

Karola Irzykowskiego poglądy na komedię filmową

Ponizienie i triumf materii w Królestwie Ruchu

WOJCIECH ŚWIDZIŃSKI

W 1925 roku rodzima krytyka filmowa przypuściła atak na Karola Irzykowskiego. Leon Brun w artykule opublikowanym w „Filmii” postawił tezę, że autor *Dziesiątej muzy* (1924) i ówczesny recenzent „Wiadomości Literackich” kina najzwyczajniej nie lubi, a zatem nie ma prawa wypowiadać się na jego temat. Wtórowała mu między innymi Zofia Halicka w korespondencji zamieszczonej w „Wiadomościach Literackich”¹. Nawykły do ostrych polemik Irzykowski ripostował artykułem *Chwalcom lichego towaru w odpowiedzi*, ale jednocześnie zrezygnował z regularnego pisania o kinie. Wybitnemu krytykowi literackiemu musiało być dość ciasno w skórze filmowego recenzenta-felietonisty. *Dziesiąta muza* – jak ocenił Aleksander Kumor w książce poświęconej teorii filmu Irzykowskiego – ...*była przede wszystkim wielką przygodą intelektualną klerka, która, gdy się skończyła, nie potrafiła już skupić uwagi myśliciela na tym samym temacie*². Środowisko filmowe, niezdolne do przyjęcia teoretycznych postulatów Irzykowskiego, szybko zaczęło postrzegać go jako „Wallenroda” drążącego państwo *Filmii*³. On sam zaś rzeczywiście coraz bardziej oddalał się od kina, choć w świadomości inteligentkich miłośników pozostał jego najwybitniejszym znawcą. Na tę ambiwalencję wskazywał Zbigniew Pitera, wspominając, że w latach 30. Irzykowski został wybrany honorowym członkiem Związku Dziennikarzy i Publicystów Filmowych, mimo że *od dawna film go już mało interesował*, a „*Dziesiątą muzę*” uważał za *niezbyt ważny epizod w swoim dorobku pisarskim*⁴. Sam Irzykowski w odpowiedzi na atak Bruna tak scharakteryzował własną postawę: *Jestem tylko wrogiem kina opanowanego przez wszelką biedotę intelektualną (...), kina beznadziejnie płytkiego, tego zgiełku aktorsko-tapicersko-pejzażowego (...), ale przez to nie jestem jeszcze wrogiem kina samego, kina jako sztuki w okazach najlepszych i wielu przyszłych możliwościach*⁵.

Swoim zwyczajem autor *Dziesiątej muzy* recenzenckie pochwały ważył bardzo skrupulatnie, nie szczędził zaś uszczypliwości względem realizatorów, krytyków, a także widzów. Dość precyzyjnie da się jednak określić terytoria kina, które skupiały jego uwagę i które uważał za istotne etapy na drodze do *ideału sztuki filmowej*⁶. Jak sam przyznał, pierwszym takim obszarem były niemieckie produkcje Paula Wegenera, czyli tak zwane *Märchenfilme* – filmy baśniowe⁷. Pochwalał w nich przemyślane stosowanie trików w celu oddania wizualnych koncepcji literatury fantastycznej. Istotnych wartości dopatrywał się w filmie sensacyjnym, który

jego zdaniem dobrze posługiwał się dynamiką ruchu. Podobają mu się dzieła Davida Warka Griffitha podbijające polskie ekrany w latach 1922-1923, czyli w okresie powstawania *Dziesiątej muzy* ⁸. Ich wartości upatrywał w montażu zastosowanym do celów dramaturgicznych oraz w umiejętnym prowadzeniu aktorów. Szczególnie lubianym przez Irzykowskiego obszarem kina była także burleska filmowa – zarówno w postaci slapstickowych jedno- i dwurolekówek, jak i dojrzałej *komedii komików* ⁹. Wybór ten może wydawać się dość nieoczekiwany. Burleska drugiej i trzeciej dekady XX w. stanowiła jedną z najbardziej ludycznych form egalitarnej sztuki filmowej i teoretycznie nie powinna zwracać uwagi klerka, za jakiego Irzykowski się uważał. Wydawać się mogło, że była to również gałąź kina bodaj najodleglejsza od literatury, której krytyk mienił się „*attaché*” (...) *w młodym a głupkowatym i już doszczętnie skorumpowanym państwie filmu* ¹⁰.

Wyjaśnienie tej pozornej niekonsekwencji wymaga dokładniejszego przyjrzenia się opiniom Irzykowskiego na temat komedii filmowej. Krótkometrażowe burleski Maxa Lindera, Roscoe „Fatty”ego Arbuckle’a, Charliego Chaplina i Harolda Lloyd’a okazały się znakomitą materialem do zobrazowania teorii wyłożonej w *Dziesiątej muzy*, zgodnie z którą kino jest *widzialnością obcowania człowieka z materią* ¹¹. Irzykowski sporo miejsca poświęcił identyfikacji i opisowi sekwencji gagów składających się na poszczególne filmy wymienionych autorów. Pod tym względem symptomatyczne wydaje się omówienie dwurolekowej komedii *Solista* (*One A.M.*, 1916) Chaplina. Był to indywidualny popis komika w roli eleganckiego birbanta, który w środku nocy wraca pijany do domu. Irzykowski tak określił temat filmu: *na bezbronnego człowieka rzuca się zaczajona dotąd niewinnie w różnych sprzętach i urzędzeniach wielopostaciowa materia* ¹². W *Soliście* dostrzegł dużą świadomość artystyczną wynikającą najprawdopodobniej z faktu, że rola usiłującego zachować się godnie pijaka stanowiła specjalność Chaplina w czasach, gdy dopiero zaczynał zyskiwać uznanie na angielskiej scenie music-hallowej ¹³. W ujęciu Irzykowskiego opracowanie tak błahego tematu okazało się artystycznie świadomą analizą aspektu funkcjonowania człowieka w rzeczywistości, pozwalając jednocześnie na określenie możliwej drogi rozwoju komedii. Teoria filmu jako *widzialności obcowania człowieka z materią* została przy tym poddana specyfikacji. Źródłem komizmu kinowego ma bowiem szansę stać się *komiczne piekło i komiczne niebo codziennego pożycia z materią w drobiazgach* ¹⁴.

W refleksji Irzykowskiego nad burleską filmową komizm wydaje się jednak wartością drugorzędną. Śledzenie jego mechanizmów nie stanowi sedna żadnej z jego filmowych analiz. Podobnie rzecz ma się z aktorstwem nawet najwybitniejszych komików. Irzykowski doceniał ich sprawność fizyczną i konsekwencję w budowie *emploi*, natomiast nie przywiązywał wagi do ich środków ekspresji czy procesu budowania roli. Być może wynikało to z faktu, że w czasie powstawania *Dziesiątej muzy* znał jedynie niewybredne i prymitywnie skonstruowane komedie slapstickowe. Dojrzałe pełnometrażowe produkcje Chaplina, Lloyd’a i Bustera Keatona poznawał dopiero jako recenzent „Wiadomości Literackich”, kiedy nie był już skłonny do istotnej weryfikacji swojej teorii filmu. Poglądy Irzykowskiego na aktorstwo filmowe stały się zapewne powodem zbagatelizowania roli znakomitego komika Maxa Lindera w obrazie *Zamek duchów* (*Au secours!* 1924). Wartości tej makabreski dopatrywał się przede wszystkim w reżyserii Abła Gance’a, stwierdzając, że *Linder razem ze swoją grą niknie wobec ciężaru sztuki* [reżysera] ¹⁵.

Niechętnie obserwując narastanie kultu „gwiazdorów” i „gwiazdzc” kinowych, Irzykowski nie był jednakże skłonny do wywyższania roli reżyserów¹⁶. Uważał, że twórcami, którzy mogą pchnąć film na właściwe tory rozwoju, są pisarze. Wydaje się, że szansę uszlachetnienia języka kina dostrzegał w zaszczerpieniu mu struktur wypracowanych przez literaturę¹⁷. Jednak w jego rozumieniu pisarz filmowy to nie tyle scenarzysta – twórca fabuły czy adaptator tekstu literackiego – ile dostawca pomysłów¹⁸. Irzykowski uważał, że jedynie zdolny literat może obmyślić ciąg sytuacji tak, aby przedstawione w nich oddziaływanie człowieka na otaczający go świat materialny pociągało za sobą efekty artystyczne najwyższej jakości, co w jego przekonaniu stanowiło ideał sztuki filmowej¹⁹. Dlatego z satysfakcją przyjął zamieszczony w „Filmie” artykuł przybliżający specyfikę zawodu gagmana. Dowartościowując gatunek burleski filmowej, Irzykowski uznał tych *beziemiennych i źle płatnych* twórców za protoplastów przyszłych artystów kina, na których pracy żerują na razie *rozkapryszone gwiazdy*²⁰. Zapewne właśnie z tego powodu, nawet w okresie gdy w Polsce pokutował pogląd o banalności i wulgarności filmów Chaplina, krytyk pozytywnie odnosił się do jego twórczości, mając świadomość, że komik jest zarazem reżyserem i scenarzystą swoich obrazów, a z usług gagmanów nie korzysta²¹.

Kolejnym powodem, dla którego autor *Dziesiątej muzy* wysoko cenił burleskę filmową, wydaje się jego wstrzemięźliwy stosunek do efektów montażowych, które zwykł określać mianem „siekaniny” lub mniej niechętnie – „mozaiki”. Aleksander Kumor zauważył, że z *niezrozumieniem twórczej roli kamery wiązało się u Irzykowskiego ograniczenie pojmowania ruchu jako tylko ruchu wewnątrzjęciowego*²². Ruch taki szczególnie dobrze oddaje plan pełny pozwalający filmowanemu aktorowi na czytelne operowanie całą postacią – tak jak w pantomimie, w której sylwetka stanowi najważniejszy, a twarz najmniej istotny środek ekspresji. Z tego powodu plan pełny szczególnie preferowali twórcy niemej komedii, którzy – jak Chaplin czy Keaton – do kina trafili z music-hallu.

Niema burleska może też uchodzić za szczytowe osiągnięcie kina postrzeganego jako sztuka, której konstytutywnym aspektem jest ruch²³. Jego żywiołowe erupcje stanowiły podstawowy środek wyrazu slapstickowych produkcji wytwórni Keystone. Roilo się w nich od bijatyk i gonitw, a także działań mniej banalnych, jak na przykład opisane przez Irzykowskiego zmagania Chaplina z pęczniejącym, lepkiem ciastem w filmie *Strajk piekarzy* (*Dough and Dynamite*, 1914)²⁴.

W teorii wyłożonej na kartach *Dziesiątej muzy* kino otwiera podwoje do „Królestwa Ruchu”, w którym unaocznia się obcowanie człowieka z materią²⁵. Irzykowski tłumaczył, że *ruch jest granicą, na której materia styka się z człowiekiem. Jest żywym związkiem chwili i miejsca, nieustannym przechodzeniem rzeczywistości widzialnej w niewidzialną*²⁶. Jego idealizm znajdował wyraz w przekonaniu, że efekty artystyczne są obecne przede wszystkim w scenach, w których człowiek oddziałuje na materię, ujarzmiając ją czy poniżając²⁷. W rozdziale *Dziesiątej muzy* zatytułowanym *Człowiek i materia* stwierdził, że właśnie komedia filmowa nadaje się do tego najlepiej. Na dowód przytoczył sceny z filmów Maxa Lindera i Charliego Chaplina, w których bohaterowie sprytnie podporządkowują sobie napotkane konstrukcje przestrzenne: Max – huśtawkę, a Charlie – drzwi obrotowe²⁸. Jednocześnie obie sytuacje ujawniają, że materia może również stać się pułapką: Linder wybija konkurenta wprost do okna swojej żony, a Chaplina i jego prześladowcę

unieruchamia turnikiet. Irzykowski zdawał sobie sprawę, że jest to źródłem komizmu i właśnie w komedii widział przestrzeń dla takiego – chwilowego – triumfu materii nad człowiekiem²⁹.

Irzykowski zaobserwował także, że w owych działaniach dominuje metoda, która *komizm utożsamia z mechanistyką*³⁰. Widział w tym refleks poglądów Henri Bergsona, a zarazem cechę charakterystyczną gustu amerykańskiego, ukształtowanego w wielkoprzemysłowej cywilizacji Nowego Świata³¹. *Komizm mechaniczny i cierpliwościowy*³² – jak określał go autor *Dziesiątej muzy* – prowadzi przez antynaturalizm i powtarzalność gestów do odczłowieczenia czy wręcz reifikacji ludzkiego ciała. Zastanawiając się nad *emploi* Roscoe „Fatty”ego Arbuckle’a, krytyk zauważył: *filmy z Fattym są właściwie farsami, które z jego grubością nie mają nic do czynienia, atoli jego tusza jest tak silnie fotogeniczna (...), że cokolwiek Fatty robi, jest zabawne i mile. Gra on nieustannie własne ciało*³³. Wydaje się, że ciało postrzegane jako przedmiot przedstawienia staje się w tym ujęciu kostiumem poddanym prawom rządzącym światem przedmiotów. Irzykowski stwierdził również, że unaocznieniu na ekranie życia psychicznego służy *tylko jeden środek, niejako „à rebours”, alopacyjny: ukazywać nie ducha przez ciało, lecz samo tylko ciało w całym majestacie jego obcości*³⁴. Krytyk wielokrotnie dawał wyraz przekonaniu silnie osadzonemu w tradycji europejskiej, że na istotę ludzką składa się ciało i duch, rozumiany jako indywidualna świadomość³⁵. W większości pism uwagę skupiał przede wszystkim na sferze ducha, dopiero w *Dziesiątej muzy* tak dobitnie podnosząc problematykę ciała.

W recenzji z filmu *Brzdąc* (*The Kid*, 1921) Chaplina tytułową postać postrzegał w sposób następujący: *Malec jest bryłą ssąco-wyjącą. Chaplin ma kłopot, aby mu wetknąć do ust dzióbek od imbryka z mlekiem, przygotowuje mu pieluszki, sprawdza jego mokości, w krześle wykrawa dlań otwór do odpowiedniego naczynia*³⁶. W tej interpretacji, pokrewnej myśleniu awangardowemu, niemowlę okazuje się mechanizmem biologicznym wymagającym wykwalifikowanej, zapobiegliwej obsługi. Wydaje się, że przynależy do świata materii, z którą obcuje człowiek w definicji filmu zaproponowanej przez Irzykowskiego.

Obecna na kartach *Dziesiątej muzy* koncepcja daleko posuniętego uprzedmiotowienia ciała spotkała się z niezrozumieniem i krytyką części recenzentów. Leo Belmont pisał: *jakże ubogim i dziecinnie-szkolarskim będzie określenie stosunku Henryka VIII na ekranie do Anny Boleyn jako „obcowanie człowieka z materią”*. *Miłość, czy nienawiść dwojga ludzi na filmie, jakkolwiek dana jest przez pryzmat drgających twarzy aktorów, jest obcowaniem człowieka z duchem – nie samą materią i dlatego tak mocno przemawia do ducha*³⁷. Z perspektywy wyznaczonej kilkadziesiąt lat później przez *Nadzorować i karać* oraz *Historię seksualności* Michela Foucault możemy stwierdzić, że taki pogląd nie zawiera nic *dziecinnie-szkolarskiego*. Przytoczony przykład ujawnia konflikt, którego stronami są uświęcone ciało monarchy i poddane jego władzy ciało-rzecz drugiej żony.

Przyglądając się rozważaniom Irzykowskiego na temat burleski filmowej, można odnieść wrażenie, że znakomicie omawiane gagi nie stanowią wyczerpującej argumentacji do zobrazowania jego teorii. Pozostaje to w zgodzie z przeświadczeniem autora, że jego myśl odnosi się do kina przyszłości, bazuje zaś na wielce niedoskonałym materiale bieżącym³⁸. Należy zarazem podkreślić, że horyzont filmoznawczy autora *Dziesiątej muzy* był ograniczony do repertuaru warszawskich

kin. Irzykowski zrezygnował z posady recenzenta filmowego, zanim zdążył obejrzeć komedię, która stanowiła niemal idealne odzwierciedlenie jego poglądów na rolę materii w filmie: *Marynarza na dnie morza* Bustera Keatona (*Navigator*, 1924). Pełnometrażowy obraz przedstawia historię niezaradnego milionera (Buster Keaton), który wraz z ukochaną zostaje sam na parowcu dryfującym po oceanie. Poddana bezwładnemu ruchowi fal olbrzymia machina, której prowadzenie wymaga wielu par doświadczonych rąk, początkowo stanowi dla nich śmiertelne zagrożenie. Stopniowo opanowanie i upór bohatera sprawiają, że cały ten skomplikowany świat materii nieożywionej zaczyna ulegać jego woli. *Działanie Keatona zmierza ostatecznie do ograniczenia, a nawet do całkowitego usunięcia czynnika przypadkowości, niepewności i braku bezpieczeństwa, jakie istnieją w jego stosunku z otaczającym go światem* – napisał o filmie Michel Denis, nieświadomie kontynuując myśli naszkicowane przez Irzykowskiego³⁹. Autor *Dziesiątej muzy* w latach 1924–1925 widział dwa filmy Keatona: *Rozkosze gościnności* (*Our Hospitality*, 1923) oraz *Sherlocka Holmesa juniora* (*Sherlock Jr.*, 1924). O pierwszym z nich napisał z nieskrywaną aprobatą: *Kto chce poznać, co to są pomysły prawdziwie kinowe, jak dramat bez wysiłku a ściśle zespała się z ruchem, niech się dobrze przyjrzy tej tragikomedii*⁴⁰.

Poznana późno i jedynie częściowo twórczość Keatona nie miała jednak szansy znaleźć wyraźnego odzwierciedlenia w poglądach Irzykowskiego – inaczej niż dobrze rozpoznane produkcje Chaplina, Lloyd'a, czy nawet mało wyrafinowanego „Fatty’ego” Arbuckle’a. Autor *Słonia wśród porcelany* miał zresztą predylekcję do nieoczywistych preferencji artystycznych. O jego guście z przekąsem pisał Antoni Słonimski: *Jeśli zwalczał talentyzm, po prostu mówiąc ludzi z talentem, a propagował pisarstwo Womeli czy Grabińskiego, czynił to nie z przekory czy braku rozeznania wartości w sztuce, ale z lekceważenia i negowania właśnie tych wartości*⁴¹. Sam Irzykowski w komentarzach do *Pałuby* wyraził przekonanie, że do kwestii intelektualnej (...) *dochodzi każda sprawa, jeśli się ją na serio bada*⁴². Postawa ta czyniła z niego idealnego badacza kultury masowej – zachowującego rzecz jasna klerkowski dystans. Podobnie jak Umberto Eco cenił nie tyle wymykającą się stałym kryteriom wartość artystyczną dzieła, ile to, co można z niego wywnioskować dzięki odpowiednio dobranej analizie. Z takiego właśnie stanowiska wynikało jego zainteresowanie kinem – *dziedzina jeszcze przez myślicieli nietknięta*⁴³, której *współczesny Europejczyk używa (...), lecz się (...) wstydzi*⁴⁴. W poglądach Irzykowskiego na kino niemej burlesce przypadło miejsce szczególne. Okazuje się, że gatunek ten bodaj najpełniej odzwierciedla jego przemyslenia na temat roli literatury, ruchu i materii w świecie filmu kształtującym autonomiczny język.

WOJCIECH ŚWIDZIŃSKI

¹ Por. A. Kumor, *Karol Irzykowski, teoretyk filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965, s. 211–212.

² Tamże, s. 212.

³ Cyt. za: K. Irzykowski, *Chwalcom lichego towaru w odpowiedzi*, w: tegoż, *Pisma*, red. An-

drzej Lam, t. 6, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 437.

⁴ Z. Pitera, *Przeminęło z filmem*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 32–33.

⁵ K. Irzykowski, dz. cyt., s. 437–438.

- ⁶ Por. tenże, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977, s. 177. Należy zaznaczyć, że prócz wymienionych niżej obszarów kina Irzykowski poświęcił osobny rozdział *Dziesiątej muzy* filmowi rysunkowemu. W jego rozwoju pokładał duże nadzieje, aczkolwiek refleksja nad nim stanowi margines jego rozważań.
- ⁷ Por. tamże, s. 44. Spośród Wegenerowskich *Märchenfilme* Irzykowski wspomina *Golema* (*Der Golem*, 1915), *Króla gór* (*Rübezahls Hochzeit*, 1916), *Jogiego* (*Der Yoghi*, 1916) i *Szłafarię* (*Hans Trutz im Schlaraffenland*, 1917).
- ⁸ Irzykowski widział z pewnością *Złamaną lilię* (*Broken Blossoms*, 1919), *Jej pierwszą miłość* (*True Heart Susie*, 1919), *Męczennicę miłości* (*Way Down East*, 1920) i *Dwie sieroty* (*Orphans of the Storm*, 1921). Nie znał wyświetlanej na polskich ekranach *Nietolerancji*, jednak oglądał jej zdemontowane epizody: *Upadek Babilonu* (*The Fall of Babylon*, 1919) oraz *Na stopniach szubienicy* (*The Mother and the Law*, 1919).
- ⁹ Por. I. Sowińska, *Złoty wiek burleski*, w: *Historia kina. Tom 1. Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2009, s. 549.
- ¹⁰ K. Irzykowski, *Kino Komedia: Chłopiec z Flandrii*, w: tegoż, *Pisma*, dz. cyt., s. 402.
- ¹¹ Tenże, *Dziesiąta muza*, dz. cyt., s. 26.
- ¹² Tamże, s. 77.
- ¹³ Por. G. Sadoul, *Charlie Chaplin. Jego filmy i jego czasy*, tłum. Z. Bieńkowski, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1955, s. 17, s. 43-44.
- ¹⁴ K. Irzykowski, *Dziesiąta muza*, dz. cyt., s. 77.
- ¹⁵ Tenże, *Kino Palace: Maks Linder w Zamku duchów*, w: tegoż, *Pisma*, dz. cyt., s. 284.
- ¹⁶ Tenże, *Chwalcom lichego towaru w odpowiedzi*, dz. cyt., s. 439.
- ¹⁷ Por. A. Kumor, dz. cyt., s. 159.
- ¹⁸ Por. K. Irzykowski, *Stylowy: Coraz wyżej. Roccoco: Koenigsmark*, w: tegoż, *Pisma*, dz. cyt., s. 343.
- ¹⁹ Por. tenże, *Dziesiąta muza*, dz. cyt., s. 177.
- ²⁰ Tamże, s. 344.
- ²¹ Por. K. Irzykowski, *Dziesiąta muza*, dz. cyt., s. 76-77; A. Stern, *Wspomnienia z Atlantydy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959, s. 154.
- ²² A. Kumor, dz. cyt., s. 187.
- ²³ Postrzeganie kina jako sztuki ruchu stanowi element wielu wczesnych teorii filmu. Pojawia się m.in. w rozważaniach Vachela Lindsaya, Hugo Münsterberga, Jeana Epsteina i oczywiście Henri Bergsona, który jednak odrzucił kino właśnie z powodu zafałszowania istoty ruchu.
- ²⁴ Por. K. Irzykowski, *Dziesiąta muza*, dz. cyt., s. 75-76.
- ²⁵ Tamże, s. 37.
- ²⁶ Tamże, s. 68.
- ²⁷ Por. tamże, s. 66.
- ²⁸ Por. tamże, s. 66-67.
- ²⁹ Por. A. Kumor, dz. cyt., s. 102.
- ³⁰ K. Irzykowski, *Dziesiąta muza*, dz. cyt., s. 222.
- ³¹ Por. tamże, s. 76.
- ³² Tamże, s. 76.
- ³³ Tamże, s. 225.
- ³⁴ Tamże, s. 218.
- ³⁵ Por. A. Kumor, dz. cyt., s. 14-18.
- ³⁶ K. Irzykowski, *Pan i Nowy: Brzdąc. Wodewil: Koło udręki*, w: tegoż, *Pisma*, dz. cyt., s. 408.
- ³⁷ Cyt. za: A. Kumor, dz. cyt., s. 120.
- ³⁸ Por. K. Irzykowski, *Chwalcom lichego towaru w odpowiedzi*, dz. cyt., s. 437-439.
- ³⁹ M. Denis, *Buster Keaton*, tłum. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1981, nr 8, s. 30.
- ⁴⁰ K. Irzykowski, *Kino Roccoco: Śmierć za życie; Symfonia ludzkości; Kino Światowid: Jiskor; Kino Stylowy: Rozkosze gościnności*, w: tegoż, *Pisma*, dz. cyt., s. 328.
- ⁴¹ A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, PIW, Warszawa 1989, s. 85.
- ⁴² Cyt. za: A. Kumor, dz. cyt., s. 47.
- ⁴³ K. Irzykowski, *Dziesiąta muza*, dz. cyt., s. 26.
- ⁴⁴ Tamże, s. 35.