

Koncepcja dzieła sztuki Karola Irzykowskiego – aspekt estetyczny i poznawczy

ABSTRACT. Gołębiewska Maria, *Koncepcja dzieła sztuki Karola Irzykowskiego – aspekt estetyczny i poznawczy* [Conception of the work of art by Karol Irzykowski – aesthetic and epistemological aspects]. „Przestrzenie Teorii” 6, Poznań 2006, Adam Mickiewicz University Press, pp. 103-119. ISBN 83-232-1703-3. ISSN 1644-6763.

The text presents the main aesthetic theses of Karol Irzykowski, concerning the work of art. Karol Irzykowski (1873-1944) – the Polish writer, critic and theorist of literature, art and culture – considered the work of art as the specific object of culture, as the source of human aesthetic experience and, at the same time, of cognition. He admitted the art, first of all, as the result of intellectual action. That is why, the primary thesis of his aesthetics underlines the connection between the aesthetic and epistemological qualities in the work of art. The text characterises this connection and refers to the philosophical tradition, important for the ideas of Karol Irzykowski.

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, nie wypowiedane założenia, wymagające dociekań czytelnika. Natomiast zagadnienia estetyczne były szczególnym przedmiotem uwagi Irzykowskiego i wiązały się ściśle z jego refleksją nad kulturą.

Estetyka Irzykowskiego

Jedna 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 prze-

wagę [por. Kumor, s. 48]. Obok tego Irzykowski wyróżniał dwa aspekty przedstawienia kulturowego – prymarnie jest ono dane poznaniu, zaś wtórnie rozpatrywane jako przedmiot artystyczny. Jak wynika z obydwu zestawień, 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].

Według Aleksandra Kumora estetykę Irzykowskiego określiła ideologia klerkowska i niemiecka myśl filozoficzna, której największe wpływy widać w teorii treści i formy [por. Kumor, 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. Z kolei wpływ Schopenhauera to między innymi inspiracja koncepcją geniusza, zgodnie z którą rozum ma absolutną przewagę nad wolą. Natomiast inspiracja myślą Schellinga to teza, że sztuka najpełniej urzeczywistnia pierwiastek poznawczy, co widoczne jest w przypadku samego pojęcia reprezentacji i jej relacji z rzeczywistością. Wedle Irzykowskiego rzeczywistość daje się ująć jako przedstawienie umysłu, ale – zgodnie z tezami kulturalizmu Stanisława Brzozowskiego – przedstawienie mentalne jest zawsze nacechowane kulturowo, symbolicznie, przez ustalone społecznie sensy i znaczenia. W ich ustalaniu, w dyskusji powinny mieć udział poglądy indywidualne, racje 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 takiego łączenia sądu estetycznego i etycznego podawał szczerłość w dziele sztuki, ocenianą zarówno etycznie, jak estetycznie. Teksty i oceny Brzozowskiego podawał za przykład umiejętnego łączenia estetyki i etyki. Jak zauważał Irzykowski, błędnie zarzucano Brzozowskiemu „podciągnięcie twórczości pod «strychulec» etyki” [CS, s. 397, tekst *Świat pracy a świat emocji*], sprowadzanie ocen estetycznych do etycznych, gdy pisał o technice powieści. Wedle Irzykowskiego błędnie również uważano takie łączenie ocen estetycznych i etycznych jedynie za przejaw społecznego zaangażowania [por. CS, s. 397].

Główna wielokrotnie podkreśla, że myślenie i wartości, których rozpoznanie dane byłoby 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, s. 49]. Jak już wspomniano, zdaniem Irzykowskiego 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 idee i wartości, autonomiczne i transcendentne wobec owej ludzkiej realności. To właśnie dzięki twórczej aktywności poznawczej i artystycznej, w jej wytworach, idee i wartości dane są rozpoznaniu i poznaniu człowieka. Trzeba zaznaczyć, że Irzykowski używał w ograniczonym zakresie pojęcia estetyki w odniesieniu do przeżyć estetycznych o źródłach zmysłowych (greckie pojęcie *aisthesis*) oraz nowożytnej kategorii sądu smaku w ogóle. To, co zmysłowe, łączył 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. Zarazem Irzykowski był zwolennikiem tezy, że sama obserwacja dzieła malarskiego czy filmowego jest pewnym aktem twórczym [por. Bocheńska, 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 pisał o niej André Bazin). Irzykowski podkreślał, że na przykład „według 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 roli uczuć, tego, co irracjonalne w procesie twórczym i w dziele sztuki [por. Kumor, s. 48]. Wyrażał on swoją niechęć do przypisywania uczuciom wagi estetycznej, brak akceptacji dla roli „natchnienia” w procesie twórczym. Irzykowski uznawał tworzenie, proces twórczy za proces prymarnie intelektualny, a każdy akt twórczy za racjonalnie wytłumaczalny [por. tamże, s. 61]. Dlatego polemizował z irracjonalizmem i witalizmem, uznając je za koncepcje pracy twórczej, które powodują „spustoszenia i wynaturzenia” [SP, s. 27].

W *Walce o treść* Irzykowski wiele uwagi poświęcił, wspomnianej już, estetyce Benedetto Crocego, która była dla niego ważnym punktem odniesienia. 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 podkreślał w myśli Crocego związek poznania intelektualnego z intuicją („liryczna intuicja” według Crocego). 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, zdaniem Irzykowskiego, domagać redefinicji, bowiem „za dużo jest w nim sztuczności, intelektu” [WT, s. 228]. 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. Croce uważał, 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 pojmowania przez Irzykowskiego dzieła 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 specyficznego dla człowieka rzeczywistości kultury, wobec danego mu na co dzień „świata życia”.

Twórczość i akt twórczy

Irzykowski w artykule *System „od-do”* („Kurier Literacko-Naukowy”, 1934, nr 14) omówił podstawowe momenty aktu twórczego. Przedstawiając tę koncepcję nieco później (w roku 1936), Irzykowski podkreślał jej najważniejsze tezy: „«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, tekst *Pochwała twórczości Ferdynanda Goetla. Prelekcja wygłoszona na uroczystym posiedzeniu Polskiej Akademii Literatury w dniu 25 marca*]. 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].

Nazwa artykułu była inspirowana tytułem dzieła Hansa Vaihingera *Als Ob*, „którego fikcjonalizm mógł naszemu pisarzowi przypaść do gustu” [Głowala, s. 228]. Koncepcja sztuki prezentowana przez Irzykowskiego opierała się na określeniach relacji między dziełem sztuki a „realnością życia”. Jak komentuje Głowala, Irzykowski relacje te uporządkował w trzy grupy, które pozostają względem siebie w relacjach dialektycznych i „stanowią pełną rzeczywistość sztuki w kulturze” [tamże, 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. tamże, s. 230]. Materiał jest rozpoznawalnym w dziele elementem pochodzenia empirycznego, pierwotnym i genetycznym wobec dzieła, i „jednocześnie tym, czym się manipuluje, by otrzymać dzieło artystyczne” [tamże, s. 231].

Źródłem „materiału empirii” byłyby percepcja tak przedmiotów świata materialnego – natury, jak i przedmiotów kultury. Te pierwsze ze

względu na założenia kulturalistyczne byłyby 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, także 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” [tamże]. 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” [tamże, s. 232], komunikacji i społecznych relacji zawsze związanych z określonym kontekstem kulturowym. Byłby to, trzeba dodać, 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. Sztuka zatem była zakładana w koncepcji 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 sensory 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.

Sztuka i dzieło sztuki

Zdaniem Irzykowskiego dzieło sztuki jednak samo stanowi produkt rzeczywistości społecznej i kulturowej i jako takie może być także „dalszym ciągiem rzeczywistości”, jej właściwym „wykończeniem i przedłużeniem” [por. Głowala, 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 każ-

da inna stać przedmiotem przeżycia” [CS, s. 454]. Wedle 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 całości kształtu 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, s. 272]. Dlatego też wysoko waloryzował „te dziedziny sztuki, które potrafią ów przebieg uchwycić” [tamże] – literaturę operującą materiałem słownym oraz film, który „posługuje się obrazem powstałym w wyniku obserwacji rzeczywistości” [tamże]. 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. tamże] 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 Kumor, „symbolizm pozwalał odtwarzać rzeczywistość, ale jednocześnie nadawał jej wieloznaczność, zmienność kształtów, która mogła stać się bodźcem do oderwanego myślenia” [Kumor, s. 54]. Co ważniejsze, z symbolizmu Irzykowskiego wynikał postulat doszukiwania się wartości symbolicznych „w samym życiu” [tamże] dzięki odnajdywaniu sensu i nadawaniu znaczeń, czyli dzięki 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). Jak uważał Irzykowski, nie należy życia rozpatrywać „mechanicznie jako szeregu zdarzeń, które są przyjemne lub niemiłe”, ale trzeba „szukać w nim sensu czy wyjścia. Życie nasze jest na wskroś symboliczne” [por. tamże].

Zgodnie z koncepcją symbolizacji Irzykowskiego świat kultury, utożsamiany tutaj z empirią, jest sferą zarazem znaczeń związanych czy raczej kojarzonych (wedle asocjacyjnej teorii znaczenia, której zwolennikiem był Irzykowski) z danymi percepcji. Irzykowski jako symboliczne ujmował również narzędzia rozumu – „cały jego zasób pojęciowy” [Głowala, s. 53]. Z symbolizmem wiąże się również antropologiczne założenie o poszukiwaniu przez człowieka sensu, czemu również służy dynamiczny charakter procesów poznawczych, człowiek bowiem „poszukuje wszędzie sensu, czyli znaczeń” [tamże, s. 74]. Sens zatem ujmował Irzykowski nie

tylę w kontekście ontologii czy metafizyki, ale w kontekście epistemologicznym jako sens związany z rozpoznawaniem i tworzeniem rzeczywistości (kultury) i zarazem uwarunkowań swojego życia przez człowieka. Rzeczywistość kulturowa, „świat życia” jest zatem źródłem oddziaływań percepcyjnych i zarazem znaczeń – przedstawień o charakterze mentalnym i językowym (znakowym), jest miejscem związków znaczeń, podobnie jak świadomość poszczególnej jednostki – uczestnika kultury.

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 jednostka 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, bowiem zgodnie z założeniami Irzykowskiego sfera ta jest w całości wytworem człowieka – i przetworzone petrofakty, i artefakty. Zgodnie z tymi założeniami, 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 (zgodnie z założeniami kulturalizmu). Dzieło będące efektem twórczego aktu jednostki jest zarazem przetworzeniem tych sensów – wizerunkiem fragmentu rzeczywistości danym nam niejako wewnątrz niej samej i stanowiącym w stosunku do niej indywidualny komentarz artysty. Według Irzykowskiego rzeczywistość przedstawiona w dziele sztuki oddziałuje na rzeczywistość empiryczną również przez swój wpływ na przemiany wartości zachodzące w kulturze, w życiu społecznym i w indywidualnym wartościowaniu dokonywanym, by określić sens życia każdej jednostki. 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. Głowała, s. 110]. Irzykowski stosował kategorię rezerw także do założeń dotyczących tez, przedstawionych w tekście, jak też praktycznych konsekwencji tez teoretycznych wraz z ich moralną czy poznawczą oceną.

Rzeczywistość a przedstawienie

Trzeba więc zapytać, jakie według Irzykowskiego są relacje między rzeczywistością „empiryczną”, faktycznością życia daną naszej percepcji, a rzeczywistością przedstawioną w dziele sztuki? Irzykowski zakładał obustronne relacje wpływów, bowiem „materiał” realności obecny jest w przedstawieniu, zaś dzieło sztuki – przedstawienie realności obecne jest przecież w świecie ludzkiej kultury wraz ze swoimi znaczeniami. Uważał, że „rzeczywistość naśladuje sztukę, ma w wielu wypadkach podobną do niej strukturę” [tamże, s. 233]. Głowala proponuje uznać obustronne relacje – związki i wpływy „materiału” realności oraz znaczeń przedstawienia artystycznego – za prymarnie mimetyczne, naśladowcze. Byłaby to jednak *mimesis* szczególna, powtarzająca element, ale nie całość świata [por. tamże, s. 236-237].

Jak się wydaje, taka interpretacja – choć wychodzi naprzeciw asocjacyjnej teorii znaczenia, która 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, 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, ale bez wskazywania konkretnego programu, treści ideologicznych czy politycznych. Zgodnie z postulatem „czynu intelektualnego” i dialektycznej dynamiki „świata życia” Irzykowski poszukiwał pewnej systematyzacji – reguł dynamicznego procesu porządkowania treści, otwartego na zmiany i modyfikacje, nie poszukiwał zaś systemu – zamkniętego, skończonego porządku.

Jak podkreśla Głowala, prymat realności „empirycznej” wobec realności przedstawienia, reprezentacji jest dyskutowany przez Irzykowskiego. 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, s. 234]. Zarazem różnica między empirią a rzeczywistością przedstawioną jest rozpatrywana w kontekście opozycji między „wolnością świata twórczości i koniecznościami, władającymi empirią” [tamże, s. 235]. Głowala podkreśla różnicę w ontologii obu wskazywanych przez Irzykowskiego rzeczywisto-

ści, przede wszystkim wspomniany już otwarty charakter świata kultury, „rzeczywistości empirycznej” i zamknięty charakter rzeczywistości przedstawionej w dziele sztuki [tamże], co Irzykowski szczególnie uwiłdocił w przypadku dzieła filmowego. Przeciwstawiając otwartość „świata życia”, pomysły i wyobrażenia twórcy i zamknięte dzieło pisał: „dzieło tak zwane wykonane jest często dowolnie urwanym ogniwem w rozwijającym się wciąż łańcuchu pomysłów” [SP, s. 25].

Jak się wydaje, rzeczywistość „empiryczną”, nacechowaną znaczeniami zgodnie z założeniami kulturalizmu, i jej przedstawienie 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 jedynie w relację dopełniania, a więc nie wykluczają się nawzajem, lecz warunkując się współlistnieją. Zatem ontologiczna różnica między rzeczywistością a przedstawieniem (w języku, w pojęciu, w obrazie) nie podlegająca zniesieniu byłaby, według Irzykowskiego, gwarantem autonomiczności dzieła sztuki – specyficznej reprezentacji na obszarze „świata życia”, tworzonego przez człowieka świata kultury.

Jednocześnie trzeba zaznaczyć, 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), a zarazem i 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.

W przypadku fotografii i filmu reprezentacja 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 in-

nych dzieł, bowiem w obrazie tym pojawia się szereg elementów przez niego nie przewidzianych. Tak oto realność materii wkracza w obszar świata znaczeń człowieka – w obszar rzeczywistości kultury. Dzięki temu elementy realności materialnej i fizycznej 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, odkrywania 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.

Irzykowski wiele razy w swych pismach poświęconych filmowi wskazywał kryterium odróżniania rzeczywistości i jej przedstawienia. Zakładał bowiem otwartość procesualnie pojętej rzeczywistości i zamknięty charakter jej utrwalonej reprezentacji. Zatem pojmował on dzieło filmowe w kategoriach dzieła skończonego, zamkniętego, w przeciwieństwie do otwartej realności kultury i naszego przeżywania. Jak podkreśla Jadwiga Bocheńska, „stanowiąc całość zamkniętą obraz filmowy może stać się tworzywem dla kreacji artystycznej, bo może być użyty świadomie, z zamiarem oddziaływania na odbiorcę” [Bocheńska, s. 268].

Irzykowski uznawał „nieograniczone możliwości umysłu ludzkiego w zakresie pracy twórczej” [Kumor, s. 48], co było związane z omawianym powyżej postulatami „immanentnego symbolizmu” – ujmowania rzeczywistości z pomocą symbolicznej reprezentacji (człowiek nadaje rzeczywistości symboliczny sens w przedstawieniach), a także z wysoką oceną fantazji, wyobraźni i oryginalności [por. tamże]. Fantazja w sztuce potwierdzała, ceniona przez Irzykowskiego, swobodę myślenia oraz uwolnienie jednostkowego namysłu od „praw rzeczywistości” rozumianych i jako prawa fizyczne, 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 elementów, motywów (na przykład tematycznych), związanych z rozwojem cywilizacji i techniki. Rozwój ten wymagał zatem twórczej wyobraźni, także w dziedzinie nauki, jak też sam był 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]. Te „rozwojowe” elementy kultury domagały się nowego mitycznego ujęcia, bowiem „wiara nowoczesnego człowieka streszcza się w tym: cudów nigdy nie było, ale cuda kiedyś będą” [por. Kumor, s. 56]. Zgodnie z założeniem o związkach sztuki

i poznania Irzykowski przewidywał upowszechnienie i wprowadzenie w obszar kultury i sztuki popularnej postaw konsekwentnie scjentyficznych. 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. tamże, 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*]. Należy zaznaczyć, że Irzykowski traktował „pomysł” jako wartościujący atrybut sztuki popularnej – pewną wartość pośród innych wartości estetycznych.

Oryginalność a powtórzenie

Jednocześnie Irzykowski przeciwstawiał oryginalny „pomysł” autor-ski – plagiatowi. Pisał: „Walcząc o treść, której najwyraźniejszym, choć nie najważniejszym odpowiednikiem jest pomysł, muszę ostro walczyć także z plagiatem” [SP, s. 39]. Wiele miejsca w estetycznych rozważaniach Irzykowskiego zajęła, aktualna wówczas, jak i dziś, kwestia nowości w kulturze, oryginalności oraz związane z tym zagadnienia 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, 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 tego, co nowe i tradycyjne 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 „włazaniem 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, s. 80]. Głowala dostrzega analogie antytradycjonalizmu Irzykowskiego z postawami Stanisława Brzozowskiego i Georga Simmla [por. tamże, s. 83]. Trzeba dodać, że polemiki te dotyczyły w szczególności polskiej literatury, której twórcy poddawali się modom i wzorcom, zamiast wypracowywać własną koncepcję literatury i ją realizować. Irzykowski za jedynego wówczas polskiego twórcę – proponującego i realizującego pewien własny, spójny i oryginalny program artystyczny – uważał Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Irzykowski podkreślał jednocześnie możliwość łączenia oryginalności, uważanej przez niego za wymóg działań twórczych, z kontynuowaniem wzorców tradycji. Pisał: „Chociaż formalny postulat oryginalności jest niezbitym 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*]. Zarazem, już na początku XX wieku, polemizował z bezkrytyczną pochwałą progresywnizmu i myśli „postępowej”. W tekście *W kształt linii spiralnej*, opublikowanym w roku 1911, w swoich rozważaniach na temat porządku historycznego pisał: „Nie ulega wątpliwości, że «postęp» utracił dziś pierwotny rozmach i patos” [CS, s. 462]. 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 różniczkowania 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, „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 zacierzowanej 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]. I dalej pisał, że 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 napęlić 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, szablon” 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, 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. „Pietyzm wobec skarbcza przeszłości powinien wystarczyć i powinien strzec przed plagiatem reprodukcyjnym” [PR, IV, s. 546], przed owym nietwórczym artystycznym powtórzeniem.

Irzykowski zajmował się kwestią plagiatu 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 pisał, że oburza go „brak poszanowania” *de facto* 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 – powtórzenia, reprodukcji, naśladownictwa – 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” [Głowała, 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 z wzorcami jej przypisywanymi, które jednak w ten sposób mogą ulec deformacji i „odwartościowaniu” [por. tamże]. 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, ale bardzo wysoko cenił nowoczesny postulat oryginalności. Właśnie naśladownictwo uznawał, obok oryginalności, za jedną z tendencji kultury nowoczesnej. Naśladownictwo zaczęło jednak przyjmować postać plagiatu, stało się paradoksalnie kopiowaniem

czyichś pomysłów w imię mody na oryginalność [por. SP, s. 36, tekst *Plagiatowy 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 zauważał, 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 i z jego aspektem komunikacyjnym była, zdaniem Irzykowskiego, niezrozumiałość, źródłowo warunkująca i niezrozumiały, i rozumiały charakter dzieła [por. Nycz, s. 166]. Trzeba odróżnić niezrozumiałość jako pewną cechę dzieła sztuki od „niezrozumialstwa”, krytykowanego przez Irzykowskiego w dziełach awangardowych artystów („bredziszawowie” i „gadaiści”) [por. SP, s. 135, przypis], którzy z niezrozumiałości – udziwnień znaczeniowych – czynią podstawową cechę dzieła artystycznego.

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 przedstawienie odbiorcy nowych treści i uczynienie ich zrozumiałymi. Pisał: „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 jako element poznania, jako szczególnie kulturowy wytwór, gdzie wciąż na nowo powinna być ujmowana rzeczywistość w przedstawieniu.

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 zbędny, 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 albo też to, co jej się sprzeciwia [por. CS, s. 477]. „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].

Można powiedzieć, że zdaniem 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 (materialny 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 i realizacji idei i wartości autonomicznych, transcendentnych wobec rzeczywistości danej poznaniu człowieka. 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 zarazem byłyby 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, a 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 dwójako związane z rozwojem poznania: 1. umożliwia rozpoznanie w doświadczeniu nowych elementów świata „materii” oraz 2. umożliwia poznawcze zbliżenie się do idei, do sfery „ducha”, która o tyle jest dana poznaniu człowieka, o ile manifestuje się w rzeczywistości danej mu poznawczo, w kulturowej rzeczywistości poddanej „pierwiastkowi konstrukcyjnemu”, zawdzięczanej rozumowi oraz danym i poznawanym za jego pośrednictwem ideom.

LITERATURA

- JADWIGA BOCHEŃSKA: *Estetyka filmowa Karola Irzykowskiego*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej, 1918-1939*, red. S. Krzemień-Ojak, W. Kalinowski, Warszawa: PWN, 1975, s. 261-279.
- WOJCIECH GŁOWAŁA: *Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*, Wrocław: Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, 1972.
- KAROL IRZYKOWSKI: [CS] *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, w: *Pisma*, część 1, red. A. Lam, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.
- KAROL IRZYKOWSKI: [PR] *Pisma rozproszone*, tomy I-IV, w: *Pisma*, część 8, red. A. Lam, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998-1999.
- KAROL IRZYKOWSKI: [SP] *Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, w: *Pisma*, część 3, red. A. Lam, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976.
- KAROL IRZYKOWSKI: [WT] *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania. 1. Zdobnicztwo w poezji. 2. Treść i forma*, w: *Pisma*, część 2, red. A. Lam, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1976.
- ALEKSANDER KUMOR: *Karol Irzykowski, teoretyk filmu*, Warszawa: WAI F, 1965,
- RYSZARD NYCZ: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, 2002.