

Kamila Kuc

## Karol Irzykowski és Feliks Kuczkowski: Az animáció (elmélete) mint a tiszta mozgás filmje

### Absztrakt

Karol Irzykowski *A tizedik múzsa: A filmesztétika kérdései* (1924) című műve az első terjedelmes tanulmány, amely a film művészeti státuszát vizsgálja lengyel nyelven. Jelen dolgozat Irzykowski könyvének azon aspektusait kutatja, amelyek az animációs film elméletéhez kapcsolódnak. Amint a szerző bemutatja, Irzykowski felfogása az animációról a lengyel animátorral, Feliks Kuczkowskival való kapcsolatának, valamint Irzykowski Paul Wegener filmjei iránti rajongása hatásának tudható be. Azonban, amint arra kitérünk, Irzykowski nem mindig tekintette a filmet olyan művészetnek, mint a festészetet és a szobrászatot. A szerző állítása szerint a német kritikai gondolkodó, Rudolf Maria Holzapfelnek a tulajdonképpeni és a nem tulajdonképpeni művészetekről alkotott elmélete volt az, amely arra készítette Irzykowskit, hogy felülvizsgálja a filmről mint művészetéről vallott nézeteit. Mint majd látni fogjuk, Irzykowski elmélete az animációs filmről nagyrészt Kuczkowski munkásságának ismeretében alakult ki, és Kuczkowski az egyetlen ismert lengyel alkotó, aki animációs filmeket készített 1916 előtt. Összhangban a művészet sok kortárs fejleményével, Kuczkowski a filmjeit a „szintetikus-látomásos” film elvének megfelelően alkotta meg. Innovatív ötletei hatással voltak a lengyel animáció olyan kulcsfiguráira, mint Jan Lenica és Walerian Borowczyk, míg Irzykowski elméleteinek aspektusai az 1930-as évek olyan kulcsfontosságú lengyel avantgárd filmeseinek munkáiban köszönnek vissza, mint Jalu Kurek és Stefan Themerson. Ez a tanulmány azt szemlélteti, hogy az Irzykowski és Kuczkowski közötti kapcsolat döntő volt az elmélet és a gyakorlat közötti párbeszéd kialakulásában, és, mint majd azt látni fogjuk, a filmavantgárd felemelkedésének vonatkozásában.

### Szerző

**Kamila Kuc** kísérleti filmkészítő, kurátor, 2016 és 2019 között a Coventry Egyetem Média és Előadóművészetek egyetemi adjunktusa és a Médiaprodukción Tanulmányok vezetője, utána szabadúszó producer és filmes. Kutatási területe az avantgárd film, lengyel film, kísérleti film. Könyvei: *The Struggle for Form: Perspectives on Polish Avant-Garde Film, 1916–1989* (szerkesztő Michael O’Pray-jel közösen, Columbia University Press, 2014), *Visions of Avant-Garde Film: Polish Cinematic Experiments from Expressionism to Constructivism* (Bloomington, Indiana University Press,

2016). Itt közölt tanulmányát doktori munkája részeként írta.

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.4.1>

## Karol Irzykowski és Feliks Kuczkowski: Az animáció (elmélete) mint a tiszta mozgás filmje

### Bevezetés

Amikor a feltörekvő filmkritikus, Karol Irzykowski (1873–1944) először írt az animációról 1913-ban, csak két évvel később látott példát ilyen típusú filmre. Valójában addig nem, amíg jelentős könyve, *A tizedik múzsa: A filmesztétika kérdései* (Dziesiąta Muza: Zagadnienia Estetyczne Kina, 1924) meg nem jelent, amelyben megfogalmazta gondolatait erről a filmkészítési technikáról (Gizycki, 1987: 84). Irzykowski irodalomkritikus és író volt, akinek a *Patuba* (Boszorka, 1903) című antiregényét Proust és Gide regényeihez hasonlították, és hatást gyakorolt a vezető lengyel modernista íróra, Witold Gombrowicz-ra (Coates, 1987a: 113). Jelen tanulmánynak a fő tárgya Irzykowski animációelmélete, melyet, amint majd kifejtem, nagyrészt Paul Wegener filmjei, valamint Feliks Kuczkowski (más néven Canis de Canis, 1884–1970), a krakkói újságíró és amatőr művészből lett animátor iránti érdeklődése nyomán dolgozott ki *A tizedik múzsában*. Irzykowski szerint Kuczkowski „[e]nnek a jövőcirkusznak a lengyel úttörője”, és munkáit a film legmagasabb kategóriája – „a tiszta mozgás filmje” (Irzykowski, 1977 [1924]: 84, 255. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 54, 183]) – közé sorolta. Kuczkowski volt az első lengyel művészi filmrendező, aki az 1920-as évek előtt kísérleti filmeket készített. Ennek a dolgozatnak annak bemutatása a célja, hogy elsősorban az Irzykowski (a kritikus) és Kuczkowski (a filmrendező) közötti kapcsolat az, amely mélyebb betekintést enged Irzykowski animációs elméletébe.

Amint azonban szemléltetni fogom, Irzykowski nem mindig tekintette a filmet olyan művészeti formának, mint ahogyan a festészetet és a szobrászatot. Ezt a német kritikai gondolkodónak, Rudolf Maria Holzapfelnek a tulajdonképpeni és a nem tulajdonképpeni művészet fogalmán keresztül alakította ki, melynek nyomán végül Irzykowski felismerte a(z animációs) filmben mint művészetben rejlő egyedülálló lehetőséget. Amint azt máshol már megfogalmaztam, a lengyel avantgárd film története az elsődleges bizonyítékok hiányától szenved, mivel sok film semmisült meg a második világháború során (Kuc, 2014a, 2014b, 2015, 2016). Bár maguk a filmek azok, amelyek létezésükről a legpontosabban tanúskodhatnak, nyomaik az apparátuson kívül is fellelhetők: a kritikai írásokban, az anekdotákban, a történelmi dokumentumokban és a személyes visszaemlékezésekben. Ezek közül Irzykowski *A tizedik múzsa* című könyve döntő jelentőségű a lengyel kísérleti film későbbi fejlődésének megértésében.

## Feliks Kuczkowski a nemzetközi művészfilm összefüggésében

Mint említésre került, Irzykowski elmélete az animációs filmről nagymértékben Feliks Kuczkowski műveinek ismeretében alakult ki. Kuczkowski tekinthető az egyetlen olyan ismert lengyel alkotónak, aki művészi elképzelése szerint már 1916-ban elkezdett animációs filmet készíteni, és aki Lengyelország határain belül maradt. Sok későbbi avantgárd filmeshez hasonlóan a filmkészítés mellett Kuczkowski is alkotott elméletet a gyakorlata alapján, amint az az ő „szintetikus-látomásos” film koncepciójából látható (Kuczkowski, 1955). Az elmélet és a gyakorlat közötti kapcsolat később kulcsfontosságú tényezővé vált az 1930-as évek filmavantgárdjának kialakulása szempontjából (Christie, 2001; Curtis, 1979; Elder, 2010; O’Pray, 2003; Rees, 1999). Sajnálatos módon Kuczkowski filmes alkotásai a második világháborúban megsemmisültek, és csak néhány állóképp maradt fent belőlük (Bocheńska, 1995: 159; Giżycki, 2008: 17; Kuczkowski, 1995: 10). <sup>[1]</sup>

Kuczkowski életéről keveset tudunk azon a tényen kívül, hogy az első világháború után új társadalompolitikai és kulturális légkörben folytatta elképzeléseinek kialakítását. Abban az időben az irodalmi adaptációk és a hazafias filmek képezték „a lengyel filmművészet alappilléreit” (Haltó, 2002: 11). <sup>[2]</sup> Emiatt Kuczkowski látásmódja mind a mai napig kivételes. Kuczkowski első világháború utáni eszméi abban az időben kristályosodtak ki, amikor sok lengyel kritikus szélesebb körben kezdett hangot adni a lengyel filmek alacsony művészi színvonala miatti aggodalmának, rámutatva ezzel a rendezők egyéni fogalmazásmódjának hiányára. Az 1920-as években Kuczkowski Varsóba költözött, és megnyitotta saját filmgyártó cégét, a Rara Filmet, ahol a legtöbb megbízását elkészítette, miközben látomásos filmjeire vonatkozó elképzeléseit éjjelente dolgozta ki. <sup>[3]</sup> Későbbi életének java részét szegénységben élte, és egy szociális otthonban halt meg Radzyminban 1970. május 6-án.



*Lucjan Kobiński expresszionista borítója Karol Irzykowski A tizedik Múza (1924) című könyvéhez*

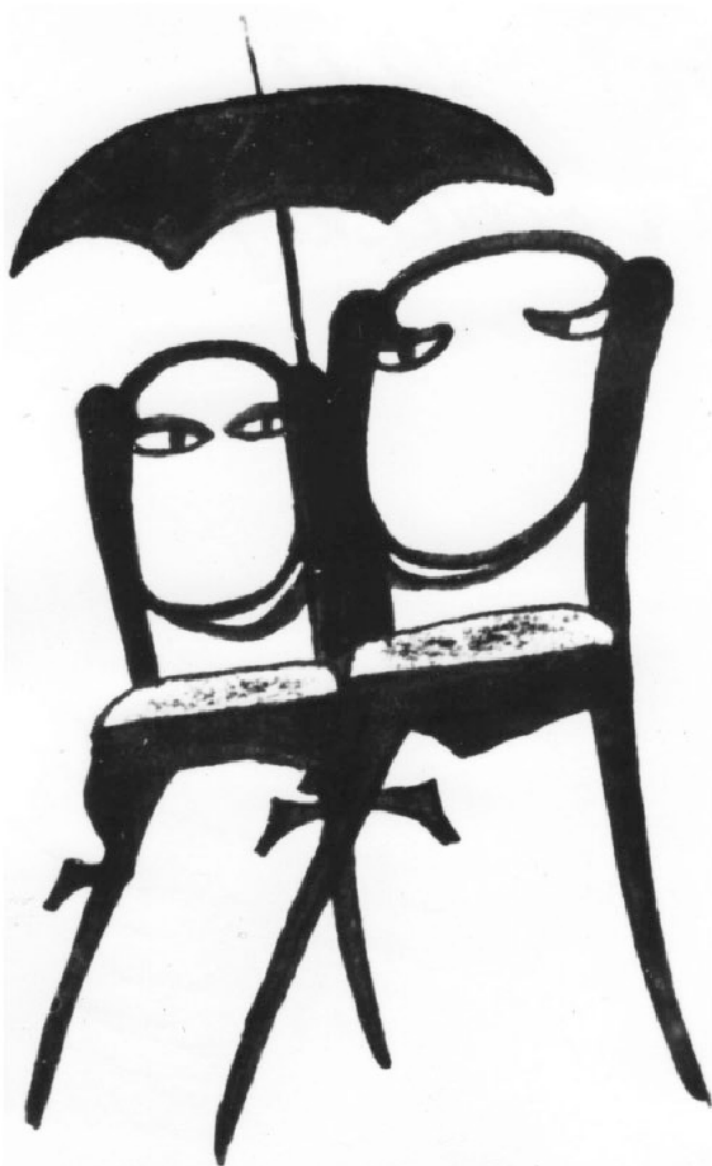
Kuczowski első filmje, a *Flörtölő székek* (Flirt krzeszelek, 1917) a „szintetikus-látomásos film” eredeti elve szerint készült. 38 rajzból állt (melyeket Lucjan Kobiński készített, aki Irzykowski *A tizedik Múza* című könyve első kiadásának expresszionista borítóját is tervezte), a film magától értetődően két, egymással „flörtölő” széket ábrázolt. Máshol részletesen tárgyaltam, hogy Kuczowski filmes látásmódja mennyiben állt összhangban az első lengyel avantgárd formációkkal (az expresszionizmussal és a futurizmussal), illetve a nemzetközi tendenciákkal (Vaszilij Kandinszkij, Oskar Fischinger és Léopold Survage munkáival, hogy csak néhányat említsünk, lásd Kuc, 2015). Elképzelését legjobban a szintetikus-látomásos filmmel kapcsolatos saját magyarázata testesíti meg:

Létrehozok egy *szintetikus* vásznat. Ezen a vásznon olyan *spirituális összefüggéseket* mutatok be, amelyek nem fejezhetők ki a természetes, impulzív valóság lefényképezésével... Annak érdekében, hogy az ilyen spirituális összefüggéseket *természetfeletti* módon fogalmazzam meg, olyan kifejezési eszközök megalkotására van szükség, amelyek ugyanúgy természetfeletti, szintetikusak... mint a *mesterséges* gumi vagy a szál. A vásznon mindezt

lehetővé teszi, mert csak az *optikai anyag törvényeinek* engedelmeskedve működik...

(Kuczkowski, 1955: 6, kiemelés: K. K.)

Az expresszionizmus és Vaszilij Kandinszkij írásai hatására Kuczkowski úgy gondolta, hogy saját bábjainak (szintetikus, mesterséges színészeinek) gyurmából (és egyéb anyagokból) való megkonstruálása a művész szubjektív, természetfeletti látomásának kifejeződését jelenti, és lehetővé teszi számára a képek feletti teljes ellenőrzést.



*Flörtölő székek (Flirt krzeszek. Feliks Kluczkowski, 1917)*

Csaknem egy évtizeddel a *Flörtölő székek* után Kuczkowski munkásságáról írva Irzykowski úgy gondolta, hogy a film még csak éppen elkezdett kapcsolatba lépni olyan vizuális mozgalmakkal, mint a futurizmus, a kubizmus, formalizmus és a szuprematizmus, melyek forradalmasították a festészetet (Irzykowski, 1977 [1924]: 256. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 184]). Annyira lenyűgözte őt Kuczkowskinak az animációs filmet illető szerzői megközelítése, hogy abban a hitben élt, hogy a

„rendes” előszereplős film nem más, mint a „festői film időleges pótléka” (Gizycki, 1987: 87; Irzykowski, 1977 [1924]: 254. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 183]).<sup>[4]</sup> Irzykowski és Kuczkowski gyakran együtt látogatták a mozikat, és kritikusan megvitatták a megtekintett filmeket (Bocheńska, 1995: 152). Kuczkowski, Irzykowski és a vezető krakkói művészek, Kobierski és a Pronaszko-testvérek gyakran Kuczkowski stúdiójában gyűltek össze, hogy vitákat folytassanak a film művészi lehetőségeiről, és a Kuczkowski alkotásait általában a „tökéletes” művészfilm „aranszabályának” tekintették (Gizycki, 1996: 27). Ennek alapján megállapíthatjuk, hogy Irzykowski animációval kapcsolatos állításai nagymértékben a Kuczkowskival ápolta kapcsolatra adott reakcióként alakultak ki. Ez a gyakori eszmecsere Irzykowski és Kuczkowski között azt szemlélteti, hogy a korai film elmélete (Irzykowski) és gyakorlata (Kuczkowski) közötti kapcsolat hozzájárult ahhoz, hogy Lengyelországban sikeres filmes diskurzus alakuljon ki az 1930-as években, amikor az első „igazi” avantgárd filmek megjelentek.

## Irzykowski elmélete az animációs filmről

Irzykowski filmkritikusként kezdte pályafutását az 1910-es évek elején, amikor a kinematográfiát tudományos kurióznak fogták fel, és Lengyelországban még sem művészi, sem tömegszórakoztatási lehetőségeit nem fedezték fel (Bocheńska, 1977b: 8; Ostrowska, 1995: 37). Irzykowski a film azon tulajdonságainak vizsgálata mellett kötelezte el magát, melyek segíthetnek a filmet a művészet rangjára emelni. A korai mozi elüzettedése iránti ellenszenv miatt Irzykowski később tiszteletet vívott ki a lengyel avantgárd filmrendező, Stefan Themerson előtt, aki *A látványformálás kényszere* (The Urge to Create a Vision. 1937) című könyvében a következő passzust idézi *A tizedik műszámból*:

A mozi fejlődését egy kövekkel leszorított növény fejlődéséhez lehet hasonlítani. A kövek az ipar és a piac, amelyek saját feltételeikkel ránehezdednek. Hogy újjászülessen, a mozinak egy pillanatra vissza kell térnie a magányba, a csöndbe, a személyiség legbensejébe, mert valójában ez utóbbinak kellene kifejeződésre jutnia. A mozinak az anyagi függetlenségben kell fellélegeznie. (Irzykowski, 1977 [1924]: 145, Themersonnál: 1983 [1937]: 47. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 97])

Az akkori idők számos kritikusához hasonlóan Irzykowski is csodálta Charlie Chaplin és D. W. Griffith filmjeit, de Kuczkowski volt az, akinek a munkái igazán hatást gyakoroltak a filmről alkotott felfogására. Saját korában Irzykowski azon kevés kritikusok közé tartozott (Leon Trystan és Leo Belmont mellett), aki a filmre művészeti lehetőségként tekintett. Ennek ellenére filmelmélete nagyfokú kétértelműségeket és feszültségeket rejt magában (Bocheńska, 1977b: 101; Dondziłło, 1968; Kumor, 1965: 215-222).<sup>[5]</sup> Ez javarésztben összetett kulturális háttérének köszönhető. Az 1873-ban született Irzykowski a pozitivisták hagyomány (különösen Stanisław Brzozowski filozófiájának) követője volt, és a német kritikai gondolkodás, irodalom és filozófia gyermeke, ami befolyást gyakorolt arra, ahogyan a filmet felfogta (Bocheńska, 1977a: 9-12, 1980;

Silvert és Taborski, 1971: 623).<sup>[6]</sup> Irzykowski egyrészt modernista volt, aki a film egyedülálló sajátosságait kereste, és annak jelentőségét széles kulturális összefüggésben elemezte. Másrészt viszont a német idealista filozófiát (különösen Johann Fichte és Friedrich Schelling filozófiáját) és a kritikai gondolkodást (Konrad Lange és Rudolf Maria Holzapfel elméleteit) alkalmazta a filmre, ami ellentmondásokhoz vezetett az írásaiban, és nehezen beilleszthető figurává tette őt a lengyel filmkritika hagyományába (Lange különösen heves ellenzője volt a film művészeti formaként való elfogadásának).

Habár *A tizedik múzsát* akkoriban viszonylag széles körben olvasták, nem volt hatással a vele egykorú lengyel filmes diskurzusra és gyakorlatra. Sőt, számos kritikus úgy vélekedett Irzykowski elméletéről, hogy az hiányos és nagymértékben hibás (Brun, 1925; Książek-Konicka, 1980). Mindazonáltal ez a könyv maradt a legrészletesebb forrás, amely akkoriban a film esztétikai értékeit tárta fel lengyel nyelven egyetlen szerzőtől. A Kulturális és Művészeti Osztály megbízásából készült *A tizedik múzsá* célja az volt, hogy az olvasókat filmesztétikára oktassa (Irzykowski, 1977[1924]: 36. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 7]). Intellektuális napló formában mutatja be a modern kutatókat, akiknek kapcsán számos nyelvészeti kérdést felvet. Nagyrészt Irzykowski terminológiahasználatának és neologizmusainak köszönhető, hogy a lefordításuk esetén fennáll annak a veszélye, hogy elveszítik eredeti jelentésüket (Bocheńska, 1977a: 5).

*A tizedik múzsá* Irzykowski (1977 [1913]) ironikus című cikkével kezdődik: *A mozi halála?*<sup>[7]</sup> Ennek az esszének a leginkább releváns állítása az, hogy a „mozi a Mozgás Királyságának kapuit tárta ki számunkra”, amelyről úgy gondolta, hogy a legsikeresebb ábrázolása az animációs filmben valósult meg (Irzykowski, 1977 [1913]: 455. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 16]). Az animációs filmben [ *Kamila Kuc az angolban következetesen az „animation” szóval adja vissza a lengyel eredetiben szereplő „film rysunkowy” kifejezést, amely inkább rajzos filmet, azaz rajzfilmet jelent – a szerk.]:*

Azonban ahogy a festészetben a képen lejátszódó történet nem a legfontosabb dolog, hanem csupán eszköz, hogy megjelenítsék a fények és az árnyékok vagy a színek játékának titkait [...] A szorosan vett kinematografikus koncepciónak azonban *nem kell szükségszerűen mellékesnek maradnia, a mozgás a fő témává válhat.* (Irzykowski, 1977[1913]: 39, fordította: Skaff, 2008: 58. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 17-18.])

Irzykowski úgy gondolta, hogy a mozgás ábrázolása az, amelyen keresztül egy filmkészítő feltárhatja a film formai és stilisztikai jellegzetességeit. A mozgást a „szellem” kifejezésének tartotta a filmben, amit legjobban az animációs filmben sikerül megragadni, melyben nem léteznek „a tér, az idő, az anyag törvényei vagy fizikai ok és okozat” (Irzykowski, 1977[1924]: 252. [*A magyar fordításban nem található meg pontosan így ez a szövegrész, vö. magyarul: Irzykowski, 2011: 181*]). Ennek érdekében a tényleges történet, amint azt olyan filmrendezők szorgalmazták, mint Georges Méliès, kisebb jelentőséggel bír, mint azok a „trükkök”, amelyek lehetővé tették a korai attrakciók, vagyis azoknak a tulajdonságoknak a feltárását, melyek a filmművészet egyedülálló sajátosságai:

Ami a forgatókönyvet, a »fabulát« vagy a »mesét« illeti, azt csak a végén veszem



figyelembe. Kijelenthetem, hogy az ilyen módon felépített forgatókönyvnek *nincs jelentősége*, mivel pusztán ürügyként használom a »színpadi effektusokhoz«, a »trükkökhöz« vagy egy szépen elrendezett tablóhoz. (Méliès, 1961: 118, kiemelés: K. K.)

Kuczowskihoz hasonlóan Irzykowski is úgy gondolta, hogy a rajzfilm „lehetőséget ad számára [a művésznek] saját individuumának a kifejezésére”, anélkül, hogy színészeket, díszlettervezőket és produkciós csapatot kellene bevonnia (Irzykowski, 1977[1924]: 250. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 180]). „Ha a hagyományos film jövője az anyag (meg az emberi test és a természet) mérnökeinek kezében van – érvel Irzykowski – akkor a rajzfilm jövőjének letéteményese a rajzoló lírikus” (253. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 182]). A kritikus nagyra becsülte azt, hogy az animációban a művészt nem korlátozza a témaválasztás, és teljesen szabadon „saját festői képzeletét elégítette ki” [Magyarul: Irzykowski, 2011: 182]. Másrészt a cselekményes film – trükkjei ellenére – reprodukív természetének köszönhetően korlátozott médium (254. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 183]). Animációs filmet egyszerű eszközökkel is lehet készíteni: papírral és ceruzával, melyek elegendőek a benne rejlő nagy lehetőségek és a függetlenség garantálásához (250. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 180]). A fent említett tulajdonságok és az animációs film által felkínált szerzői szabadság miatt Irzykowski meg volt győződve arról, hogy csakis ez a filmtípus adhatja meg a film művészi karakterét (253. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 182]).

Kuczowski animációs filmjei, valamint a szintetikus-látomásos filmre vonatkozó koncepciója áll Irzykowski animációs elméletének középpontjában, amelyben ezt a filmtípust a filmművészet legmagasabb formájának nevezi. De Irzykowski nem volt mindig meggyőződve a film művészeti rangjáról. A német idealista filozófia és az egykorú német kritikai gondolkodás hatásának nagymértékű a felelősége abban, hogy a kritikus kezdetben bizalmatlan volt a film művészi tulajdonságaival szemben. Főleg Konrad Lange, a film heves ellenfele volt az, aki hatást gyakorolt Irzykowski filmről alkotott korai gondolkodására. <sup>[8]</sup> 1920-ban Lange azt állította, hogy a filmben nyers és primitív természete, illetve mechanikus jellege miatt mindenféle művészi individualitás elképzelhetetlen (Irzykowski, 1977[1924]: 253-254 [Magyarul: Irzykowski, 2011: 182]; Wallis, 1949: 158-160). Azzal érvelt, hogy saját jogán „a mozi nem képes önálló művészetté válni, a valóság konzerválására van ítélve” (Irzykowski, 1977 [1924]: 88. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 65]). <sup>[9]</sup> Irzykowski ezzel csak részben értett egyet, és Rudolf Maria Holzapfel elméletében, valamint Kuczowski és Wegener filmjei kapcsán találta meg a módját annak, hogy az animációt a filmművészet mintájának tekintse. <sup>[10]</sup>

Holzapfel tulajdonképpen és a nem tulajdonképpen művészetekkel kapcsolatos elméletének alkalmazásán keresztül, melyet a német kritikus az 1901-es, *A társadalmi érzelmek panidealista pszichológiája* (Panidealische Psychologie der sozialen Gefühle) című könyvében fektetett le, Irzykowski „megtagadta” konzervatív nézeteit, és így képes volt az animációs filmet művészetként felfogni. Irzykowski szerint az összes művészet közül a film hasonlít leginkább a festészetre, de a filmet nem tekintette „tisztán önálló művészetnek”, mint ahogyan a festészetet, az irodalmat és a színházat (Bocheńska, 1977a: 9; Coates, 1987b: 115; Irzykowski, 1977). [1913]: 455. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 15]). <sup>[11]</sup> Holzapfel számára a „tulajdonképpen” művészetek, mint amilyen a zene

és a festészet, saját anyagukat használják forrásként (Irzykowski, 1977 [1924]: 36. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 15]). A nem tulajdonképpeni művészetek viszont a természetet alkalmazzák inspirációként. Ebbe a kategóriába tartozik a színészet, a pedagógia, a kertművészet és a film (37. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 15]). Holzapfel megkülönböztetése, ahogyan azt Irzykowski alkalmazta, rendkívül zavaró, egyrészt azért, mert a kritikus a film egyedi tulajdonságait próbálta feltérképezni, másrészt azonban a filmet folyamatosan a festészettel hasonlította össze, és ez a feszültség Irzykowski elméletében feloldatlan maradt. Egy bizonyos pontig elfogadta Holzapfel megkülönböztetését, és úgy gondolta, hogy a film az animációs film révén képes a tulajdonképpeni művészet pozíciójába emelkedni, mivel ez az egyetlen olyan filmtípus, amely saját erőforrásait használja (Kuczkowski esetében a valódi szereplőket helyettesítő agyagból és a fából készült figurákat, melyeket a valós életből származó anyagnak tekintett) (Bukowska-Schiemann, 1991: 147).

Holzapfelhez hasonlóan az, ahogyan Irzykowski a tulajdonképpeni és a nem tulajdonképpeni művészetek közötti megkülönböztetést alkalmazta, szintén felvet egy sor kérdést. Nem úgy áll-e a helyzet, hogy minden művész a természetet használja inspirációként és „anyagként” a műalkotásaihoz? Amint azt Mazierska (1989: 20) kifejti, ez nagymértékben helytálló, elvégre minden művészi tevékenység a világban zajlik, és „anyagi eszközöket igényel, legyen az írógép, papír vagy festék”. Másrészt minden művészetnek megvan a maga sajátos anyaga, így minden terület eltérő módon hasznosítja a természetet. Jóllehet Irzykowski megkülönböztetése semmiképpen sem mentes a problémáktól, helytálló, ha belegondolunk abba, hogy például a kertművészet fő anyaga a virág, míg a színészek jelentik a fő eszközt/anyagot a színjátszásban. Ennek a megközelítésnek a nehézsége akkor tűnik elő, ha olyan fizikai tárgyat próbálunk találni, amely megtestesíthetné a költészet vagy a festészet művészetét. Ahogyan azt Mazierska (1989: 20) írja, „nem szoktuk azt mondani, hogy a költészet papírból és tintából áll, a festmény pedig vásznonból és festékből.” Hajlamosak vagyunk inkább azt elfogadni, hogy a formák és az árnyalatok képezik a festészet anyagát, míg a költészet szavakból épül fel. Ha az anyagokat tekintjük a művészet fő jellemzőjének, akkor a filmkészítés folyamata valójában inkább a virágokat rendezgető kertész, mintsem a festő munkájával mutat rokonságot. A kertész számára a kiindulópontot egyedi formájával és illatával egy adott virág jelenti, míg a festő a saját képzeletével és ecsetével dolgozik, amely gyakran még modellt sem igényel. Ugyanolyan módon, ahogyan a kertész a fizikai valóságot használja a virágok rendezésekor, a filmkészítő is a fizikai valóságot, például embereket és tárgyakat használ; kivéve persze akkor, ha animációs filmeket készít képzeletbeli, természetfeletti, nem realiztikus világokkal.

Irzykowski zavaros elgondolása és a holzapfeli megkülönböztetés iránti rokonszenve talán Irzykowskihoz a kétféle filmtípusba, az intenzív és az extenzív filmbe vetett hitére vezethető vissza: (Irzykowski, 1977[1924]: 235–240. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 169-173.]). Irzykowski gondolatmenete szerint az intenzív, minőségi film teljes mértékben megmutatja a filmben rejlő lehetőségeket a valóság (a mozgás) feltárására és a nézői érzékenység átalakítására (236. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 170]). Az intenzív film ennél fogva kísérleti jellegű, de sajnálatos módon

Irzykowski itt nem említ konkrét példákat, így csak feltételezhetjük, hogy az animációs film ebbe a kategóriába tartozik. Az extenzív, kvantitatív film viszont alacsonyabb szinten helyezkedik el. Ez a rendszerint teátrális, populáris filmtípus „a mozgás helyett tényeket mutat” [Magyarul: Irzykowski, 2011: 170], nem pedig a film formai tulajdonságait vizsgálja. Esztétikai felelőssége azonban az, hogy átalakítja, hozzáférhetőbbé teszi az intenzív filmet (236-237.[Magyarul: Irzykowski, 2011: 170-171.]). Irzykowski erre példának Murnau *Fantomját* (Phantom. 1922) hozza fel, melyben Lorenz Lubota (Alfred Abel) életének gyors ritmusát rövid, gyorsan változó jelenetek mutatják meg, amelyek a gyorsan mozgó körhinta forgásává alakulnak át. A szereplő tébolya tehát egy gondosan kidolgozott metafora segítségével van ábrázolva, egy grafikai megfelelés formájában, amely csakis a filmes nyelvre jellemző (237-238. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 171]).

Irzykowski fentebb idézett megkülönböztetése Viktor Sklovszkijnak a film kétféle típusáról alkotott későbbi elképzelését juttatja eszünkbe: az egyik a költészethez, a másik pedig a prózához áll közel (Shklovsky, 1994[1927]: 177). Sklovszkij szerint Dziga Vertov *A Föld egyhatoda* (Sesztaja csaszty mira. 1926) című filmje „a költészet formai megoldásának elve” köré épül; ezért „a pátosz költeményeként” hivatkozik rá (177-178.). Sklovszkij azt is állította, hogy Vszevolod Pudovkin *Anyja* (Maty. 1926) című művében a ritmikus szerkezeten keresztül „figyelhetjük meg a mindennapi helyzetek fokozatos áthelyeződését a pusztán formális elemek segítségével” (177). Másrészt úgy vélte, hogy Chaplin *Bohémvér* (A Woman of Paris. 1923) című filmje „szemantikai állandókon, elfogadott dolgokon nyugvó próza” volt. (178). A film költészetre és prózára való sklovszkiji felosztásának középpontjában az a gondolat áll, hogy egy művészi szempontból kifinomult filmnek több közös pontja van a költészettel (az Irzykowski-féle intenzív filmmel), míg a populáris film a prózához (az Irzykowski-féle extenzív filmhez) közeledik. Irzykowski úgy vélte, hogy mivel az animáció csak a képzelettől függ, közelebb álló [t i. a költészethez – a szerk.]. Ez volt az oka annak, hogy Irzyowski az animációs filmet „a szellem nyelvének” tekintette (Kumor, 1965: 140).

Irzykowski számára az animáció minden bizonnyal az intenzív film mintája lehetett, mert ez az egyetlen filmtípus, melyet egyetlen, független művész alkot. Irzykowski csakis az ilyenfajta filmben látta a film jövőjét:

Elképzelhető, hogy a festők a képeiket hamarosan a kinematográfiai előadás szolgálatába állítják majd, úgy, ahogy az a mozi hajnalán történt, amikor mindenféle »életkerekhez« és »csodadobokhoz« még nem alkalmaztak fényképeket. A mozi így válhatna »tulajdonképpen« művészetté: olyan megrendítő élmények részesei lehetnénk, amelyekről ma nem is álmodhatunk, és amelyeknek a kaland- és mesefilmek csak szerény előfutárai. Talán megszülethetne a kinematográf Michelangelója... (Irzykowski, 1977[1913]: 37, Giżycki, 1987: 84. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 16])

Irzykowski szerint egy animációs film alkotója elsősorban festő, „a kinematográf Michelangelója” (37. o. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 16]). Csak az animációs filmben – a tiszta mozgás filmjében –

és minden külső inspiráció, például irodalom, „istenek és más emberi teremtményektől megszabadított mozi” által valósítható meg az Irzykowski-féle eszményi film (Irzykowski, 1977[1924]: 256 [Magyarul: Irzykowski, 2011: 184.]). Irzykowski ezt a fajta érzékenységet Kuczkowski filmjeiben találta meg, amelyekre a kritikus gyakran „színszimfóniaként” [Magyarul: Irzykowski, 2011: 184] hivatkozott.

## **Paul Wegener hatása Irzykowskiinak a filmről mint művészetről alkotott felfogására**

Tekintetbe véve mindazokat a tulajdonságokat, amelyeket az animációs filmek jellemzőinek tartott, Irzykowski úgy gondolta, hogy az animáció aspektusai sikeresen integrálhatók a játékfilmes produkciókba. Ennek látta megvalósulását Robert Wiene *Dr. Caligari* (Das Cabenet des Dr. Caligari. 1919) című filmjében és annak festett díszleteiben (Irzykowski, 1977 [1924]: 248. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 175]). Paul Wegener filmjeit egyszersmind a filmtörténet leginnovatívabb filmjeinek tartotta, mert képesek voltak fantasztikus világokat létrehozni, melyekben a „trükk” az elbeszélés céljait szolgálta (44. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 22]), ahogyan azzal az animációban is találkozott.<sup>[12]</sup> Kuczkowski kreációhoz hasonlóan Irzykowski úgy érezte (1977 [1924]: 249. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 23]), hogy Wegener filmjeiben a fantázia és a valós élet egymással párhuzamosan létezik, és csak az ilyenféle filmekben fejeződik ki teljes mértékben a filmkészítők kreativitása. Sklovszkij ugyancsak hasonlóan vélekedett az animációs filmről és a fantáziaelemek filmbeli használatáról. Ő úgy vélte, hogy az animációs trükkfilm a filmnek „még eléggé kiaknázatlan lehetősége” (Shklovsky, 1994 [1923]: 99). Szerinte az animációban a legfontosabb tényező az „illúzióval való játék”.

Irzykowski rajongása Kuczkowski filmjei iránt a film látomásos, misztikus tulajdonságai iránti csodálatában gyökerezik, amely erősen kötődik a romantikához, mely a modernizmusmegjelenése előtt a legfontosabb művészeti irányzat volt Németországban és Lengyelországban egyaránt. <sup>[13]</sup> Irzykowski úgy látta, hogy az animáció képes kifejezni a filmspecifikus [*screen-specific*], képzeletbeli világokat, ahogyan azok Wegener filmjeiben is megjelentek. *A tizedik múzsa* számos oldalán Irzykowski elragadtatva beszél *A gölem* (Der Golem. Wegener és Henrik Galleen, 1915), *A jógi* (Der Yoghi. Wegener és Rochus Gliese, 1916) és *Rübezahl esküvője* (Rübezahls Hochzeit. Wegener és Gliese, 1916) kísérteties hangulatáról. (Irzykowski, 1977 [1924]: 42-46, 47-49, 50-53. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 22-23, 24-25, 27-28.]). <sup>[14]</sup> Egyébként maga Wegener is úgy tekintett az animációs filmre, mint élőszereplős filmjeinek inspirációs forrására, és az összes filmes műfajközül a leginkább progresszívnek tartotta (Eisner, 2008: 33). Mind Wegener, mind Irzykowskiszámára az animáció csodái a legjobban a speciálisan megtervezett modellek alkalmazásával, astop-motion filmfelvételi technika használatával valósultak meg, amelyek „fantasztikus világokat keltenek életre, és amelyek teljesen újszerű asszociációkat kelthetnek a nézőben... Ezekben lehetetlen megkülönböztetni a természetes elemeket a mesterségesektől” (Wegener, 1916, idézi Eisner, 2008: 33-34).

Irzykowskit szintén lenyűgözte a film azon jellegzetessége, amely nem reprodukálja a valóságot, hanem ehelyett a művész a szükségletei szerint manipulálja és alakítja át azt. Úgy gondolta, hogy ez a film azon képessége, hogy „elhiteti velünk, hogy különleges és természetfeletti dolgokat látunk (trükkök, fantasztikus filmet)”, teszi azt művészetté (Irzykowski, 1977 [1924]: 57. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 30]). <sup>[15]</sup> Nyilvánvaló, hogy jelentős mértékben formálta Irzykowskinak a filmről mint művészetről szőtt elméletét az, ahogy Kuczkowski és Wegener a fantáziát és a képzeletbeli hangsúlyozta. Saját rövid forgatókönyvére, *Az elemek szerelmére* (Miłośc żywiołów. 1916–1917) a film hasonló, romantikus és szimbolista tulajdonságai iránti szimpátiája újabb bizonyítékként tekinthetünk:

Üres mező, rajta sziklák.

Az egyik szikla lassan feléled. Furcsa  
*változások* mennek végbe rajta. Arc *jelenik meg* rajta,  
kezzei nőnek.

Az egyik kézben kalapács, a másikban véső, emberalakot farag.  
Kinyújtózik léte hajnalán.

[...]

Növényzet és virágok jelennek meg.

A férfi végül párt farag magának. A  
munka vég nélküli simogatás.

[...]

Csók.

Egyesülnek.

Összenőnek.

Közös formájuk lassan elveszti emberi alakját.

Az alaktalan tömb remegni kezd.

Kővé válnak.

Már csak egy szikladarabot látunk.

És a magát teremtő ember összes teremtenye visszaváltozik

[...]

(Irzykowski, 1977[1924]: 95–96, fordítás Giżyckinél: 1987: 86, [Magyarul: Irzykowski, 2011: 60-61. kiemelés: K. K.]<sup>[16]</sup>)

A forgatókönyvben Irzykowski látható módon a természetben és annak kiszámíthatatlan hatalmában merül el, ami ürügyként szolgál a fizikai mozgás filmbeli ábrázolásának feltárására: „Az egyik szikla lassan feléled [*az angol változatban: animate – a szerk.*]. Furcsa *változások* mennek végbe rajta. Arc *jelenik meg* rajta, kezei nőnek. [kiemelés: K. K.]” Az élettelen [*inanimate*] megelevenítésével [*animating*] kapcsolatos elbűvöltség egyben tükrözi az animációs filmről vallott elképzelését is, mint amely közel áll egy „mozgó díszítéshez” vagy egy „mozgó arabeszkhez”, melyek „újabb elképesztő távlatokat nyitnak” meg a film előtt (Irzykowski, 1977[1924]: 130-134 [Magyarul: Irzykowski, 2011: 184.]).<sup>[17]</sup> Irzykowski forgatókönyvében az is feltűnő, hogy számára, akárcsak a romantika és a német idealisták számára, a természet jelenti az ihlet fő forrását. Ez tükrözi Irzykowski csodálatát Arnold Böcklin szimbolista festményei iránt is (252. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 181]).<sup>[18]</sup> Ezenkívül a forgatókönyv szintén jelzi Irzykowski elfordulását az emberi alakok alkalmazásától, ennél fogva Wegener *Rübezahl esküvője* című filmjének jeleneteire emlékeztet, melyet Irzykowski a természet szimbolikus felhasználása miatt ünnepelet, különösen azokról a jelenetekről van szó, melyekben vízesés és olyan rendkívül filmszerű mozgások láthatók, mint *Rübezahl* szerelmének átalakulása előbb lepkévé, majd madárrá (44-45. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 23]). Ilyenformán világossá válik, hogy Irzykowski a film iránti vonzalma az attrakciók mozijának hagyományához közeledik, amely elsősorban a filmes médiumra jellemző hatások feltárására helyezte a hangsúlyt.

Amint ebben a tanulmányban megvilágítottam, Irzykowski a filmkészítés ilyenfajta felfogását Kuczowski és Wegener műveiben találta meg, akiknek filmjei speciális effektusokat kutattak, a céljuk alternatív valóságok megteremtése volt egy sor „trükkal”, melyek felfedezték azt az egyedülálló nyelvezetet, amely a film új médiumára jellemző.

## Konklúzió

*A tizedik múzsát* megjelenése idejében számos negatív kritika érte. Ugyanakkor a könyv bevezetőjében Irzykowski kifejtette, hogy tisztában van elméletének bizonyos ellentmondásaival (Irzykowski, 1977 [1924]: 26. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 7.]). Az volt a célja, hogy a közönség számára olyan kritériumrendszert állítson fel, amelyet alkalmazni tudnak az akkori filmre. Összességében Irzykowski azt az álláspontot foglalta el, hogy a film csakis az animáció révén

emelkedhet a művészet rangjára, mivel ez az egyetlen filmkészítési típus, amely lehetővé teszi a filmrendező számára, hogy a saját képére formálja a valóságot, ami Irzykowski számára a művészet meghatározó, fő jellegzetessége volt. Az animáció nem utánozni próbálja a valóságot, ehelyett saját és egyedi valóságmodellt mutat be.

Jelentős veszteség, hogy Kuczkowski egyetlen filmje sem maradt fenn, mert ezáltal Lengyelországé lehetne a „legtisztább avantgárd film” az 1920-as éveknek a futurizmus, a dadaizmus és a konstruktivizmus által inspirált filmjei előtt (Giżycki, 1987: 90). Azt vélelmezik, hogy Kuczkowski „látomásos” koncepciója hatást gyakorolt a lengyel animáció olyan kulcsfiguráira, mint Jan Lenica és Walerian Borowczyk, akiknek munkássága nemzetközileg is ismert (91), Irzykowski elméletének egyes vonatkozásai pedig megtalálhatók az 1930-as évek olyan kulcsfontosságú lengyel avantgárd filmrendezőinek munkáiban, mint Jalu Kurek és Stefan Themerson (különös tekintettel arra, hogy utóbbiak ragaszkodtak az inkább tárgyakkal, mintsem színészekkel való munkához). Még ha Irzykowski filmelmélete valóban tartalmazott is ellentmondásokat, ő tekinthető az első lengyel kritikusnak, aki kísérletet tett egy olyan elmélet kidolgozására, amely a film művészeti értékeivel foglalkozik. Kuczkowskival való kapcsolata az elmélet és a gyakorlat közötti szoros összefüggést is szemlélteti, amely döntő szerepet játszott a későbbi filmavantgárd fejlődésében.

*Kovács Melánia fordítása*

*A fordítást ellenőrizte: Gerencsér Péter*

[A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: Kamila Kuc: Karol Irzykowski and Feliks Kuczkowski: (Theory of) Animation as the Cinema of Pure Movement. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 11. évf. (2016) 3. sz. 284-296. DOI: 10.1177/1746847716660685]

## Jegyzetek

1. Kuczkowski emlékiratai filmográfiájának három különböző változatát tartalmazzák. *A tizedik múzsában*, Irzykowski számos olyan film leírásával foglalkozik, melyeket Kuczkowskinak tulajdonít, de amelyek sehol sem szerepelnek a filmrendező emlékirataiban, így keletkezésük és létezésük nem erősíthető meg teljes mértékben.
2. A lengyel állam erősen támogatta a hazafias filmeket, és csak az 1920-as években jelent meg néhány személyesebb hangú rendező. A legígéretesebb Wiktor Biegański volt, aki 1921-ben létrehozta a Kinostudio filmvállalatot, és 1924-ben a Varsói Filmintézet alapítója lett (lásd Haltof, 2002: 11-18.).
3. Leghíresebb reklámmegbízatása a *Cukorrépa és a szacharinok* (Burak cukrowy i sacharynki. 1929–1930), egy stop-motion bábanimáció volt. 1936-ból ismerjük, hogy Kuczkowski *A lét törvényei* (Prawa wszelkiej rzeczywistości. 1936) című filmjén dolgozott, de sok projektjéhez hasonlóan ez a film sem készült el (Giżycki, 1987: 18).
4. Giżycki (1987) a *film malarski* kifejezést „festett film”-nek [*painted film*] fordítja; itt azonban a saját fordításomat használom, a „festői filmet” [*painterly film*], ami szerintem jobban tükrözi Kuczkowski filmjeinek természetét.
5. Kumor Irzykowski-monográfiája maga is ellentmondásosnak tűnik. Az azt körülvevő polémiahoz lásd: Karcz (1966).

6. Brzozowski (1878–1911) lengyel pozitívista filozófus volt, aki hatással volt Irzykowski emberről és anyagról alkotott koncepciójára, amelyben a filmbeli mozgást tárgyalja, különösen Chaplin filmjeivel kapcsolatban (lásd: Irzykowski, 1977[1924]: 65-68. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 45-47.]).
7. Ez a cikk (fordította: Hendrykowski, 1988) alapvetően Irzykowskihoz a hang bevezetésével szembeni szkepticizmusát tárja fel (lásd Irzykowski, 1977[1913]: 455-456. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 13-14.]). A hang kérdéséről és az avantgárd filmre gyakorolt hatásáról szóló vitához általánosságban lásd: Hagener (2007: 22-24, 194-198).
8. Irzykowski fő hivatkozása itt Konrad Lange *Das Kino in Gegenwart und Zukunft* (1920) című műve. Lange (1855–1921) az esztétika német teoretikusa volt, a „tudatos illúzió” elméletének megalkotója. *A művészet lényege* (1901) című könyvében azt írta, hogy a film a mechanikus sokszorosításhoz való kapcsolódása miatt nem lehet művészet. Elméletének kidolgozását a *Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt* (1912) és a *Nationale Kinoreform* (1918) című kiadványokban folytatta.
9. Ez eszünkbe juttathatja André Bazin *A fénykép ontológiája* (2001 [1945] [Magyarul: 2002]) című esszéjét, amelyben a francia kritikus pontosan a film ezen tulajdonságait méltatta, mert *lehetővé teszik*, hogy a mozi hűen reprezentálja a valóságot a vásznon.
10. Rudolf Maria Holzappel (1874–1930), lengyel származású osztrák filozófus. Irzykowskihoz hatást gyakorolt az első igazi filmszociológiai tanulmány, Emilie Altenloh-tól *A mozi szociológiája: A moziüzlet és a közönség társadalmi rétege* (1914).
11. Nem alakult ki közmegegyezés a *sztuki wlaściwe i niewłaściwe* kifejezés angol fordításában. Giżycki (1987: 85) „igazi” [true] és a „nem igazi” [untrue] művészeteket javasolja. Bren (1986: 97) „sajátságos” [proper] és a „nem sajátságos” [improper] művészeteket használja, míg ebben a cikkben a saját fordításomat, a „tulajdonképpen” [appropriate] és „nem tulajdonképpen” [inappropriate] művészetet használok. [ *A magyar változatban Irzykowski könyvének magyar fordításában olvasható ellentétpárját használjuk – a szerk.* ]
12. Paul Wegener (1874–1948) főként expresszionista némafilmekben játszott, és tagja volt Max Reinhardt színjátszó társulatának.
13. Az animáció, a fantasztikus világok, a romantika és a német idealista filozófia kapcsolatairól lásd: Kearney (2006).
14. Wegener szintén fontos szerepet játszott Irzykowski filmelméletében a film mint művészeti forma iránti őszinte szimpátiája miatt. A színész-filmrendező az 1916-os *A film művészi lehetőségeiről* című előadásában kifejezte ellenszenvét a filmmel mint tömegszórakoztatással szemben, és a legtöbb kortárs filmet a színház rossz utánczatának és „szennyregénynek” tartotta (Westerdale, 2005: 153).
15. Kuczkowski, Wegener és Irzykowski elmélete között további kapcsolatok fedezhetők fel a német romantikus és idealista filozófia, különösen Schelling filozófiája révén (lásd Irzykowski, 1977 [1924]: 26, 36, 40, 42, 65, 219).
16. Irzykowski és Kuczkowski között elmérgesedett a viszony emiatt a forgatókönyv miatt, mivel miután előbbi megmutatta neki *A tizedik múzsa* kiadatlan kéziratát, Kuczkowski úgy gondolta, hogy Irzykowski forgatókönyve a *Szicklák* (Głazy. 1916–1917) című filmjét plagizálja.
17. Irzykowski „mozgó arabeszk” fogalma Germaine Dulac „vizuális arabeszk” eszméjét juttathatja eszünkbe, ahogyan az az *Arabeszk* (Arabesque. 1929) című filmjében megjelenik, és benne a *cinéma pur* vonatkozásai artikulálódtak. A *tizedik múzsában* Irzykowski tárgyalta a tiszta mozi, valamint a francia *photogénie* fogalmát, elméletének ezen vonatkozásai azonban másféle megközelítést igényelnek (lásd Irzykowski, 1977[1924]: 145–159, 160–165. [Magyarul: Irzykowski, 2011: 97-108. 108-112.]).
18. Arnold Böcklin (1827–1901), svájci szimbolista festő.



## Irodalomjegyzék

- Altenloh E. (1914): *Zur Soziologie des Kino: Die Kino- Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena, Eugen Diederichs.
- Bazin A. (2001[1945]): The ontology of the photographic image. In *What Is Cinema?* Vol. I. Berkeley, University of California Press. [Magyarul: André Bazin: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. In Uő: *Mi a film?* Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris, 2002. 16-23.]
- Bocheńska J. (1977a): Wstęp. In Irzykowski K. (szerk.): *Dziesiąta Muza. Zagadnienia Estetyczne Kina*. Warsaw, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Bocheńska J. (1977b): *Polska Myśl Filmowa do roku 1939*. Wrocław, Zakład Naukowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Bocheńska J. (1980): Kino w kulturze Młodej Polski (wybrane wątki). *Kino*, 8.
- Bocheńska J. (1995): Karol Irzykowski we wspomnieniach Feliksa Kuczkowskiego. In Godzic W. és Lubelski T. (szerk.): *Kino według Alicji*. Kraków, Instytut Filologii Polskiej.
- Bren F. (1986): *World Cinema 1: Poland*. London, Flicks Books.
- Brun L. (1925): Wstrząsające odkrycie. *Filmia*, 7.
- Bukowska-Schiemann M. (1991): Teatr i kino w krytyce Karola Irzykowskiego. *Dialog*, 2.
- Christie I. (2001): Before the avant-gardes: Artists and cinema, 1910–14. In *The Tenth Muse: Cinema and Other Arts: Proceedings of the VII International Film Studies Conference*. Udine, Arti Grafiche Friulane.
- Coates P. (1987a): Karol Irzykowski: Apologist for the Inauthentic Art. *New German Critique* 42.
- Coates P. (1987b): The Tenth Muse (excerpts). *New German Critique* 42.
- Curtis D. (szerk.) (1979): *Film as Film: Formal Experiment in Film 1910–1975*. London, Hayward Gallery.
- Dondziłło C. (1968): Próba wyjaśnienia sprzeczności estetyki kina Karola Irzykowskiego. *Kultura i Społeczeństwo*, 3.
- Eisner L. H. (2008): *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. Berkeley, University of California Press.
- Elder R. B. (2010): *Harmony and Dissent: Film and Avant-Garde Art Movements in the Early Twentieth Century*. Waterloo, Ontario, Wilfried Laurier University Press.
- Giżycki M. (1987): Irzykowski, Kuczkowski and the tradition of ‘visionary film’ in Poland. *Afterimage* 13, Autumn.
- Giżycki M. (1996): *Awangarda wobec kina: Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań, Wydawnictwo Małe.
- Giżycki M. (2008): Canis de Canis, czyli Feliks Kuczkowski. In Giżycki M. és Żmudziński B. (szerk.): *Polski Film Animowany*. Warsaw, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne.
- Hagener M. (2007): *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture 1919–1939*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Haltorf M. (2002): *Polish National Cinema*. New York, Berghahn Books.
- Hendrykowski M. (1998): Death of the cinematograph. *Film History*, 10 (4): 453-458.
- Irzykowski K. (1977 [1913]): Śmierć kinematografu?. *Świat*, 21: 1–3. In Irzykowski K.: *Dziesiąta muza: Zagadnienia estetyczne kina*. Warsaw, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

- Irzykowski K. (1977 [1924]): *Dziesiąta Muza: Zagadnienia Estetyczne Kina*. Warsaw: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. [Magyarul: Karol Irzykowski: *A tízedik múzsa. A filmesztétika kérdései*. Ford. Szijjártó Imre és Dabi M. István. Brozsek Kiadó, Budapest, 2011]
- Karcz D. (1966): Irzykowski obroni się sam. *Kino* 7.
- Kearney R. (2006): The joyous reception: Animated worlds and the romantic imagination. In Buchan S (szerk.): *Animated 'Worlds'*. Bloomington, Indiana University Press.
- Książek-Konicka H. (1980): Teoria filmowa Karola Irzykowskiego. *Kino*, 8.
- Kuc K. (2014a): The inexpressible unearthly beauty of the cinematograph: The impact of Polish Futurism on the first Polish avant-garde films. In Kuc K. és O'Pray M. (szerk.): *The Struggle for Form: Perspectives on Polish Avant-Garde Film*. New York, Columbia University Press.
- Kuc K. (2014b): Grasping fragmentary evidence: Jalu Kurek's Rhythmical Calculations (1934) and the notion of Photogénie. In De Cuir Jr. G. (szerk.): *On Fragmentation: Alternative Film/Video Research Forum, 2012–2013*. Belgrade, Academic Film Center/Student City Cultural Center.
- Kuc K. (2015): Cinema without film: A sketch of a fragmented history of the Polish avant-garde film, 1916–1934. *Cinergie: Il cinema e le altre arti*, March.
- Kuc K. (2016): *The Promises of the Avant-Garde: Polish Experiments in Film from Expressionism to Constructivism*. Bloomington, Indiana University Press.
- Kuczkowski F. (1955): *Wspomnienie o filmie przyszłości: Typescript in the collection of the Archive of Polish Cinematheque*. Syg. A.129, Warsaw.
- Kumor A. (1965): *Karol Irzykowski: Teoretyk filmu*. Warsaw: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Lawder S. D. (1975): *The Cubist Cinema*. New York, New York University Press.
- Mazierska E. (1989): Irzykowski na nowo odczytany: Filozoficzne treści 'X Muzy'. *Kino*, 8.
- Méliès G. (1961) Importance du scénario. In Sadoul G (szerk.): *Georges Méliès*. Paris, Seghers.
- O'Pray M. (2003): *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions*. London, Wallflower Press.
- Ostrowska E. (1995): Early film theory in Poland: The work of Karol Irzykowski. In Fullerton J. (szerk.): *Celebrating 1895: The Centenary of Cinema*. Sydney, John Libbey.
- Rees A. (1999): *A History of Experimental Film and Video*. London, British Film Institute.
- Shklovsky V. (1994 [1923]): Literature and Cinema. In Christie I. és Taylor R. (szerk.): *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. London, Routledge.
- Shklovsky V. (1994 [1927]): Poetry and prose in cinema. In Christie I. and Taylor R. (szerk.): *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. London, Routledge.
- Silvert T. és Taborski R. (szerk.): (1971) *Polska Myśl Teatralna i Filmowa*. Warsaw, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Skaff S. (2008): *The Law of the Looking Glass: Cinema in Poland, 1896–1939*. Athens, Ohio University Press.
- Themerson S. (1983 [1937]): *The Urge to Create Visions*. Amsterdam, Gaberbocchus + De Harmonie.
- Wallis M. (1949): Odkrycie filmu. Warsaw, Nadbitka Przeglądu Filozoficznego 1–2.
- Wegener P. (1916/2002): Artystyczne możliwości filmu. In Gwóźdź A. (szerk.): *Europejskie manifesty kina: Antologia*. Warsaw, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna.
- Westerdale J (2005) The musical promise of abstract film. In Rogowski C. (szerk.): *The Many Faces of Weimar Cinema: Rediscovering Germany's Filmic Legacy*.

## Filmográfia

- *A Föld egyhatoda* (Sesztaja csaszty mira. Dziga Vertov, 1926)
- *Fantom* (Phantom. Friedrich Wilhelm Murnau, 1922)
- *Flörtölő székek* (Flirt krzesetek. Feliks Kuczkowski, 1917)
- *Rübezahl esküvője* (Rübezahls Hochzeit. Paul Wegener és Rochus Gliese, 1916)

© Apertúra, 2022. nyár | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2022/nyar/kuc-karol-irzykowski-es-feliks-kuczowski-az-animacio-elmelete-mint-a-tiszta-mozgas-filmje/>

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.4.1>

