Jego podstawową właściwością jest życie, które można ująć jako ewolucję twórczą. W swym pojmowaniu życia Bergson zwracał się więc przeciw mechanycyzmowi i finalizmowi. Wedle niego życie rozwija się nie w sposób opisywany przez dotychczasowy ewolucjonizm i nie w zależności od sił zewnętrznych, lecz jest wyrazem sił wewnętrznych, tkwiących w „rzeczach żywych”, ich witalnej energii. Te wewnętrzne siły Bergson nazwał „pędem życiowym”, *élan vital*, który różnicuje się, tworząc świat roślinny i zwierzęcy, a następnie świat instynktu i świat intelektu. W człowieku, niezależnie od intelektu, samouświadomieniu podlega instynkt, który dzięki intuicji może osiągać wewnętrzny ogląd samego siebie. Taka intuicyjna samoświadomość dawałaby możliwość kierowania dynamiką życia i czyniłaby człowieka wolnym, zaś intelekt jako określany przez wrażenia nie może być wolny. Wolność działania człowiek zawdzięczałby jedynie wyzwolonej przez „pęd życiowy” świadomości.

Z dwojakim rodzajem poznania Bergson łączył dwojakiego rodzaju moralność – statyczną i dynamiczną. Ta pierwsza ma swe źródło w społeczeństwie, które określa postępowanie człowieka zgodnie z ustanawianymi postulatami i sankcjami. Natomiast moralność dynamiczna ma charakter jednostkowy i jest oparta na wzorcach osobowych. Jest ona postulatyczna, wolna od presji społecznej, a jej cel to twórcze ulepszanie życia. Według Bergsona to właśnie pęd ży-

ciowy za pośrednictwem moralności umożliwia człowiekowi doskonalenie się w dobru. Analogicznie do moralności Bergson dzielił religię, określaną jako ideowa postawa człowieka, na statyczną i dynamiczną. Pierwsza byłaby dziełem natury, intelektu i społeczeństwa, druga zaś wynikałaby z mistycznych przeżyć wybitnych jednostek (por. Legowicz, 1980, s. 425–428).

Nowożytne nurty teozoficzne. Intuicjonistyczna filozofia życia Bergsona przyczyniła się do wzrostu antyintelektualizmu i do powstania wielu nurtów mistyczno-religijnych. Występowały one przeciw nauce, a szukały rozwiązania problemów dotyczących świata i życia w doświadczeniu religijnym czy mistycznym. Do kierunków teozoficznych, które – paradoksalnie – wyszły z pozytywizmu i z jego odłamów, należały między innymi teozofia, spirytyzm oraz idee Christian Science (por. Legowicz, 1980, s. 428).

Filozofia życia Schweitzera. Inną jeszcze koncepcję etyczną, wynikającą ze specyficznie pojętej filozofii życia, zaproponował **Albert Schweitzer** (1875–1965), lekarz, teolog i filozof. Według niego życie jest wielką wartością, domagającą się bezwzględnej poszanowania i ochrony w przypadku nie tylko człowieka, ale wszelkich istot żywych. To wobec nich nasze zachowanie może być pozytywne lub negatywne pod względem moralnym. Źródłem dobra moralnego jest właściwy stosunek do życia w jego najróżnorodniejszych formach, to znaczy, że istotą dobra jest utrzymanie życia, sprzyjanie mu i jego rozwijanie. Normą najwyższą jest zatem samo poszanowanie życia. Etyka Schweitzera wykraczała poza humanizm i nakazywała rozpatrywać jako nacechowane moralnie – wszelkie relacje człowieka z żywymi istotami w ogóle. Zarazem życie było tu rozpatrywane przede wszystkim w odniesieniu do jednostkowego istnienia.

Klerkizm

Termin „klerkizm” pochodzi od słowa „klerk” (franc. *clerc*, z łac. *clericus*), które zdefiniował ponownie na potrzeby nowoczesnej kultury i cywilizacji francuski myśliciel Julien Benda. Termin „klerk” miał określać intelektualistę, uczonego, literata, stroniącego od spraw ży-

cia politycznego, ideologii, sporów światopoglądowych, wyznającego zasadę niezaangażowania społecznego i politycznego.

Julien Benda (1867–1956) wystąpił jako sojusznik racjonalistów i pozytywistów w sporze z Henri Bergsonem w swoich pracach, wydanych wkrótce po ukazaniu się *L'évolution créatrice* Bergsona – *Bergsonisme ou Une philosophie de la mobilité* (1912) oraz *Une philosophie pathétique* (1913). W roku 1912 Julien Benda wydał również *Ordination*, powieść, w której atakował zarówno literaturę czerpiącą inspiracje wyłącznie z wrażeń, jak i pisarzy angażujących się w walki polityczne (później będzie mówić o „zdradzie klerków”). W utworach tych był już zawarty intelektualizm Bendy, zapowiedź jego przyszłej twórczości (por. *Literatura francuska*, 1980, s. 363–364). Benda – głośny wówczas pamfletysta – również w swoich esejach występował przeciw ówczesnej estetyce, irracjonalizmowi, nacjonalizmowi, przeciw dyktaturze i wojnie, broniąc ideałów demokracji i racjonalizmu.

Jego główną pracą na temat klerkizmu była *Zdrada klerków* (*La trahison des clercs*, 1927). Klerkizm postulowany przez Bendę, określany był przez interpretatorów jako pewna doktryna kulturalna i literacka odmiana socjologii wiedzy. Podstawowym założeniem klerkizmu było przekonanie, że myślenie ludzkie jest określane przez sytuację społeczną. Zdaniem zwolenników klerkizmu, pełny obiektywizm procesu poznawczego możliwy jest do osiągnięcia jedynie dzięki dystansowaniu się myśliciela wobec społeczeństwa. Zwłaszcza prawdziwy mędrzec – jak uważał Julien Benda – to człowiek nie mieszący się do spraw życia, szczególnie polityki. Wzorem dla Bendy był hellerński ideał myśliciela, rozważającego w odosobnieniu, w sposób czysto teoretyczny problemy kulturalne. Benda za odstąpienie od tego wzoru winił głównie wiek XIX, kiedy w poglądach i w poczynaniach intelektualistów zaczęły odgrywać rolę emocje polityczne i względy praktyczne. Pod wpływem estetyki romantycznej przewagę zyskała wrażliwość emocjonalna i zmysłowa nad wrażliwością intelektualną. „Zdrada klerków” według Bendy polegała na tym, że zajęli się oni głównie sprawami doczesnymi, zamiast czynić celem swej działalności idealne, wieczne wartości (por. Kumor, 1965, s. 26). Benda określał nazwą klerków „tę grupę ludzi, których działalność nie ma celów praktycznych, ale którzy czerpią radość

z uprawiania sztuki czy nauki, czy też spekulacji metafizycznej, to znaczy z posiadania dobra wiecznego" (Benda, 1974, s. 11).

Jednak postawa kontemplacyjna, odgradzanie się od życia, nie miała być rezygnacją klerka z oddziaływania na otoczenie (por. Kumor, 1965, s. 26). Klerkizm bowiem był pojmowany również jako swego rodzaju posłannictwo. Z uwag Bendy wynika, że element powinności społecznej istnieje w klerkizmie i że można mówić o zdradzie klerków również wtedy, gdy swojej misji nie spełniają, gdy zapierają się prawdy danej im przez intelekt. Benda uważał, że świat nowoczesny domaga się postawy klerkizmu – czystej spekulacji myśli, która powinna odwoływać się do sfery ideału i do tego, co absolutne. Ów ideał klerk musi wydobyć z chaosu, zakreślić jego granice, zdefiniować go. Chaos współczesnego świata wynika z pomieszania wartości oraz niesłusznego przekonania, że wraz ze wskazaniem jedynej ważnej wartości niszczy się wartość samą. Rolą klerka byłoby wydobyć wartości uniwersalnych, ale na zdradę naraża klerków pochwała realności – zastanego stanu rzeczy i jego mało krytyczna akceptacja. Benda wielokrotnie wypowiadał się na temat powołania klerka. Pisał: „Można powiedzieć od razu, że klerk pozostający na usługach tego, co doczesne zdradza swoje powołanie” (Benda, 1974, s. 136). Benda uważał, że „prawdziwym złem naszych czasów nie tyle jest zdrada klerków, co zniknięcie klerków, niemożność prowadzenia we współczesnym świecie życia w sposób charakterystyczny dla klerka” (ibidem, s. 202).

Według Bendy podstawowymi wartościami klerkizmu są sprawiedliwość, prawda i rozum. Benda uznał, że wartości te charakteryzują się trzema cechami – są one statyczne, bezinteresowne i racjonalne. Pozostają one stałe bez względu na przemiany, okoliczności, czas i miejsce, bowiem Benda umiejscawiał je „poza rzeczywistością”. Są to zatem wartości abstrakcyjne, idealne, które jeszcze dodatkowo mają ścisły związek ze świadomością człowieka – są bowiem dane jako możliwe do rozpoznania. Sprawiedliwość, prawda i rozum mogą być określone jako wartości klerkizmu, o ile same nie są traktowane jako narzędzie do uzyskania jakiegoś celu praktycznego. Benda określał rozum jako zasadę myślenia krytycznego i rozumienia. Przestaje on być wartością klerkizmu, o ile służy celom – jak to nazywa Benda – świeckim (*séculier*). Z kolei prawda jest do-

brem samym w sobie, niezależnie od wszystkich innych celów. Benda odwoływał się w swych konstatacjach i do Platona (opozycja kontemplacji i działania), i do Spinozy (prawda jako źródło radości czy sto intelektualnej). Prawda musi być uznawana we wszelkich rozważaniach i stawiana zawsze jako podstawowy cel poznawczy (por. *ibidem*, s. 11). Benda przypominał słowa jednego z profesorów Collège de France: „Ten, kto dla jakichkolwiek racji – patriotycznych, politycznych, religijnych czy nawet moralnych, pozwoli sobie na najmniejsze poprawianie prawdy, powinien zostać wykluczony z grona uczonych” (*ibidem*, s. 101). Dlatego też przy orzekaniu prawdy nie powinno się brać pod uwagę jej dobrych lub złych konsekwencji. Zatem dobro nauki jest wartością klerkowską, o ile celem badawczym jest sama prawda, nie zaś cele praktyczne i doraźne. Zdaniem Benda uczeni wydają się zapominać, że wartość moralna nauki nie polega na jej rezultatach, ale na jej metodzie, sposobie postępowania badawczego, ponieważ to właśnie pozwala rozwijać się rozumowi „z pogardą dla wszelkiego praktycznego interesu” (*ibidem*, s. 102).

Zarazem Benda za wartość klerkowską uznawał działalność artystyczną, podobnie jak działalność naukową, bowiem są one bezinteresowne, nie nastawione na osiągnięcie dóbr materialnych czy tymczasowe ustalenia moralności. Spośród wartości, które mają cechować postawę klerka, Benda wykluczał Kantowski entuzjazm oraz odwagę, wiarę i miłość człowieka, które opierają się nie na rozumie, lecz na uczuciu. Z kolei chrześcijaństwu Benda zarzucał opieranie wartości na obietnicy życia w innym świecie. Odwołując się do Awerroesa pisał, że „moralność ufundowana na nadziei zadośćuczynienia i na bojaźni kary, jest niegodna człowieka i Boga – jest niemoralna” (*ibidem*, s. 12). Wartości klerkowskie są wartościami statycznymi i jako takie nie podlegają ewolucji czy przemianie. Dlatego też Benda podkreślał, że „religia rozwoju” (*ibidem*, s. 99), wiara w progresywizm, nie jest postawą klerkowską. Powtarzał tezę Renouviera, że istnieją fakty rozwojowe, lecz nie ma prawa rozwoju. Nieewolucyjny charakter wartości klerkizmu jest ściśle związany z doskonaleniem się, pojmowanym nie jako przemiana, lecz jako odkrywanie swej własnej istotowości, bowiem „wszelka przemiana jest destrukcją, a to, co doskonałe nie może w żaden sposób zależeć od czasu” (*ibi-*

dem). Postawa prawdziwie klerkowska polega na uznaniu takiej deklaracji: „odrzucam szatę honorów na rzecz ducha inwencji, geniuszu tworzenia, podboju intelektualnego” (ibidem, s. 101), poddanych rozumowi i uznawanych za najważniejsze cele. Benda widział ogromne zagrożenie w lekceważeniu przez współczesnych roli rozumu i w błędnej postawie wszechmocy człowieka wobec rzeczywistości – wobec spotykających go zdarzeń. Postawę klerkowską postulował jako pokorną wobec tego, co idealne i absolutne, ale zarazem nie poddającą się bezkrytycznie faktom rzeczywistości.

Benda odmawiając akceptacji zastanej rzeczywistości, a postulując to, co uniwersalne, sprzeciwiał się zarazem wartościom narodowym i nacjonalizmowi. Powoływał się na uniwersalną istotowość człowieka, na greckie pojmowanie istoty ludzkiej, uznawane za uniwersalne. Benda odróżniał od potocznego pojmowania humanizmu, swoje rozumienie tego pojęcia – humanizm jako „uwrażliwienie na abstrakcyjną jakość tego, co ludzkie”, na „całkowity kształt kondycji ludzkiej” (ibidem, s. 153). Swoją postawę pojmowania humanizmu odróżniał też od „internacjonalizmu” jako sprzeciwu wobec egoizmu narodowego, ale „nie w imię potrzeb duchowych, a innego egoizmu” (ibidem, s. 155), a także od „kosmopolityzmu, zwykłego pragnienia korzystania z dobrodziejstw wszystkich narodów i ich kultur, i w ogóle uwolnionego od wszelkich moralnych postanowień” (ibidem).

Jednak Benda był świadomy tego, że naród, który uznawałby ideały klerkowskie, podważałby zasadność własnego istnienia. Świadomy był również tego, że postawa klerka może pojawić się, realizować w działaniu i oddziaływać jedynie w państwie opartym na przestrzeganiu prawa i wolności obywatelskich, w państwie obywatelskim, które jako jedyne pozwala rozwinąć się wartościom uniwersalnym. Zgodnie z założeniami Benda pokój „jako dobro wyłącznie praktyczne” (ibidem, s. 103) nie należy do wartości klerkowskich, jeśli jest rozumiany jako brak czy zaprzeczenie wojny. Natomiast pokój pojmowany jako rezultat racjonalnego namysłu ludzi, ich woli i decyzji, a ustanowiony w celu opanowania egoizmu (jednostek i grup) byłby wartością klerkowską.

Często podkreśla się, że Benda wyznaczał jeden cel działalności klerka – „kontemplację wiecznych wartości” (ibidem, s. 14). Autor

Zdrady klerków deklarował, że rolą klerka jest utrzymanie uniwersalnych ideałów i wiecznych wartości pośród życia realnego. Zadaniem jest ich uobecnianie i manifestowanie wraz z postawą kontemplacyjną, tak różną od koniecznej postawy działania i zaangażowania, której domaga się rzeczywistość. Zatem dawanie świadectwa swojej postawie nie może być równoznaczne z zaangażowaniem się w ruch polityczny, który usiłuje podobne wartości realizować. Rolą państwa jako organizacji politycznej byłoby – według Bendy – popieranie pewnych wartości, umacnianie siły obywateli, skuteczność, porządek, zaś cele te nie są celami ducha. Rolą ducha „jest służenie swoim własnym wartościom i przystanie na wszelkie konsekwencje takiej postawy” (ibidem), pisał Benda. „Klerk pozostaje silny tylko, jeśli uznaje siebie za jednego spośród ludzi, których królestwo jest nie z tego świata” (ibidem).

Można powiedzieć, że Benda uznawał za konieczną – opozycję między wartościami uniwersalnymi a wymogami praktycznymi. Dlatego też postawa klerkowska bywa ujmowana przez komentatorów dzieł Bendy jako postawa tragiczna, która – w rozdarciu między naciskami świata doczesnego i tymczasowego, a wartościami uniwersalnymi i misją ich upowszechnienia – próbuje wypracować nowoczesny odpowiednik postawy stoickiej.

Początki teorii filmu

Początki teorii filmu to refleksje na temat obserwacyjnego i rejestrującego aspektu filmu. Taką rolę filmu wskazywali bracia **Auguste i Louis Lumière**. Sformułowali oni jako pierwsi teoretyczną tezę o filmie jako instrumencie badań naukowych i byli również zaliczani do pionierów kształtujących w Europie praktykę filmu naukowego.

Z kolei polski teoretyk **Bolesław Matuszewski**, który sam był realizatorem filmów dokumentalnych, opublikował w Paryżu w roku 1898 dwie broszury *Nowe źródło historii (Stworzenie Składnicy Kinematografii Historycznej)* oraz *Ożywiona fotografia, czym jest, czym być powinna*. Praca *Nowe źródło historii* uchodzi za pierwszą próbę udokumentowanej naukowo refleksji teoretycznej nad filmem. Ważniejsze tezy tej pracy były następujące: dokument filmowy

zawiera często nowe i bogate sugestie interpretacyjne, bowiem „ukazane jasno przez kamerę skutki oświetlają jaskrawo ukryte w ich cieniu przyczyny” (za: Czeczot-Gawrak, 1977, s. 47). Matuszewski uznawał za bezprzedmiotowy zarzut historyków, że film ukazuje jedynie skutki, nie zaś przyczyny zdarzeń historycznych, to samo dotyczy przecież innych źródeł w warsztacie historyka, a wszystkie one wymagają krytycznej interpretacji. Według Matuszewskiego reportaż filmowy jest niezrównanym środkiem dokumentowania wydarzeń historycznych określonego typu (fakty dyplomatyczne, militarne itp.). Montaż i inne środki subiektywnej interpretacji czy deformacji występują również w innych źródłach historycznych, jednak dokument filmowy jest technicznie trudny do sfalszowania (brak retuszu, jak w przypadku fotografii). Technika archiwizacji jest prosta i pozwala nadać filmowi ten sam status archiwalny, jaki posiadają źródła pisane. Wyselekcjonowane negatywy powinny być zabezpieczone, ich kopie mogą być podzielone na takie, które nadają się do natychmiastowego rozpowszechniania i inne, „które mogą być dostępne dopiero po upływie pewnej ilości lat” (za: ibidem). Drugi tekst Matuszewskiego jest zarysem pełnej metodologii dotyczącej filmu w jego funkcji dokumentacyjnej i edukacyjnej. Funkcje te uznawał on za pierwszorzędne wobec ujmowania filmu jako środka rozrywki czy przedmiotu artystycznego. Pisał o ważnej roli filmu „instruktażowego” w produkcji przemysłowej, w edukacji – przede wszystkim w medycynie, oraz w dokumentacji historii współczesnej (por. ibidem, s. 45–53).

Henri Bergson poświęcił filmowi czwarty rozdział *Ewolucji twórczej (L'évolution créatrice, 1907) Kinematograficzny mechanizm myślenia i złudzenie mechanistyczne*. Przedstawił tam swoje uwagi na temat mechanizmów ludzkiego postrzegania, analogicznych do filmowej rejestracji obrazów w kadrach i do późniejszego ich odtworzenia w projektorze. Analogia ta posłużyła Bergsonowi do krytyki mechanistycznego pojmowania ludzkiej percepcji, które jest podstawą analitycznego charakteru badań naukowych, dzielących całościowe zjawiska ruchu i dynamiki życia na szereg elementów składowych, młynie uznawanych za statyczne.

Pierwsze manifesty estetyczne dotyczące „kinematografu” opublikował **Ricciotto Canudo** i wkrótce potem **włoscy futuryści**. Canu-

do zaprezentował swój *Manifest Siedmiu Sztuk* w roku 1911 w Paryżu. Uznawał w nim film za „siódmą sztukę”, której potrzebujemy, aby „stworzyć sztukę totalną, do której od dawna wszyscy dążyli” (za: Czeczot-Gawrak, 1977, s. 62). Sztuka ta „to obrazy w ruchu. Sztuka Plastyczna rozwijająca się według praw Sztuki Rytmicznej. Oto miejsce, które zdobył człowiek współczesny dzięki instynktowi trwania” (za: ibidem, s. 63). Manifest Canudo występował przeciw komercyjnej kinematografii, przeciw ostracyzmowi estetyki w stosunku do filmu, ale również przeciw anarchizmowi tendencji burżuazyjskich, chęci użycia filmu w celach propagandowych przez futurystów. Film ma być „siódmą sztuką”, niejako siódmą kopułą nadbudowaną nad innymi sztukami. Daje to filmowi możliwość przekształcenia się w sztukę „totalną”, syntetyczną, ale też innym sztukom daje szansę, by dzięki filmowi mogły rozszerzyć domenę swego tradycyjnego władania, ulec przekształceniu, być może swoiście opanować film od wewnątrz. Zarazem Canudo usuwał teatr i prozatorską literaturę ze związków z filmem, a pozostawiał poezję. Zapewne czynił tak dlatego, że teatr i proza literacka same były uważane za pewne odmiany „sztuk totalnych”. Tekst Canudo odwoływał się do postulatów „syntezy sztuk”, rozwijanych także później przez awangardę, ale postulaty te w odniesieniu do filmu traciły na znaczeniu w miarę rozwoju techniki filmowej na rzecz poszukiwania odrębności filmu i „specyfiki tworzywa” (por. ibidem, s. 61–65).

W roku 1916 w Mediolanie opublikowany został *Manifest kinematografii futurystycznej* (Czeczot-Gawrak, 1977, s. 67), zwany też *Futurystycznym Manifestem Filmowym*, pod którym podpisali się poeci, pisarze, plastycy wraz z Filippo Tommaso Marinettim, przywódcą ruchu futurystów. Można wskazać dwa aspekty stosunku futurystów do filmu – inspirujący i postulatywny. Film był dla futurystów inspiracją w ich poszukiwaniach sposobów prezentacji ruchu, dynamiki, gwałtownej ekspresji. Aspekt postulatywny dotyczył tak kwestii estetycznych (dynamika ruchu w kadrze, fragmentaryczność obrazów, atakowanie widza szybkością montażu obrazów), jak i kwestii propagandowych (możliwość oddziaływania na widza i propagandowy charakter treści). „Kinematografia futurystyczna, którą przygotowujemy, radosna deformacja świata, alogiczna i ulotna synteza życia, stanie się najlepszą szkołą dla młodych ludzi: szko-

łą radości, szybkości, siły, lekkomyślności i heroizmu. Kinematografia futurystyczna będzie w ten sposób współdziałać w powszechnej odnowie, eliminując gazetę (zawsze pedantyczną), dramat (którego treść zawsze można odgadnąć), zabijając książkę (zawsze męczącą i nudną). Konieczności propagandowe zmuszą nas od czasu do czasu do wydawania książek” (za: *ibidem*, s. 68). Jak podkreślają historycy, futuryści włoscy mogli odnaleźć i rozwijać w ówczesnym filmie niemym to, co mimo wysiłków nie powiodło się im w eksperymentach teatralnych, co zmierzało do „teatru syntetycznego”, a doprowadziło jedynie do widowiska mechanizującego grę aktora i do rezygnacji z użycia słowa (por. *ibidem*, s. 66–70).

Początki teorii filmu w USA to dwie książki wydane niemal równocześnie, a treścią znacznie odbiegające od ówczesnych europejskich manifestów. **Nicolas Vachel Lindsay** opublikował w roku 1915 *Sztukę ruchomego obrazu*, zaś **Hugo Münsterberg** w roku 1916 pracę *Fotodramat: studium psychologiczne*. Pierwsza książka była dziełem estetyka i socjologa, druga – wybitnego profesora psychologii. Lindsay przeprowadzał podział gatunkowy filmu i wyodrębniał w sztuce filmowej trzy nurty: film akcji, film intymny oraz film widowiskowy. Film akcji to według Lindsaya „rzeźba w ruchu” (Czeczot-Gawrak, 1977, s. 76) i łączy się najściślej z dramatem. W tym typie filmu dostrzegał on ruch jako najważniejszą i najwcześniejszą manifestację kinowości. „Akcja rozwija się tu z tą maksymalną szybkością, jaka może być jeszcze wiarygodna” (za: *ibidem*). Gatunek filmu intymnego to natomiast „malarstwo w ruchu” (*ibidem*, s. 77) i można znaleźć do niego analogię również w liryce, poezji. „Tak jak film akcji ma swą fotograficzną albo fundamentalną metaforę w pościgu terenowym, tak film intymny ma swą fotograficzną bazę w fakcie, że każde filmowe wnętrze zamknięte jest ograniczone kadrem” (za: *ibidem*, s. 78), aby ukazać jego kameralną intymność. Z kolei film widowiskowy został uznany przez Lindsaya za „architekturę w ruchu” (*ibidem*, s. 79) i także za analogiczny do eposu. Film widowiskowy „oparty jest na tej właściwości, że kinetoskop może gromadzić obok siebie najbardziej różnorodne rodzaje scenerii świata zewnętrznego” (za: *ibidem*). Może on „pokazywać nam katedry z zewnątrz i wewnątrz, może zebrać w panoramę cyklopiczny zwał chmur”, spiętrzone skały czy też „spiętrzony tłum bezosobowych postaci ludz-

kich" (za: *ibidem*). Lindsay wskazywał wykorzystanie takiego materiału w czterech rodzajach filmu widowiskowego – w filmach baśniowych, „tłumnych”, patriotycznych i religijnych (por. *ibidem*).

Rozdział *Hieroglify* książki Lindsaya zawierał pierwszą sformułowaną teorię filmu pojmowanego jako pewien język. Tezy Lindsaya zapowiadały także o pół wieku późniejsze interpretacje rozwoju mediów, proponowane przez Marshalla McLuhana. „Wynalezienie filmu jest równie wielkim wydarzeniem, jakim było wynalezienie pisma obrazkowego w epoce kamiennej”, a „każdemu filmowcowi warto zalecić, aby studiował te 800 znaków podstawowego alfabetu hieroglifów, które znajdujemy w angielskim katalogu Rawlisona. Powinien ćwiczyć się w ustawianiu obok siebie znaków w porządku narracyjnym, wzbogacając te układy znakami bardziej abstrakcyjnymi” (za: Czeczot-Gawrak, 1977, s. 81). Lindsay również przewidywał dalszy rozwój filmu w wersji dźwiękowej ze szczególnym uwzględnieniem estetycznej roli muzyki, która miała ogromne znaczenie w filmie niemym. Lindsay dostrzegał rolę filmu w akulturacji słabo wykształconych grup społecznych oraz w integracji wielokulturowej społeczności amerykańskiej. Za szczególną misję filmu w USA uznawał właśnie łączenie wielonarodowej społeczności w jedną społeczność kulturową (por. *ibidem*, s. 74–84).

Za **początek systematyki teoretycznej filmu** można uznać pracę Hugo Münsterberga *Fotodramat: studium psychologiczne* (1916). Pierwszą część książki autor poświęcił analizie psychologicznych mechanizmów cechujących percepcję i przeżycia filmowe. Wyodrębnił on cztery grupy zagadnień: głębia i ruch, mechanizmy uwagi, mechanizmy pamięci i wyobraźni oraz mechanizmy uczuć. Przedmiotem studiów Münsterberga był wpływ różnych środków filmowych (na przykład rytm obrazów i zmiana jego tempa) na przeżycia i sposób reagowania widza, bowiem „subtelna gra kamery może wywoływać w umysłach widzów te charakterystyczne cechy wielu uczuć i postaw, których nie można wyrazić słowem” (za: Czeczot-Gawrak, 1977, s. 92). Natomiast druga część książki poświęcona była estetyce filmu, jego celom artystycznym i środkom wyrazu. Celem filmu ma być według Münsterberga intensywne przeżycie estetyczne, rozumiane jako źródło przyjemności zmysłowej. Treści estetyczne, społeczne, poznawcze, niezależnie od rangi, jaką przyznaje

się im poza filmem, w filmie mają być materiałem prowadzącym do celu estetycznego, do zmysłowego przeżycia. „Fundamentalnym warunkiem sztuki jest, abyśmy mieli wyraźną świadomość nie-realności artystycznej produkcji” (za: *ibidem*, s. 93). Jak uważał Münsterberg, „z chwilą, gdy dzieło sztuki kusi nas, aby je brać za cząstkę rzeczywistości, nasze estetyczne zainteresowanie gaśnie” (za: *ibidem*), tracimy bowiem poczucie jego niezwykłego charakteru. „Prawdziwe zwycięstwo sztuki polega na przewyżczeniu wrażenia realności” (za: *ibidem*). Temu postulatowi irrealizmu miały być również podporządkowane środki wyrazu filmowego, zastosowane w celu wywołania poczucia nierzeczywistości, a nawet sztuczności świata przedstawionego (por. *ibidem*, s. 87–95).

Pierwsza Awangarda a teoria filmu

Pojęcie awangardy – jak pisze Mieczysław Porębski – ma długą tradycję, a po raz pierwszy można je spotkać w *Pieśni o Rolandzie*. W odniesieniu do nowych zjawisk artystycznych termin ten pojawił się późno i przypadkowo. W roku 1909 krytyk paryski Louis Vauxcelles użył go w sensie pejoratywnym, pisząc krytycznie o „tak zwanych kolorystach z awangardy”, którzy korzystali ze zdobyczy impresjonizmu, by epatować publiczność. W sensie pozytywnym określenia tego użył Guillaume Apollinaire w roku 1912, przeciwstawiając „malarzy awangardy”, którzy odrzucili temat jako jedyne uzasadnienie swych obrazów, „pompierom”, w których malarstwie temat stanowił to, co najbardziej interesujące.

Ruchy awangardowe pojawiające się niemal od początku XX wieku, a rozwijające się po I wojnie i w latach dwudziestych, zostały potem nazwane Pierwszą Awangardą w odróżnieniu od późniejszych przemian artystycznych. Działania Pierwszej Awangardy nie ograniczały się do Paryża, gdzie rozwijał się francuski i włoski nurt awangardy, ale wpływały na poczynania twórców również w Niemczech, Holandii, Anglii, Rosji, Czechach i Polsce (por. Porębski, 1988, s. 232–233).

Rozwój ruchów awangardowych, obecnych w różnych dziedzinach sztuki, można opisać począwszy od odrzucenia dotychczasowo-

wych środków wyrazu artystycznego i od szukania nowych, przez negację całego dotychczasowego pojmowania sztuki i otwarcie drogi dla swobodnie manifestujących się automatyzmów psychicznych, aż po artystyczne działania ujmowane jako tworzenie nowego świata (por. *ibidem*, s. 236). Propozycje te i programy bywały ze sobą sprzeczne. Mieczysław Porębski wskazuje następujące cechy wspólne i istotne pierwszych awangardowych wystąpień:

1) bojowość („Wszystkich tych nowatorów rozsadzała energia, co zgodne było zresztą z duchem czasu”; *ibidem*);

2) bezkompromisowość („Uczestnicy awangardy byli agresywni i wojowniczy”, bowiem „mieli do spełnienia misję, która nie budziła w nich żadnych wątpliwości, poświęcali dla niej wszystko, ich sztuka, ich poglądy i ich życie stanowiły jedno”; *ibidem*);

3) elitaryzm („Bezkompromisowość awangardy sprawiała, że nie mogła ona być i nie była nigdy ruchem masowym. Tworzyły ją jednostki, kilkuosobowe grupy, które przeciwstawiały się szerszym (...) zbiorowościom”; *ibidem*, s. 237);

4) dystans wobec współczesności („Elitaryzm rodził dystans (...) w stosunku do współczesności w imię ludzi przyszłości i w imię nowych perspektyw życia i sztuki”; *ibidem*);

5) przewartościowanie tradycji (Nie był to jednak „dystans w stosunku do przeszłości, do tradycji”, a „każdy z nurtów awangardowych miał jakąś tradycję własną, do której się przyznawał”; *ibidem*, s. 237–238);

6) policentryzm (W przypadku awangardy można mówić o braku „jednego, stałego ośrodka inspirującego i kontrolującego rozproszone artystyczne poczynania”; *ibidem*, s. 238);

7) interdyscyplinarność (Film „to była jedna możliwość owej przyszłej syntezy, w przygotowywaniu której awangardowi twórcy różnych dyscyplin” współdziałali, „przechodząc swobodnie z techniki w technikę”; *ibidem*, s. 240);

8) programowość („Cele awangardowych działań” były określane w programach. „Posiadanie określonego programu było jedną z bardziej rzucających się w oczy cech awangardowego poruszenia. Zarówno całe grupy, jak i poszczególni artyści proklamowali coraz to nowe manifesty, wydawali czasopisma, publikowali broszury i książki”; *ibidem*);

9) duch rewolty („Ten szczególny programowy charakter awangardy znajdował swe dopełnienie w jej charakterze ‘pararewolucyjnym’. Rewolucyjna przebudowa świata była jej celem i ambicją. Twórczość artystyczna miała być na tej drodze środkiem, artyści awangardy nie chcieli uprawiać i nie uprawiali ‘sztuki dla sztuki’. Nawet tak hermetyczne, programowo odcinające się od bezpośredniego oddziaływania, tendencje jak kubizm znajdowały ujście w dziełach o głębokiej wymowie, jeśli nie wprost politycznej, to społecznej i moralnej”. Sprawa sztuki „stawała się sprawą ostatecznych celów nowej, przeobrażonej społecznie ludzkości, twórczość artystyczna – misją, napomnieniem i drogowskazem”; *ibidem*, s. 241);

10) utopijność (Sztuka awangardowa „nie zawsze umiała i mogła znaleźć sobie własne miejsce w społeczno-politycznej rzeczywistości”; *ibidem*).

Awangarda filmowa. Historycy sztuki często interpretują dzieła awangardy filmowej w kontekście przemian dokonujących się w sztukach plastycznych. Natomiast historycy filmu wyodrębniają kino awangardowe w opozycji do kina komercyjnego i zinstytucjonalizowanego. Można powiedzieć, że awangarda filmowa wpłynęła na kształtowanie się języka filmu i filmowych środków wyrazu, mimo że nie uczestniczyła bezpośrednio w rozwoju głównych nurtów kina popularnego czy komercyjnego. Dotyczyło to w szczególności Pierwszej Awangardy, zwanej Wielką. Filmy zaliczane do awangardy najczęściej nie były dziełem ludzi zaangażowanych w ówczesne produkcje filmowe. Dokonania Pierwszej Awangardy w dziedzinie filmu można określić jako próby przetransponowania dokonań sztuk plastycznych czy muzycznych na obszar kinematografii. Poszukiwania twórców awangardowych w dziedzinie filmu dotyczyły przede wszystkim przemian języka i formy filmowej, ale także przemian treści w filmie fabularnym oraz dokumentalnym. Filmy Pierwszej Awangardy są oceniane przez krytyków i historyków jako próby i eksperymenty, które miały pewien wpływ na kształtowanie się głównego nurtu kina – kina narracyjnego, a później języka przekazów telewizyjnych. Jak podkreślają historycy, awangarda filmowa stosowała często już znane środki i figury języka filmowego, intensyfikując je, sprawdzając ich pozafabularną wartość ekspresyjną, ale też nowe możliwości zastosowania w filmie fabularnym i dokumentalnym.

Historycy filmu także wskazują, że w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, w okresie kształtowania się języka filmu, pojawił się już podział na przyszłe odmiany kina, na co częściowy wpływ miały również dokonania awangardy: 1) najpowszechniejsze kino faktów, odwołujące się do bezpośredniości filmowej rejestracji – filmy fabularne i dokumentalne, zgodne z poetykami realistycznymi, ale też poszukujące w dziedzinie poetyk realistycznych; 2) kino poszukujące środków wyrazu i uznające film za przedmiot całościowej kreacji autorskiej reżysera, jak też kino poszukujące w dziedzinie plastyki, a rozwijające symboliczne znaczenia obrazu filmowego (ze szczególną rolą operatora czy scenografa); 3) film animowany, który częściowo wprowadził do filmu komercyjnego dokonania awangardy plastycznej.

Lata dwudzieste przyniosły rozwój teorii filmu ściśle powiązanych z ówczesną filmową praktyką i z rozwojem możliwości warsztatowych (między innymi rozwój montażu oraz wprowadzenie dźwięku, 1927). Pojawiły się tezy inspirowane praktykami awangardowymi, traktowanymi jako kształtowanie specyficznego języka filmu.

Filmowy ekspresjonizm niemiecki miał swe źródła w sztuce ekspresjonistycznej i przeniósł do kina hasła ekspresjonizmu plastycznego. Założeń programowych tego filmowego nurtu należy doszukiwać się w samej praktyce twórczej, odwołującej się do związków filmu i plastyki, obecnych między innymi w szczególnej scenografii i charakteryzacji aktorów. Ekspresjonizm rozwijał się w kinematografii niemieckiej w latach dwudziestych XX wieku, ale podstawowe cechy stylistyki ekspresjonistycznej były obecne już przed I wojną (por. Czeczot-Gawrak, 1977, s. 105) w filmach z udziałem Paula Wegenera (*Student z Pragi*, Stellan Rye, 1913) i przez niego reżyserowanych (*Golem*, wraz z Henrikiem Galeenem, 1914). Najbardziej znane filmy z lat dwudziestych, reprezentujące ten nurt, to: *Gabinet doktora Caligari* (Robert Wiene, 1919), kolejna realizacja *Golema* (Paul Wegener i Carl Boese, 1920), *Zmęczona śmierć* (Fritz Lang, 1921), *Dr Mabuse* (Fritz Lang, 1922), *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *Gabinet figur woskowych* (Paul Leni, 1924). Ważnym twórcą ekspresjonizmu filmowego był Carl Mayer – autor scenariuszy i pomysłodawca filmów tego nurtu. Ekspresjonizm występował przeciw

neoklasycyzmowi i naturalizmowi w sztuce, ale też impresjonizmowi w imię estetyki tego, co irracjonalne i „cudowności” (ibidem). Nurt ten w plastyce i w filmie przedstawiał lęki, obawy bohaterów, ich przeżycia wewnętrzne, w tym postawy fatalistyczne. Jego twórcy poszukiwali filmowych środków do wyrażenia „realności wewnętrznej” i – podobnie jak artyści ekspresjonizmu plastycznego – intensyfikowali i mnożyli środki wyrazu, w tym ekspresji aktorskiej. Dzieła filmowe miały być artystyczną manifestacją programu estetycznego i pewnej całościowej postawy – antypozytywizmu, antymaterializmu, wiary w prymat realności wewnętrznej, wpływów antropozofii, ale też fascynacji techniką i automatyzmem (jak w historii Golema). Odmianą tego nurtu był *Kammerspiel*, ekspresjonistyczny dramat kameralny, który nawiązywał do ekspresjonizmu tematyką, symbolizacją postaci, plastycznymi walorami (Szyny, Lupu Pick, 1921, współautor scenariusza Carl Mayer).

Impresjonistycznej awangardzie francuskiej (lata 1919–1923) film zawdzięcza wprowadzenie natury do scenerii filmu (wyjście w plener) oraz koncepcji „fotogenii” do rozwiązań warsztatowych. Jej przedstawiciele traktowali film jako obszar ujawniania się tendencji rozwojowych całej sztuki współczesnej (por. Czeczot-Gawrak, 1977, s. 112). Współtwórcami impresjonistycznej estetyki w filmie byli Ricciotto Canudo i Jean Epstein, w praktyce artystycznej również Louis Delluc, Marcel L’Herbier oraz Abel Gance (montaż polifoniczny, stosowanie panoram i koncepcja „poliwizji” – projekcji kilku obrazów obok siebie). Kluczowe dla tego nurtu pojęcie „fotogenii” było różnie interpretowane, początkowo jako estetyczne cechy każdej fotografii, na przykład możliwości ekspresyjne kompozycji czy oświetlenia. Później przeniesiono to pojęcie do filmu, gdzie specyficzne efekty statycznej fotografii nabierały nowych cech dzięki wprowadzeniu ruchu przedmiotu, a potem kamery (por. ibidem, s. 114). Louis Delluc uznawał fotogenię filmową za sumę „efektów fotografii statycznej i ruchu” (ibidem). Delluc w książce *Fotogenia* (1920) wymieniał jako elementy ekranowej fotogenii: światło, rytm, dekoracje i aktorstwo („maska” aktorska; Czeczot-Gawrak, 1977, s. 119). Sam Delluc w swoich filmach stosował zdjęcia nakładane, introspekcje i retrospekcje, poszukując filmowych środków dla przedstawienia przeżyć i wewnętrznego czasu bohatera. Ostatnia

z jego książek *Dramaty filmowe* (1923) rozwijała teorię „kadencji” i teorię montażu (por. Czeczot-Gawrak, 1977, s. 120). Krytyk Léon Moussinac w książce *Narodziny kina* (1925), poświęconej dorobkowi tego twórcy, podkreślał artystyczną rolę stosowanego przez niego rytmu montażowego i wewnątrzkadrowego.

Z kolei Jean Epstein uważał ruch za podstawowy efekt fotogenii filmu, a nawet całej estetyki kina. Jego książka *Witaj Kino* (1921) była manifestem „integralnego ruchu” i pochwałą formalizmu (por. Czeczot-Gawrak, 1977, s. 114). Epstein pojmował fotogamię jako „nową widzialność świata” (ibidem, s. 123). Wyznacznikami proponowanej przez niego estetyki kina był wielki plan, „autentyczne tworzywo świata zewnętrznego”, a przede wszystkim ruch – kumulowany ruch przedmiotu w kadrze, kamery, światła (ibidem, s. 123–124) oraz kolorów w przypadku filmu wielobarwnego. Z kolei dynamika na poziomie opowieści wywoływana była nie tyle dynamizmem fabuły, co dramaturgią drobnych, pozornie nieważnych sytuacji. Epstein wystąpił z koncepcją kamery jako maszyny samodzielnie „wybierającej rzeczywistość” (ibidem, s. 124). Własne doświadczenia warsztatowe (między innymi film *Wierne serce*, 1923) miały wpływ na tezy jego późniejszej książki *Kinematograf widziany z Etny* (1926) – na polemiki z estetyką ekspresjonizmu, na koncepcję kamery jako narzędzia analizy rzeczywistości, na uznanie zróżnicowanej roli filmu jako instrumentu zarazem sztuki, nauki i komunikacji międzyludzkiej (por. Czeczot-Gawrak, 1977, s. 125).

Fotogenia była potem interpretowana, w deklaracjach i w dziełach filmowych, jako potencjał estetyczny, zawarty w mnożonych wariantach ruchu i rytmu, możliwych do przedstawienia jedynie w technice kinematograficznej (por. ibidem, s. 114). Do tak pojętej fotogenii odwoływały się ówczesne filmowe realizacje – analizy psychologiczne i przedstawienia rytmu życia, szczególnie dla określonych środowisk, co było twórczym przepracowaniem dotychczasowych treści filmowych. Łączono ekranowe transformacje wizualne – fakturalne, ruchowe, rytmiczne z przedstawieniem autentycznego środowiska, przyrody, „materii żywej” (ibidem, s. 115).

Późniejszy rozwój awangardy francuskiej (lata 1924–1930) przyniósł rozwój, a często łączenie w jednym dziele trzech nurtów: kina „abstrakcyjnego” (zwanego też „czystym”, poszukującego no-

wych doznań sensualnych), „dadaistycznego” (jako wyrazu anarchizującego indywidualizmu) i „surrealistycznego” (jako negacji realności w imię wyższej prawdy życia wewnętrznego; por. *ibidem*, s. 210). Postulat poetyckości, proponowany przez impresjonizm filmowy, przerodził się w postulat odrealnienia i poszukiwań warsztatowych. Jednocześnie twórcy tej awangardy chcieli wzbudzić zainteresowanie filmem artystycznym bez konieczności oddzielania filmu awangardowego od komercyjnego. Byli oni zarazem praktykami i teoretykami, poszukującymi nowych technik i środków wyrazu. I tak Fernand Léger poszukiwał nowych rozwiązań rytmiczno-wizualnych, analogii muzyki i filmu (*Balet mechaniczny*, 1924) i postulował ideę „czystego kina”, którą rozwijali również Germaine Dulac oraz Henri Chomette, autor filmu *Pięć minut czystego kina* (1926). Twórcy ci odwoływali się do analogii ustrukturywania dzieł muzycznych i filmowych, podobnie jak awangardowi artyści niemieccy, między innymi Walter Ruttmann w filmie *Opus I* (1921) i następnych z tego cyklu, a potem w filmie *Berlin – symfonia wielkiego miasta* (1927). Rozwijając język filmu i jego środki wyrazu, Germaine Dulac wprowadziła do filmowej opowieści odpowiednik trybu przypuszczającego (*Uśmiechnięta pani Beudet*, 1922). René Clair poszukiwał dadaistycznej reinterpretacji znaczeń, przypisywanych obrazom rejestrowanej rzeczywistości (*Antrakt*, 1924, z Francisem Picabia). Dadaści traktowali film również jako środek badania ruchu i optyki (Man Ray, Marcel Duchamp). Z kolei Luis Buñuel z Salvadorem Dali realizowali w filmie awangardowe postulaty surrealizmu (*Pies andaluzyjski*, 1928, i *Złoty wiek*, 1930).

Wspomniany niemiecki nurt filmowy, wpisujący się w poszukiwania formalne, wywodził się z wciąż obecnej teorii o integracji sztuk (postulowanej między innymi przez Bauhaus). Zgodnie z nią film ujmowano na przykład jako „sztukę kinetyczną”, badano związki filmu z plastyką i muzyką. Reprezentantami tego nurtu byli: László Moholy-Nagy (połączenie plastyki i filmu, praca nad taśmą filmową, poszukiwania symultanicznego systemu projekcji wielu obrazów), Ludwig Hirschfeld-Mack (relacje muzyki i ekranowej gry barw), Viking Eggeling (*Symfonia diagonalna*, 1923–1924), Hans Richter (*Rytm 21*, 1921, i następne filmy z tego cyklu o zrytmizowanym montażu kadrów, traktowanych jako obrazy malar-

skie) oraz Oscar Fischinger (wprowadził między innymi animacje form woskowych przed kamerą, 1920; patrz: *Z dziejów awangardy filmowej*, 1976, *passim*).

Praktyki artystyczne awangardy rosyjskiej były również ściśle połączone z założeniami i postulatami teoretycznymi. Awangarda ta rozwinęła w szczególności koncepcje montażu, które wpłynęły na ukształtowanie się montażu komfortowego i języka filmu w ogóle. Siergiej Eisenstein w swoich poszukiwaniach artystycznych wystąpił z teorią atrakcji i propozycją montażu atrakcji (1923). Do kategorii atrakcji odwoływał się najpierw w teatrze, a potem konsekwentnie w filmie (montaż przeciwieństw, montaż a zasada konfliktowości zestawień, kontrapunkt wizualno-dźwiękowy, montaż jako „zderzenie”; por. Czeczot-Gawrak, 1977, s. 200–201). Eisenstein wprowadził koncepcję montażu synchronicznego (jedność czasu, wielość akcji), intelektualnego montażu skojarzeń i związanego z nim montażu analogii. Z montażem intelektualnym związana była koncepcja metafory wizualnej i „trzeciego sensu” – sensu metaforycznego, pojawiającego się w wyniku zestawienia dwóch kadrów-obrazów. Szczególną odmianą był montaż polifoniczny, czyli zestawienie sensów z różnych poziomów znaczeniowych, współwystępujących „linii” – wątków i znaczeń składających się na przebieg filmu. Obok kategorii montażu poziomego dla opisu montażu obrazów Eisenstein zaproponował kategorię montażu pionowego – obrazu i dźwięku (por. *ibidem*, s. 202–203). Prowadził on również prace nad technologią dźwięku. Eisenstein pozostawił bardzo obszerne i zróżnicowane tematycznie piśmiennictwo, a swoje teksty poświęcił między innymi teorii percepcji oraz zagadnieniu przedstawienia w różnych kręgach kulturowych (na przykład kwestia symbolicznej roli barw). Dyskutował problemy warsztatowe, między innymi koncepcję scenariusza jako wstępnego szkicu filmu i koncepcję reżyserii jako twórczej pracy na planie, kwestię wykorzystania dźwięku jako specyficznego środka wyrazu w filmowym monologu wewnętrznym. Rozwijał tezę o syntetycznym, względem innych sztuk, charakterze sztuki filmowej.

Wsiewołod Pudowkin przedstawił swoje tezy na temat sztuki filmowej w rozprawie teoretycznej *Reżyseria i tworzywo filmowe* (1926), a potem w pracy *Scenariusz filmowy*, które złożyły się na tom

wydany w przekładzie niemieckim (1928). Teksty te upowszechniły koncepcję i klasyfikację montażu dokonaną przez Pudowkina. Rozpatrywał on montaż jako element języka filmowego, służący artystycznej ekspresji, ale ujmowanej w kontekście spójnej narracji, opowiadanej historii. Wskazywał jako podstawowe rodzaje montażu: kontrastowy, równoległy (skontrastowanych wątków), intelektualny (zobrazowanie pojęć abstrakcyjnych), jednoczesny (wątków ze sobą połączonych), z motywem powracającym (jako odpowiednikiem idei przewodniej filmu; por. Czeczot-Gawrak, 1977, s. 187). Podkreślał rolę montażu zarazem analityczną i syntetyczną, możliwość dokonywania dzięki niemu ocen, jak i abstrakcyjnych uogólnień (por. *ibidem*, s. 182). Uznawał montaż za źródło kreowanego filmowego czasu i przestrzeni. Odróżniał montaż narracyjny oraz poetycki, powołujący metafory wizualne, które rozpatrywał przede wszystkim jako wzbogacenie treści narracyjnych. Rozwinął koncepcję montażu skojarzeniowego, z pomocą którego można budować narrację (montaż „konstruktywny”). Podobnie jak Eisenstein, podkreślał walor detalu i zbliżenia – wielkiego planu jako środka wyrazistego przedstawienia szczegółu. Opowiadał się także za ideą filmu dźwiękowego. Uznawał scenariusz („techniczny”) i scenopis za twórcze etapy w pracy już nad samym filmem, za początkowe i konieczne opracowanie dzieła (por. *ibidem*, s. 181).

Dziga Wiertow w manifestie *Kino – oko* (1923) rozwinął koncepcję obiektywnej prawdy uzyskiwanej dzięki filmowej rejestracji („kino – prawda”). Uznał obiektyw za dokładne i nieomyłne narzędzie rejestracji, które powinno znajdować się w centrum wydarzeń, chwycić rzeczywistość, nie odwołując się do scenografii, gry aktorskiej, scenariusza i scenopisu (por. Czeczot-Gawrak, 1977, s. 131). Operator miał być reporterem, film – realistycznym reportażem, a rolą reżysera było, w zamierzeniu, porządkowanie kadrów wybranych przez kamerę, specyficznych dla niej, a często odbiegających od zwykłego, codziennego oglądu. Długość filmu powinien określać „mechaniczny montaż” scen i sekwencji (*ibidem*), oparty na wyliczeniach rytmicznych. Wbrew prymatowi założeń dotyczących bezpośredniej rejestracji filmowej, Wiertow zajmował się twórczymi poszukiwaniami w dziedzinie formy i języka filmu (por. *ibidem*, s. 132).

Pierwszą próbę usystematyzowania środków ekspresji filmowej w oparciu o zastosowane środki techniczne podjął **Béla Balázs** w książce *Człowiek widzialny, albo kultura filmu* (1924), której tezy rozwinął potem w pracy *Duch filmu* (1930). Duży wpływ na jego koncepcję miała filozofia życia, a interesowała go – podobnie jak Karola Irzykowskiego – myśl i twórczość Fryderyka Hebbla. Uważał, że dzięki filmowi człowiek uzyskuje nową widzialność, nową możliwość samopoznania, a zarazem przełamania barier językowych i kulturowych. Zapowiadał narodziny epoki kina, rozwijającej się i następującej po plastycznej kulturze przedrenesansowej oraz po pojęciowej kulturze słowa, która pojawiła się wraz z rozwojem druku. Balázs jako podstawowe techniczne środki wyrazu w filmie wskazywał: zbliżenie (szczególnie zbliżenie twarzy ludzkiej, ale też ciała ludzkiego i przedmiotów), zmienne ustawienie kamery (synteza podmiotu i przedmiotu poznania w obrazie filmowym) oraz montaż (z podkreśleniem roli montażu równoległego i refrenowego). Uważał montaż za filmowy odpowiednik stylu w literaturze, za warunek operowania czasem i przestrzenią w filmie (por. Czeczot-Gawrak, 1977, s. 165–166). Wspomniane środki, szczególnie zbliżenie i detal, powinny być stosowane, aby prowadzić uwagę, „oko widza” i zarazem wyrażać „różne koncepcje życia” (ibidem, s. 165).

Zagadnieniom języka filmu, kwestiom jego struktury i jednostek znaczeniowych były poświęcone **prace rosyjskiej szkoły formalnej** (Opojaz i Moskiewskie Koło Lingwistyczne) **oraz językoznawczej szkoły praskiej**. Niektórzy formaliści rosyjscy współpracowali przy tworzeniu filmów, a teoretyczne ustalenia były związane z równoległymi eksperymentami filmowej awangardy. Pojęcie formy nie było łączone z poszukiwaniem formy dla przeżycia czysto sensualnego, lecz formy najbardziej odpowiedniej dla wyrażenia nowych treści (por. Czeczot-Gawrak, 1977, s. 219). Do najważniejszych publikacji szkoły formalistów rosyjskich, zajmujących się problematyką języka filmu, należą prace Borysa Eichenbauma i Jurija Tynianowa, opublikowane w zbiorze *Poetyka kina* (1927). Ich teksty dotyczyły między innymi zagadnień stylistyki filmowej oraz kwestii przestrzeni i czasu w filmie. Wiktor Szkłowski badał analogie między jednostkami znaczeniowymi mowy i filmu, relacje między środkami wyrazu literatury i mowy w ogóle (poezji i prozy) a środkami

wyrazu typowymi dla filmu (por. Czeczot-Gawrak, 1977, s. 225). Jan Mukařovský, współtwórca Praskiego Koła Lingwistycznego, publikował swoje prace w latach trzydziestych i odnosiły się one w dużej mierze już do kina dźwiękowego. Przedmiotem jego badań była specyfika tworzywa filmowego i jej wpływ na powoływanie znaczeń, ich ustrukturywanie w dziele filmowym (postulowana „noetyka filmu”; por. ibidem, s. 228), a także uwikłania znaczeniowe czasu i przestrzeni filmowej. Z kolei prace Romana Jakobsona, wówczas publikowane, poświęcone były związkom estetyki i filmu (szkic *Upadek filmu?*, 1933) oraz semiotyce – kwestiom znakowej konstrukcji filmu.

Coraz rzadziej negowano, że film jest lub może być sztuką, ale nie brano go pod uwagę w konkretnych badaniach z zakresu estetyki, filologii czy historii sztuki. **Uznanie filmu za sztukę łączono z wieloma zastrzeżeniami.** Dominowała wtedy formuła Rudolfa Arnheima – film jest sztuką, o ile operuje, jak tradycyjne dzieła sztuki, tworzywem w pełni kreowanym przez artystę, o ile nie jest jedynie naturalistyczną reprodukcją (*Film jako sztuka*, 1932). Przeważał pogląd, że na przykład film dokumentalny czy reportaż filmowy są warte badawczego zainteresowania ze względu na ich funkcje społeczne i mogą interesować przedstawicieli nauk społecznych, jednak nie estetyków czy historyków sztuki, bowiem są jedynie „mechaniczną reprodukcją rzeczywistości” o strukturze niezorganizowanej (por. Czeczot-Gawrak, 1977, s. 268). Próby przełomu metodologicznego, dotyczącego między innymi estetycznej autonomii dzieła filmowego i roli filmu w kulturze, zaproponowali w latach trzydziestych XX wieku Roman Jakobson, Erwin Panofsky (*Styl i medium w filmie*, 1934) i Walter Benjamin (*Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, 1936). W roku 1935 Raymond J. Spottiswoode opublikował swoją *Gramatykę filmu*, porządkującą i klasyfikującą środki filmowego wyrazu, struktury i efekty filmowe (z odwołaniem do koncepcji Eisensteina i Arnheima; por. Czeczot-Gawrak, 1977, s. 256). Pojawiły się wówczas także teorie filmu dokumentalnego, formułowane przez jego twórców (Joris Ivens, Jean Vigo, brytyjska szkoła dokumentu – John Grierson, Paul Rotha), oraz filmu traktowanego jako narzędzie w obserwacji naukowej.

W Polsce hasłem „awangarda” posługiwało się przed 1939 rokiem kilka stowarzyszeń i ugrupowań filmowych, w tym dwa wpiwały je

w swoje nazwy: **Iwowski Klub Filmowy „Awangarda”** i **krakowskie Studio Polskiej Awangardy Filmowej**. Jednak skład personalny, jak i dorobek obu tych organizacji wskazują, że ich awangardowy charakter przejawiał się w sposób dość umiarkowany. Za najwybitniejszych przedstawicieli awangardy filmowej w Polsce uważa się Franciszkę i Stefana Themersonów – ich kino niezależne i poszukujące. Były to realizacje z lat 1930–1937: *Apteka*, *Europa*, *Drobiazg melodyjny*, *Zwarcie*, *Przygoda człowieka poczciwego* (por. Giżycki, 1996, s. 12, s. 41–75).

Źródła

- Benda, Julien (1974) *La trahison des clercs*, Paris: Bernard Grasset; wstęp André Lwoff, s. 9–25,
- Copleston, Frederick (1991) *Historia filozofii*, tom IX *Od Maine de Birana do Sartre'a*, przekł. B. Chwedeńczuk, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX,
- Czczot-Gawrak, Zbigniew (1977) *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895–1945*, Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo,
- (1999) *Encyklopedia filozofii*, tom I–II, red. T. Honderich, przekł. J. Łoziński, Poznań: Wydawnictwo Zysk i Spółka,
- Giżycki, Marcin (1996) *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Małe,
- Kumor, Aleksander (1965) *Karol Irzykowski, teoretyk filmu*, Warszawa: WAiF,
- Legowicz, Jan (1980) *Zarys historii filozofii. Elementy doksografii*, Warszawa: Wiedza Powszechna,
- (1980) *Literatura francuska*, tom II, red. A. Adam, G. Lerminier, E. Morot-Sir, przekł. zbior., Warszawa: PWN,
- Porębski, Mieczysław (1988) *Dzieje sztuki w zarysie. Wiek XIX i XX*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady,
- (1976) *Z dziejów awangardy filmowej*, red. A. Helman, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

U.86418



39086418000000

Piśmiennictwo Karola Irzykowskiego (1873–1944) można podzielić na następujące kategorie: własne utwory literackie, pisma autobiograficzne i biograficzne, pisma filozoficzne i kulturoznawcze, pisma teoretycznoliterackie i teoretycznofilmowe oraz pisma krytyczne.

Koncepcje Irzykowskiego ściśle łączą się z momentem swego powstania. Stanowią pewne świadectwo różnorodnych intelektualnych wpływów, kwestii wówczas powszechnie dyskutowanych, a przede wszystkim ówczesnego stanu badań w naukach humanistycznych. Właśnie ze względu na liczne inspiracje i wpływy myśli Irzykowskiego może wydawać się niekoherentna. W jego polemikach, tekstach krytycznych, a szczególnie w postulatach badawczych można jednak dostrzec konsekwentną postawę filozoficzną. Inspiracjami koncepcji Irzykowskiego były między innymi: filozofia życia, neokantyzm, ówczesne dyskusje nad rozwojem kultury i cywilizacji, a także dyskusje nad rolą polskości i kultury narodowej. Były to również wpływy heglizmu, fenomenologii, ale przede wszystkim ideologia klerkowska.

Celem książki jest omówienie założeń i tez filozoficznych obecnych w obszernym piśmiennictwie Karola Irzykowskiego. Ze względu na obszerność i różnicowanie tych tez wywód w książce został podporządkowany zagadnieniu, które można uznać za jedno z podstawowych w koncepcjach filozoficznych, kulturoznawczych i teoretycznoliterackich Irzykowskiego – kwestii związków rzeczywistości i przedstawienia (mentalnego i kulturowego). Książka obszernie przywołuje stan badań nad myślą Irzykowskiego, stanowiła i dyskusje, tak by zaznaczyć odrębne stanowisko tu prezentowane.

ISBN 83-7388-115-8