

Wychodząc z kina

„Kwartalnik Filmowy” nr 119 (2022)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.1280>

© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Iwona Kurz

Uniwersytet Warszawski

<https://orcid.org/0000-0001-7180-8670>

Zwierciadło

Słowa kluczowe:

Karol Irzykowski;
Grzegorz Królikiewicz;
Sebastian Jagielski;
teoria filmu;
historia kina polskiego

Abstrakt

W artykule przywołani zostali dwaj polscy teoretycy kina, Karol Irzykowski i Grzegorz Królikiewicz, oraz główne dla ich teorii pojęcia: zasada zwierciadła i molekula. Autorka sprawdza ich działanie i reinterpretuje je w kontekście nowo wydanej książki Sebastiana Jagielskiego *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982* (2021), której autor proponuje interpretację polskiego kina od końca lat 60. do początku lat 80. dokonaną przez pryzmat pojęcia ekscesu. Jagielski definiuje je jako formalną lub wizualną nadwyżkę, która rozsadza i destabilizuje społeczną normę. Jego książka staje się także komentarzem do kultury polskiej omawianego okresu. Stawiając pytania o (nie)możliwe emancypacje, zerwane procesy modernizacyjne i niewydarzone podmioty, Jagielski pyta zarazem o relację pomiędzy kinem a życiem i sposób, w jaki te dwie rzeczywistości karmią się sobą nawzajem. **(Materiał nierecenzowany).**

Swoją teorię filmu wyłożoną w *Dziesiątej Muzie* (1924) Karol Irzykowski oparł na przekonaniu, że nie musi *czepać ze źródeł, bo sam [jest] źródłem*¹, jak pisał w przedmowie do tej książki. Uznał, że będzie pisał po prostu o tym, co sam widział i przemyślał, wszem wobec też ogłosił, że jest w tej dziedzinie pionierem². Nie była to z jego strony zarozumiałość, „prywatna” cecha charakteru, jak argumentował, ale świadome działanie taktyczne³, związane z przekonaniem, że jego wnikliwe rozpoznania, a z nimi również ich autor, nie znajdują zwykle należnej im widoczności. Nadał więc idei imię. Z perspektywy czasu wiemy, że był to najmniej przenikliwy fragment jego książki; także tym razem „ziarno padło na skałę” i Irzykowski nie uzyskał rozpoznawalności jako pierwszy teoretyk kina. Książki, przynajmniej te pisane w mniej powszechnych językach, wymagają niestety tłumaczeń. Synteza filmowej myśli Irzykowskiego ukazała się po angielsku dopiero w 2011 r.⁴ Tłumaczenie francuskie jest gotowe; miejmy nadzieję, że zostanie opublikowane najpóźniej w setną rocznicę polskiego pierwodruku (choć poziomu żółci Irzykowskiego już to nie obniży).

Dziesiąta Muza nie jest książką teoretyczną w znaczeniu określającym teorię jako system pojęć ujmujących całościowo jakieś zagadnienie lub zjawisko. Bardzo jest jednak bliska sensu, jaki teorii nadawali starożytni Grecy: spekulatywnego myślenia związanego z dokładnym oglądem rzeczy, docieraniem do jej istoty. Swoją podstawową tezę autor wyłożył w pierwszych zdaniach przedmowy: *Kino jest widzialnością obcowania człowieka z materią*⁵. Teza ta powraca na kartach książki wielokrotnie, zarówno w analizie kolejnych przykładów filmowych, jak i w tych fragmentach, w których kino interpretowane jest w jego medialnej swoistości, odmiennej od środków i celów innych sztuk.

Irzykowski największą siłę kina widział zatem w tym, jak pokazuje ono relację pomiędzy człowiekiem a światem fizycznym. Zmienia ono to, co fizyczne i materialne, w to, co widmowe i symboliczne – jak m.in. w przywołanej przez niego scenie przetapiania obrączki na kulę do pistoletu, w której widzialna aktywność wyraża przemianę zarazem materii, emocji i znaczeń. Materialność jednak nie jest tu jedynie zewnętrzna wobec człowieka, ponieważ ściśle wiąże się z jego cielesnością. To ciało jest bowiem narzędziem działania, ośrodkiem ruchu, a jednocześnie to ono w pierwszej kolejności zderza się ze światem. Stąd np. o pocałunku Irzykowski pisał, że *jest granicą, gdzie kończy się gra duchów, a zaczyna gra ciał. W tej perspektywie jest znakomitym tematem dla kina*⁶. Figura, która tę transformacyjną moc kina wcielała najpełniej, *zdobywcą królestwa ruchu*⁷, był Charlie Chaplin, najczęściej bodaj wspomniany w książce autor filmowy. Cyrkową burleskę przekształcił on w wyraz zmagania człowieka nie tylko z materią, ale ze światem *tout court*. Każdy kopniak, jaki dostaje Włóczęga, każde jego potknięcie i każda czkawka okazują się ostatecznie dowodem na jego siłę i moc przetrwania (dziś powiedzielibyśmy – rezyliencję lub sprężystość) w tym nieprzyjaznym świecie, w którym materia i ciało (oraz kapitalizm) są wrogiem.

Związek kina z rzeczywistością wykraczał w tym ujęciu poza sam zapis kondycji ludzkiej. Dla Irzykowskiego było to także narzędzie poznania, dzięki temu, że kamera mogła pokazywać – niejako unaoczniać – rzeczy niewidoczne bez jej pomocy i uruchamiała wyobraźnię wizualną. Kino proponowało nową formę komunikacji, pozapojęciową, operującą jedynie tym, co optyczne (jesteśmy



Światła wielkiego miasta, reż. Charlie Chaplin (1931)



Charlie na ślizgawce, reż. Charlie Chaplin (1916)



Pieskie życie, reż. Charlie Chaplin (1918)



Iwan Groźny, reż. Siergiej Eisenstein (1944)

przecież w czasach przed dodaniem do niego dźwięku). Widz, zdaniem Irzykowskiego, wychodzi z kina odmieniony, nie tylko w wyniku doznań kinetycznych. Zostaje opanowany przez obrazy, które dzięki przyjemności, jaką daje oglądanie rzeczy za ich pośrednictwem, przejmują władzę nad rzeczywistością. Ta *zasada zwierciadła*⁸, jak to określił, kryje w sobie intuicje powtórzone potem i rozwijane w wielu teoriach kina czerpiących z psychoanalizy – od Edgara Morina przez Gilles’a Deleuze’a po osoby odwołujące się do myśli Jacques’a Lacana, z jego koncepcją lustra, skopofilii i Realnego.

Siłą rzeczy teoria Irzykowskiego zatrzymuje się tam, gdzie zatrzymywało się ówczesne kino, w domenie kina obrazu-ruchu, by przywołać właśnie Deleuzjańskie pojęcie⁹. Siła transformacyjna kina, tak jak ją opisywał, kryła w sobie jednak potencjał radykalnego przekształcenia czasoprzestrzeni (w stronę tego, co Deleuze określał jako obraz-czas), ale także – co bardziej interesujące w kontekście pytań o relacje pomiędzy kinem a rzeczywistością – szczególnego działania filmowego, które określić można jako „rozpychanie” lub „zagęszczanie” kadru. Często ten przerost czy też nadmiar treści określa się jako fotogenię. Zdaniem Irzykowskiego należało w tym raczej dostrzegać *kinogenię*, oryginalną własność estetyczną kina¹⁰. Jak pisał: *Kino jest obfитоścią i intensywnością życia optycznego, lecz pod jednym warunkiem: „non multa sed multum”*. Nie magazyn różności godnych widzenia, lecz zajście choćby zwykłe, nabierające po przepuszczeniu przez filtr kina nowego blasku¹¹.

Kilka dekad później podobnie rozumiane zjawisko Roland Barthes nazwie trzecim sensem kina. To znaczenie, które rodzi się w filmie w efekcie nadwyżki¹², pewne zgęszczenie szminki u *dworzan*, jak pisał, analizując fotogramy z *Iwana Groźnego* (Iwan Groznyj, 1944) Siergieja Eisensteina, które były dla niego punktem wyjścia do przedstawienia tej koncepcji. Istotne, że ta nadwyżka osiągana jest za pomocą środków plastycznych, a trzeci sens prowadzi w jej efekcie do rozerwania spójności i ciągłości narracji. Nieokreśloność tego znaczenia, niemożność jego przyszpilenia i precyzyjnego nazwania wzmacnia jego działanie emocjonalne i otwiera dzieło.

Ale też w pewnym sensie otwiera rzeczywistość. Spójna narracja to warunek pozostawania na bezpiecznym gruncie: nawet jeśli w filmie pojawiają się nowe dane poznawcze, to mieszczą się w organizującej dzieło strukturze wyjaśniającej. Nowy blask, o którym pisał Irzykowski, może oznaczać jedynie formę glamouryzacji rzeczywistości lub nowe oświetlenie jakiegoś zagadnienia, ale w momencie, w którym jako nadwyżka zaczyna niepokoić i deformować obraz świata, zaczyna działać zgodnie z *zasadą*, którą w parafrazie słów autora określić można jako *zasadę odwróconego zwierciadła*, kiedy – jak w *Królewnie Śnieżce* – lustereczko pokazuje nam inny obraz, niżbyśmy chcieli.

Jeszcze inaczej – jako eksces – określa ten mechanizm Sebastian Jagielski. W książce *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*¹³ interpretuje przez pryzmat tego pojęcia polskie kino od końca lat 60. do początku lat 80. W istocie eksces łączy – jak pocałunek – dwie różne rzeczywistości: estetyczną i polityczną. Najlapidarniej tłumaczy go może formuła, za pomocą której autor opisuje ciało Agnieszki (Krystyny Jandy) w pierwszej sekwencji *Człowieka z marmuru* (1976) Andrzeja Wajdy: *ciało, które się odchyła, i ciało, które się rozpycha*¹⁴. Byłaby ta sekwencja rodzajem metaobrazu, czyli przedstawienia autoreferencyj-

nego. Odnosi się ona do kręcenia filmu i prowokuje postawą młodej reżyserki, pełnej pasji, zachowującej się z dezynwolturą. Agnieszka jednocześnie przekracza normy obyczajowe, a przynajmniej wyobrażenia dotyczące tego, jak powinna zachowywać się młoda dziewczyna, i normy estetyczne, proponując nowe podejście do kamery oraz do przedmiotu jej zainteresowania. Temat wytwarzania obrazów na użytek społeczny organizuje zresztą całość fabuły.

Fotogenia pojawia się tu wyraźnie nie w funkcji nadwyżki estetycznej czy atrakcyjnego wizualnie przedstawiania rzeczywistości, ale zostaje wykorzystana jako narzędzie politycznego fotocięcia przez rzeczywistość społeczną: *Jeśli angielskie słowo „excess” oznacza przede wszystkim nadmiar, to „eksces” w języku polskim wiąże się niemal wyłącznie z destabilizacją normy. Pochodzący od łacińskiego „excessus” (zбочenie, odstępienie od obowiązku) „eksces”, zgodnie z definicją zawartą w „Słowniku wyrazów obcych” z 1971 r., oznacza „naruszenie porządku publicznego, zakłócenie spokoju; wybryk, wyskok, wykroczenie”. W słowie „eksces” nie tyle słyszymy zatem echo trzeciego sensu, „punctum” czy nadmiaru z poststrukturalistycznych tekstów Barthes’a, Heatha i Thompson, ile wszystko to, co narusza i przekracza normy społeczne. Jasne jest więc, że pojęcie to kieruje nas bardziej w stronę kontekstu niż tekstu. Jego krytyczny gest nie wyczerpuje się – jak w przypadku wizualnego ekscesu – wyłącznie w strategii rozbijania struktur narracji filmowej jako sposobu na podważenie dominującej ideologii¹⁵. Patrząc zatem na film jako medium intensywnie rozdarte pomiędzy żywiołem obrazowości a żywiołem rzeczywistości, Jagielski bardziej skupia się na tym drugim, w sensie, w jakim wizualna nadwyżka służy do rozbijania normy społecznej, ale też proponowania jej nowych emancypacyjnych form.*

Dotyczy to przy tym polskiej kultury – oto obyczajowa „prześniona rewolucja” powojnia (*skompromitowana, ideologicznie sterowana, jak pisze Jagielski*) *wraca w latach 1968-1982 w formie ekscesu („wymbryk, wyskok, wykroczenie”) emancypacji. Okazuje się niecenzuralna, musi być blokowana¹⁶. Z tezą tą można polemizować w tej części przynajmniej, w której wskazuje ona na radykalnie nowatorski charakter kina przełomu lat 60. i 70. i późniejszego, pomijając kino przełomu odwilżowego, szkoły polskiej rozumianej jako moment nowoczesny – choćby w kontekście dynamiki twórczej autorów analizowanych przez Jagielskiego, jak Andrzej Wajda i Jerzy Kawalerowicz, i filmów takich jak *Pociąg* (1959) tego ostatniego czy *Nikt nie woła* (1961) Kazimierza Kutza. Mniej chodzi tu jednak o wnioski Jagielskiego dotyczące kina polskiego, a bardziej o konsekwencje wynikające z pewnej teorii i o pytanie, na ile może ona stać się społeczną praktyką, skoro eksces ma służyć emancypacji. Przemiany języka filmu, pojawienie się w nim ekscesu, były przecież odpowiedzią na nowy rytm codzienności i na kolejne przyspieszenie modernizacji. Nowe tempo montażowe i tempo życia bohaterów pozostawały ze sobą w pewnej synchronii, choć w kinie bywały „podkrepane”, niekiedy do granic patologii – by wspomnieć nieustającą gorączkę bohaterów Andrzeja Żuławskiego czy rozpad podmiotu w *Grze* (1971) Kawalerowicza.*

W modernistycznej korekcie teorii Irzykowskiego – koniecznej w wyniku rozwoju formy filmowej – mamy już jednak do czynienia nie tyle z widzialnością obcowania człowieka z materią, ile z widzialnością ludzkiej cielesności. Kolejna różnica polega na tym, że nie jest to już cielesność uniwersalna („kondycja ludzka”, która zresztą w czasach *Dziesiątej Muzy* była wyobrażeniem o kondycji czło-



Iwan Groźny, reż. Siergiej Eisenstein (1944)

wieka Zachodu), ale lokalna i zróżnicowana podmiotowo: polska, męska, kobieca, młoda, stara, zapewne też np. inteligencka odmienna od wiejskiej etc. I tak, pytania teoretyczno- i historycznofilmowe stają się pytaniami historycznokulturowymi, dotyczą nie tylko tego, jak działa kino i co się zdarzyło w kinie polskim (jak w przypadku książki Jagielskiego), ale również tego, co się działo w polskim społeczeństwie, skoro kino ma moc wychwytywania procesów i zjawisk niewidocznych gołym okiem.

Eksces może mieć zatem siłę symptomu. Jest obrazem, który nawet jeśli został zainscenizowany, zaplanowany i zrealizowany, wymyka się swemu twórcy. Przykładem, który zawsze mnie uderza, może być scena z filmu Wajdy *Piłat i inni* (*Pilatus und andere – Ein Film für Karfreitag*, 1972; Jagielski również analizuje ten film), która buduje czytelną paralelę pomiędzy urządzeniem rzeźni i urządzeniem Zagłady. Wyraża ona – co powtarza się w wielu odwołaniach do II wojny światowej i jest mocno skojarzone z obrazem wagonu bydłowego – że istotą eksterminacji było traktowanie ludzi jak zwierząt. Scena ta pojawia się jednak na granicy czasu, w którym zaczęliśmy rozumieć, że ludzie dokonują zagłady na zwierzętach. To zwierciadło rzeczywistości, ale właśnie zwierciadło odwrócone – i zarazem gotowe do tego, by przechwycone odbicia wysłać w przyszłość, do przechwycenia przez kolejne lustra.

Potwierdza to intuicję autora *Dziesiątej Muzy* dotyczącą roli widza kinowego. Przywołana na wstępie decyzja Irzykowskiego, by ustawić siebie przede wszystkim w tej pozycji, by uwzględnić kontekst praktyk odbiorczych i okołokinowych, związanych z promocją czy krytyką filmową, sama w sobie jest nowatorska¹⁷. Jednocześnie wskazuje ona, że to osoba na sali kinowej, przed ekranem lub monitorem, decyduje ostatecznie o sile filmu: rozpoznaje się w tym zwierciadle lub nie, „kupuje” obraz świata i siebie lub odwraca się od niego z niechęcią lub obojętnością. W tym drugim przypadku sprawa, jak się zdaje, jest stracona. Jeśli jednak działają emocje, nawet negatywne, oparte na odrzuceniu, obraz prawdopodobnie będzie działał po wyjściu z kina. Pytanie – już na inną okazję – czy i jak będzie potem działał nie tylko w widzu, ale także społecznie? Zdaniem Irzykowskiego każdy widz może być teoretykiem kina, a przecież każdy jest także praktykiem życia społecznego.

- ¹ K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, w: tegoż, *Dziesiąta Muza oraz pomniejsze pisma filmowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 7.
- ² Irzykowski dobrze jednak znał ówczesną literaturę przedmiotu, co potwierdzają i liczne odwołania w *Dziesiątej Muzie*, i podziękowania złożone Franciszkowi Zyndramowi-Musze za książki i czasopisma z jego prywatnej największej w Polsce kinowej biblioteki. Tamże, s. 11.
- ³ Tamże, s. 9.
- ⁴ E. Nazarian, *The Tenth Muse: Karol Irzykowski and Early Film Theory*, Lap Lambert, Saarbrücken 2011.
- ⁵ K. Irzykowski, dz. cyt., s. 7.
- ⁶ Tamże, s. 78.
- ⁷ Tamże, s. 229.
- ⁸ Więcej o niej piszę w artykule *Karol Irzykowski: „zasada zwierciadła”*, w: *Kultura wizualna w Polsce. Fragmenty*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, M. Szcześniak, Ł. Zaremba, Fundacja Bęc Zmiana – Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.
- ⁹ Por. G. Deleuze, *Kino 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- ¹⁰ Por. P. Kwiatkowska, *Fotogeniczność*, w: *Kultura wizualna w Polsce. Spojrzenia*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, M. Szcześniak, Ł. Zaremba, Fundacja Bęc Zmiana – Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.
- ¹¹ K. Irzykowski, dz. cyt., s. 166.
- ¹² R. Barthes, *Trzeci sens*, tłum. R. Wyborski, „Kino” 1971, nr 11, s. 37-41.
- ¹³ S. Jagielski, *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*, Universitas, Kraków 2021.
- ¹⁴ Tamże, s. 16.
- ¹⁵ Tamże, s. 26.
- ¹⁶ Tamże, s. 29.
- ¹⁷ Pod kątem praktyk kinowych obszernie analizuje *Dziesiątą Muzę* Weronika Szulik w artykule „Byłem raz w kinie...” – *Karol Irzykowski wobec kina popularnego w latach 20. XX wieku*, „Teksty Drugie” 2018, nr 5, s. 212-229, <https://doi.org/10.18318/td.2018.5.13>

Iwona Kurz

Krytyczka i historyczka kultury, filmoznawczyni. Zajmuje się historią nowoczesnej kultury polskiej w perspektywie wizualnej oraz problematyką ciała i gender. Ostatnie książki (współredagowane i współautorskie): *Kultura wizualna w Polsce* (2017), *Ekspozycje nowoczesności. Wystawy a doświadczenie procesów modernizacyjnych w Polsce 1821-1929* (2017) i *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej* (2017). Publikuje w „Kinie” i „Dwutygodniku”.

Bibliografia

- Barthes, R.** (1971). *Trzeci sens* (tłum. R. Wyborski). *Kino*, (11), ss. 37-41.
- Deleuze, G.** (2008). *Kino 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas* (tłum. J. Margański). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Irzykowski, K.** (1982). *Dziesiąta Muza oraz pomniejsze pisma filmowe*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jagielski, S.** (2021). *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968-1982*. Kraków: Universitas.
- Kurz, I.** (2017). *Karol Irzykowski: „zasada zwierciadła”*. W: I. Kurz, P. Kwiatkowska, M. Szcześniak, Ł. Zaremba (red.), *Kultura wizualna w Polsce. Fragmenty*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana – Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

Kwiatkowska, P. (2017). *Fotogeniczność*. W: I. Kurz, P. Kwiatkowska, M. Szcześniak, E. Zaremba, *Kultura wizualna w Polsce. Spojrzenia*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana – Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

Keywords:

Karol Irzykowski;
Grzegorz Królikiewicz;
Sebastian Jagielski;
film theory;
history of Polish
cinema

Abstract

Iwona Kurz

Mirror

The article recalls two Polish theoreticians of cinema – Karol Irzykowski and Grzegorz Królikiewicz – and their main concepts: the mirror principle and the molecule, respectively. At the same time, it checks the functionality of these concepts and reinterprets them in the context of Sebastian Jagielski's newly published book *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968–1982* [*Interrupted Emancipations: The Politics of Excess in Polish Cinema, 1968–1982*] (2021). This work proposes an interpretation of Polish cinema from the late 1960s to the early 1980s through the notion of excess, which the author defines as a formal or visual surplus that explodes and destabilizes the social norm. In this respect, the book also becomes a commentary on Polish culture of the period in question. By asking questions about (im)possible emancipation, broken modernization processes and mismatched subjects, Jagielski also asks about the relationship between cinema and life, and the way in which these two realities feed on each other. **(Non-reviewed material).**