Tom XI 2016

ROCZNIK PODHALAŃSKI

WYDAWNICTWA MUZEUM TATRZAŃSKIEGO

WOKÓŁ WITKIEWICZÓW

W SETNĄ ROCZNICĘ ŚMIERCI OJCA I STO TRZYDZIESTĄ URODZIN SYNA



ROCZNIK PODHALAŃSKI

TOM XI
(2016)

Wokół Witkiewiczów

BIBLIOTÈQUE DU MUSÉE DES TATRAS
DE TYTUS CHAŁUBIŃSKI À ZAKOPANE
VOL. 29

ANNUAIRE DU PODHALE

VOL. XI
(2016)

Autour des Witkiewicz

ZAKOPANE 2016

ÉDITÉ PAR LE
MUSÉE DES TATRAS DE TYTUS CHAŁUBIŃSKI
SOCIÉTÉ DU MUSÉE DES TATRAS À ZAKOPANE

WYDAWNICTWA MUZEUM TATRZAŃSKIEGO
IM. DRA T. CHAŁUBIŃSKIEGO W ZAKOPANEM
NR 29

ROCZNIK PODHALAŃSKI

TOM XI
(2016)

Wokół Witkiewiczów

ZAKOPANE 2016

NAKŁADEM
MUZEUM TATRZAŃSKIEGO IM. DRA T. CHAŁUBIŃSKIEGO
TOWARZYSTWA MUZEUM TATRZAŃSKIEGO W ZAKOPANEM

Książka dotowana przez Urząd Miasta Zakopane oraz Polskie Koleje Linowe

Kolegium Redakcyjne
ANNA WENDE-SURMIAK, ZBIGNIEW MOŹDZIERZ, KATARZYNA PARA

Recenzenci
prof. dr hab. JANUSZ DEGLER, prof. dr hab. JACEK KOLBUSZEWSKI

Woj. Biblioteka Publ. w Krakowie
COIR
1506

Redakcja językowa
BEATA SŁAMA

Tłumaczenia streszczeń
AGATA SZKIELA

Autorzy zdjęć i reprodukcji
S. CISZEWSKI, J. GŁOGOWSKI, J. JAWORSKI, M. MALZACHER, D. MOŹDZIERZ, A. PUCIATA
KS. Z. PYTEL, J. RYŚ, W. SIERADZKI, A. SZUBERT, A. ŚWIĘCH, M. VRAŽIČ, E. WITKIEWICZ-SCHIELE
S. WITKIEWICZ, S. I. WITKIEWICZ, J. WITKIEWICZ KOSZCZYC, M. WITKIEWICZÓWNA

Projekt okładki
Zakopiańskie Studio Wydawnicze „Halny"
LUIZA MOŹDZIERZ

Na okładce
Stanisław Witkiewicz i Stanisław Ignacy Witkiewicz. Fot. ok. 1911-1913

© Copyright by Muzeum Tatrzańskie im. Dra Chałubińskiego w Zakopanem

ISSN 0208–4155
ISBN 978-83-60982-96-9

Redakcja naukowa
ZBIGNIEW MOŹDZIERZ

Korekta techniczna
ZBIGNIEW MOŹDZIERZ, BEATA SŁAMA, ANNA WENDE-SURMIAK

Skład, łamanie, opracowanie typograficzne

Zakopiańskie Studio Wydawnicze „Halny"

Druk i oprawa
Drukarnia TECHNET
30–732 Kraków, ul. Biskupińska 3A
technet.krakow.pl



Akc 28/2018

Spis treści

Od Wydawcy 9

Słowo od burmistrza 11

Teresa P ę k a l a, *Dwóch Witkiewiczów – dwa modernizmy* 13

I. Przyczynki biograficzne

Elżbieta W i t k i e w i c z - S c h i e l e, *Nie tylko Witkiewiczowie... Dwa wieki z rodzinami Prószyńskich, Becków, Rabowskich i Schielów od Syberii po Zakopane* 35

Maciej P i n k w a r t, *Zakopiańskie szlaki Witkiewiczów* 51

Maciej K r u p a, *„Narty to jednak coś"* 67

Maria K a l i n o w s k a, *Mieczysław Limanowski – Stanisław Witkiewicz. Spotkania* 75

Jerzy M. R o s z k o w s k i, *Witkiewiczowie – Piłsudscy. Wzajemne relacje* 87

Lesław D a l l, *Ziuk i Kochany Drogi Wujaszek, czyli Józef Piłsudski i Stanisław Witkiewicz* 101

Tomasz P a w l a k, *Pawlikowscy a Witkacy w świetle listów i wspomnień* 113

Agnieszka M a n c e w i c z, *„Przyszedł Staś Witkiewicz, przystojny z czarnem wąsem, zęby ma śliczne...» Stanisław Ignacy Witkiewicz widziany i opisywany przez Mulę (Emiliannę) Chwistek w jej dziewczęcym pamiętniku* 131

Małgorzata V r a ž i č, *Lovrańskie pejzaże – polskie dylematy. Stanisław Witkiewicz w Lovranie* 157

II. Sztuki plastyczne i architektura

Zbigniew M o ź d z i e r z, *Dwie koncepcje stylu zakopiańskiego. O twórczości architektonicznej Stanisława Witkiewicza i Jana Witkiewicza Koszczyca* **175**

Ks. Zbigniew P y t e l, *Witkiewiczowska sztuka sakralna w Zakopanem na fotografii* **195**

Maria M a l z a c h e r, *Witkiewiczowska willa „Konstantynówka" w Zakopanem. Nieznane wątki – prawdy i mity wokół zagadnień związanych z jej atrybucją, historią i desygnatem nazwy* **203**

Anna S i e r a d z k a, *Stanisław Witkiewicz jako inspirator stylu zakopiańskiego w modzie kobiecej czasów Młodej Polski* **233**

Magdalena Julia S t a n i u c h a, Wiatr halny *a problem Stimmungu w teorii i praktyce artystycznej Stanisława Witkiewicza* **253**

Anna Ż a k i e w i c z, *Witkiewicz czy Witkacy? Spór o autorstwo pejzażu Przedwiośnie z kolekcji Janusza Jagmina* **283**

Beata Z g o d z i ń s k a, *O różnych sposobach ukazywania twarzy w portretach pastelowych Witkacego...* **293**

III. Witkacy – filozofia i jej pogranicza

Andrzej O s t r o w s k i, *Wspomnienia „Ja", czyli o próbie przełamania solipsyzmu przez S. I. Witkiewicza* **303**

Krzysztof K o ś c i u s z k o, *Witkacy uwikłany w spór między absolutną a relacyjną teorią przestrzeni* **321**

Maciej D o m b r o w s k i, *Filozofia w przebraniu powieści.* O Jedynym wyjściu *Stanisława Ignacego Witkiewicza* **339**

Przemysław P a w l a k, *Przeszczep głowy i gruczołów – biocybernetyczny tryumf mechanicyzmu w dramatach Witkacego* **367**

Magdalena B a r a n i a k, Czy Witkacy stał się „eleuterystą"? Spór Stanisława Witkiewicza i Witkacego o romantyzm **389**

Paweł P o l i t, Przestrzenie malarskie ciała własnego, Witkacy i Merleau-Ponty **405**

Natalia Anna M i c h n a, *Witkiewiczowskie femmes fatales. Kobiecość w sztuce XX wieku według Stanisława Ignacego Witkiewicza* **415**

Magdalena J a r n o t o w s k a, *Rytuały cielesne Jadwigi i Stanisława Ignacego Witkiewiczów* [komunikat] **433**

Ewa S z k u d l a r e k, *Witkacowska rudowłosa* **445**

IV. Epistolografia, spory i portrety literackie

Józef T a r n o w s k i, *Edukacja i psychomachia w listach Ojca do Syna* **463**

Natalia J a k u b o w a, *Obraz aktorki w życiu i twórczości Ojca i Syna* **487**

Sara K u r o w s k a, *Jak panu nie wstyd mówić tak marne wiersze? To pewno własny wyrób*. Grafomańskie namiętności Witkacego **511**

Marek K o c h a n o w s k i, *Obraz nowoczesnego świata w późnej twórczości Andrzeja Struga i w wybranych utworach Witkacego. Ścieżki wspólne* **535**

Anna S k u r s k a, *Regulamin Firmy Portretowej «A. Strug», czyli literacka podobizna Witkacego w powieści* Wielki dzień **549**

Dorota N i e d z i a ł k o w s k a, *O potrzebie opracowania edycji epistolografii Stanisława Witkiewicza* **565**

V. Recepcja Witkiewiczów za granicą, twórczość w przekładach

Andriej B a z y l e w s k i, *Witkacy jako patron, praktyka wydawnictwa „Wahazar"* **619**

Ladislav V o l k o, *Wariat i zakonnica z dwuglowym cielęciem w małym dworku na Orawskim Zamku i jak Jurkovič z Witkiewiczem... – różnice i podobieństwa* **629**

Elżbieta G r z y b, *Czy Bałandaszek i Balandash to ten sam bohater? Problemy związane z przekładem dramatów S. I. Witkiewicza na język angielski* **643**

Skorowidz osób **666**

Spis ilustracji **684**



1. Bronisław Piłsudski. Fot. 1903

Od Wydawcy

„Rocznik Podhalański", periodyk Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, był pierwszym naukowym czasopismem wydawanym na Podhalu. Od początku miał być poświęcony zarówno kulturze, materialnej i niematerialnej, jak i przyrodzie ożywionej i nieożywionej Tatr i Podtatrza. Jego pomysłodawcą i redaktorem pierwszego tomu był Bronisław Piłsudski (1866-1918). Ten wielki patriota, uczony światowego formatu, badacz ludów dalekowschodnich w 1907 roku wrócił z zesłania do kraju i już na samym początku pobytu zetknął się po raz pierwszy z Zakopanem i Podhalem, stając się miłośnikiem regionu i kultury górali tatrzańskich. Znajomość ze Stanisławem Witkiewiczem i wrażenia wyniesione z lektury jego dzieła *Na przełęczy* sprawiły, że w latach 1911–1914 mieszkał pod Tatrami, wyjeżdżając jedynie na krótko.

W 1911 roku doprowadził do założenia Sekcji Ludoznawczej w ramach Towarzystwa Tatrzańskiego. *Projekt „Podhalańskiego Rocznika Naukowego"* opracował Bronisław w 1913 roku, zawierając w nim szczegółowe uzasadnienie oraz orientacyjny kosztorys prac wydawniczych i druku. Dokument został sporządzony w związku z uchwałą Walnego Zgromadzenia Członków Muzeum Tatrzańskiego z jesieni 1912 roku, a dotyczącą projektu wydawania periodyku o takim właśnie tytule. Od razu też Bronisław Piłsudski podjął starania o pozyskanie artykułów do pierwszego tomu. Z powodu zawirowań historycznych pierwszy numer ukazał się dopiero w roku 1921, dzięki staraniom Juliusza Zborowskiego, pierwszego dyrektora Muzeum Tatrzańskiego, którego pomysłodawca „Rocznika" zainspirował do wszechstronnych badań regionu. W słowie od wydawców czytamy:

> W 1914 roku zebrał ś. p. Bronisław Piłsudski, założyciel Sekcyi Ludoznawczej Tow.[arzystwa] Tatrzańskiego, szereg prac etnograficznych i historycznych z przeznaczeniem dla „Rocznika Podhalańskiego", który miał być corocznem wydawnictwem Sekcyi, poświęconem dziejom i kulturze Podhala. Druk, który dzięki finansowemu poparciu instytucyi kulturalnych i grona osób prywatnych, a przede wszystkiem hr. Władysława Zamoyskiego, ś. p. Bronisław Piłsudski doprowadził do 13-go arkusza, przerwała wojna i wyjazd inicyatora zagranicę, skąd już nie powrócił do kraju.

W 2016 roku obchodziliśmy 150. rocznicę urodzin Bronisława Piłsudskiego. Z tej okazji Muzeum Tatrzańskie po raz kolejny przypomniało losy i dorobek tego niezwykłego człowieka, równie zasłużonego – choć na innym polu – jak jego brat. Niewiele osób wie, że Józef Piłsudski miał tak wybitnego brata o niezwykłym i skomplikowanym życiorysie. W Galerii Sztuki XX wieku w willi Oksza, filii Muzeum Tatrzańskiego, pokazana została wystawa *Bronisław Piłsudski (1866-1918). Niezwykły brat Marszałka*. Cieszyła się ona dużym zainteresowaniem i mamy nadzieję, że przyczyniła się do przybliżenia szerokiej publiczności postaci Bronisława.

Oddajemy w Państwa kolejny tom „Rocznika Podhalańskiego", będący dowodem naszej pamięci o niezwykłym bracie Marszałka oraz wdzięczności za Jego wkład w rozwój badań ludoznawczych na Podhalu, a przede wszystkim za zaangażowanie w tworzenie w Zakopanem Sekcji Ludoznawczej, za projekt i inicjatywę wydania „Rocznika Podhalańskiego", za zgromadzenie składającej się z ponad dwustu eksponatów kolekcji etnograficznej. A jako że w Muzeum Tatrzańskim zbiegały się ścieżki wielu wybitnych Polaków, publikację poświęcamy jeszcze dwóm z nich: Stanisławowi Witkiewiczowi i Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi.

Rok 2015 był Rokiem Witkiewiczów, wtedy to bowiem przypadała 100. rocznica śmierci Witkiewicza ojca i 130. rocznica urodzin Witkiewicza syna. Wśród wielu wydarzeń kulturalnych zorganizowanych przez Muzeum Tatrzańskie w dniach 14-16 października 2015 roku odbyła się Międzynarodowa Konferencja Witkiewiczowska *Wokół Witkiewiczów*, na której spotkało się kilkudziesięciu badaczy z Polski i z zagranicy zajmujących się życiem i dorobkiem obu twórców. Referaty wygłoszone podczas sesji zebraliśmy w tym tomie, mając nadzieję, że staną się one przyczynkiem do dalszej popularyzacji i poszerzenia wiedzy o tych dwóch niezwykłych artystach.

Pragniemy serdecznie podziękować Mecenasom tej publikacji – Burmistrzowi Miasta Zakopane, Panu Leszkowi Doruli, oraz Prezesowi Polskich Kolei Linowych, Panu Januszowi Rysiowi, bez których wsparcia nasze przedsięwzięcie nie doszłoby do skutku.

Tak więc tradycji stało się zadość – tak jak pierwszy tom „Rocznika", tak i ten publikowany jest dzięki wsparciu osób i instytucji doceniających wartość dziedzictwa kulturowego naszego regionu.

Anna Wende-Surmiak
dyrektor Muzeum Tatrzańskiego
im. Dra Tytusa Chałubińskiego,

Zbigniew Moździerz
redaktor naukowy tomu XI
„Rocznika Podhalańskiego"

Zakopane, grudzień 2016

Szanowni Państwo!

Rok 2015, ogłoszony przez Senat RP Rokiem Witkiewiczów, stał się okazją do złożenia hołdu dwóm wyjątkowym artystom – Stanisławowi Witkiewiczowi i Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi (Witkacemu) – którzy swym talentem i osobowością odcisnęli piętno na wizerunku naszego miasta.

Wśród wielu wydarzeń Roku Witkiewiczów znalazła się Międzynarodowa Konferencja Witkiewiczowska *Wokół Witkiewiczów*, której owocem jest ta publikacja. Wybitni polscy i zagraniczni witkiewiczolodzy oraz witkacolodzy obradowali w Zakopanem – w „pępku świata" – nad fenomenem wielowątkowej twórczości Ojca i Syna i ich artystycznego dialogu.

Zakopane jest znane w Polsce i na świecie dzięki pięknym górom, autentycznemu folklorowi, gościnności i Witkiewiczom właśnie. Mam nadzieję, że to wydawnictwo przyczyni się do głębszego poznania Ich twórczości, a Państwa zachęci do odwiedzenia Zakopanego i zetknięcia się z jedyną w swoim rodzaju atmosferą miasta pod Giewontem.

Serdecznie zapraszam!

Leszek Dorula
Burmistrz Miasta Zakopane

Zakopane, grudzień 2016



2. Stanisław Witkiewicz z synem Stanisławem Ignacym. Fot. Jan Witkiewicz Koszczyc, 1903

TERESA PĘKALA
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Dwóch Witkiewiczów – dwa modernizmy

Słowa-klucze: modernizm, tożsamość, inność, filozofia, sztuka, paradygmat

Prolog: Metafizyka dwugłowego cielęcia

Siedem lat po wspólnej wyprawie Stanisława Ignacego Witkiewicza i Bronisława Malinowskiego w egzotyczne kraje, w 1921 roku, powstał jeden z pięciu dramatów Witkacego osadzonych w tropikach. Porusza on uniwersalne problemy kształtowania tożsamości kulturowej, gdy kultura zachodnia spotyka się z innymi kulturami i ich hierarchiami wartości.

Spektakl *Metafizyka dwugłowego cielęcia*, wystawiony przez Teatr im. S. I. Witkiewicza w Zakopanem, przypomina problemy, które w kontekście wyzwań, przed jakimi stanął ostatnio świat zachodni, nabierają szczególnej wymowy.

Dociekanie prawdy o pochodzeniu i przynależności społecznej wybrzmiewa już nie tylko z hamletowskim dramatyzmem, lecz urasta – kolejny raz w dziejach Europy – do rangi niepokojąco aktualnego problemu globalnej historii. Procesy autokreacji, wraz z kulturowymi i społecznymi ograniczeniami, nieuchronnie odczytywane są w perspektywie humanizmu i transhumanizmu, ekologii, bioetyki, edukacji transkulturowej i szczególnie żywo dziś dyskutowanych kwestii migracji. Poza aktualnym kontekstem politycznym nie ujdzie uwagi uważnego czytelnika i odbiorcy dramatów Witkacego, że retoryka dzisiejszych debat wtóruje procesom teatralizacji rzeczywistości. Jak u zarania modernizmu, tak i dziś toczy się gra między dominującymi dyskursami władzy (rodzicielskiej, społecznej, etnicznej, politycznej) a samostanowieniem jednostki. Ustami Karmazyniella świat współczesny powtarza pytanie o odwieczną tajemnicę:

Nie pojmujesz tego, Ludwiku, że mogłem nie być wcale. Czyż musiałbym przyjąć moje istnienie przed moim własnym początkiem? Wcielenie w jakąś przypadkową skorupę? Ordynarny dualizm?[1]

* * *

Rocznice są okazją do złożenia hołdu, ale przede wszystkim skłaniają do refleksji nad aktualnością pozostawionych dzieł. Przez aktualność rozumieć można zarówno uniwersalność idei, form i wartości, jak i czasową współbieżność problemów z różnych epok. Jeżeli mamy do czynienia z wielkimi osobowościami twórczymi, uniwersalność wyraża się w powtarzalności „powrotów", a czasami przekracza wymiar temporalny i wówczas mamy do czynienia z rozumieniem aktualności w wymiarze horyzontalnym. Dzieje się tak, gdy zasięg oddziaływania obejmuje różne, nawet odległe kultury, które odnajdują w osobie i w dziele twórcy bliskie im hierarchie wartości. W uproszczeniu mówi się o twórcach podziwianych, rozumianych i mających kontynuatorów w obszarze kultury zachodniej, światowej lub lokalnej, a niekiedy wyłącznie narodowej. Dyskusja nad ich obecnością w przestrzeni kulturowej i kryteriami, które o tej obecności decydują, to osobny temat. Najczęściej do podobnych dyskusji dochodzi w okresach przesileń, zmian, zwrotów, kiedy z jednej strony dostrzegamy nieuchronnie nadchodzące „nowe", z drugiej zaś, z perspektywy „nowego", dostrzegamy w twórczości minionej antycypacje przyszłości, zapowiedzi zmian.

W kategoriach długiego trwania granice współczesności – jak niegdyś zauważył Mieczysław Porębski – przesuwają się i to pozwala „brzask epoki" dostrzegać znacznie wcześniej i możliwie szeroko[2]. Taką perspektywę stwarza ponowoczesność, czy też „późna nowoczesność", jako czas bilansu całej epoki nowoczesnej. Dla porządku wywodu przypomnę, że istnieją istotne różnice znaczeniowe pomiędzy pojęciami używanymi na określenie epoki nowoczesnej i termin „modernizm" jest tylko jednym z nich. Nie używam w tym miejscu znaczenia chronologicznego, strukturalnego ani wartościującego terminu „nowoczesność", lecz wyłącznie znaczenie historyczne. Spory terminologiczne przetoczyły się już przez literaturę przedmiotu i nie widzę potrzeby by do nich wracać. Ich reperkusje nadal widoczne są w debatach interdyscyplinarnych, w których zupełnie inne definicje „nowoczesności" funkcjonują jako przeciwieństwa różnych sposobów rozumienia postmoderny. Jak słusznie zauważył Wolfgang Welsch już w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, funkcjonują

[1] S. I. Witkiewicz, *Metafizyka dwugłowego cielęcia* [w:] tenże, *Dramaty* t. 2, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 1998, s. 152.

[2] M. Porębski, *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Ossolineum, Wrocław 1965, s. 8-9.

w języku zupełnie różne pojęcia nowoczesności jako przeciwieństwa różnych sposobów rozumienia postmoderny[3]. Wprowadzenie terminów „postmodernizm" i „ponowoczesność" *post factum* uporządkowało terminologię. Analogicznie do znaczenia terminu „ponowoczesność", odnoszącego się do czasów i epoki z określonymi przemianami socjokulturowymi, używa się terminu „nowoczesność". Natomiast terminy „postmodernizm" i „modernizm" stosuje się częściej w odniesieniu do wyrazu tych przemian, na przykład w sztuce i filozofii. Słowa „postmoderna" i „moderna" mają znaczenie najszersze, łączące opisy działań kulturowych z ich myślowym zapleczem uwypuklającym aspekt epokowo-formacyjny[4].

W rozważaniach szczegółowych należy mieć świadomość genealogii wyrażeń, zakresów terminów i znaczeń pojęć. Są to kwestie ważne, lecz nie decydujące przy formułowaniu pytań generalnych. Obydwaj Witkiewiczowie używali słów „modern", „modernizm" i „nowoczesność', nadając im znaczenie bądź chronologiczne, jak młody Stanisław Witkiewicz, bądź wartościujące, jak – niekiedy prześmiewczo – Witkacy. W kontekście dyskusji na temat nowoczesności i postaw nowoczesnych, toczącej się w ramach odwiecznej dialektyki „nowego" i „starego", próba odpowiedzi na pytanie o aktualność twórczości Witkiewicza-ojca i Witkiewicza-syna może okazać się niezwykle przydatnym studium przypadku do przeprowadzania globalnych analiz na temat tego, czym w ogóle jest uniwersalność *versus* lokalność idei, form i wartości w kulturze.

Szczególnie interesujące byłoby rozważenie, jak koncepcje nowoczesności i modernizmu w kulturze zachodniej wpłynęły na debatę na temat europejskich uniwersaliów w naszym obszarze kulturowym? W rozmowach dwóch Witkiewiczów obecne są różne punkty widzenia na kwestię nowoczesności, u nas ściśle związaną z rozumieniem europejskości lub zachodniej proweniencji kultury. O żywotności problemu tożsamości zachodniej kultury, dręczącego twórców i uczonych, świadczą główne punkty debaty, jaka przetoczyła się przez Europę po transformacji, z aktywnym udziałem Polaków. Jacek Woźniakowski w Castel Gandolfo w 1985 roku cytował wtedy Erharda Buska, który o naszym regionie pisał:

[3] W. W e l s c h, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przekł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 66.

[4] Por. A. Z e i d l e r - J a n i s z e w s k a, R. K u b i c k i, *Uporządkowana postmoderna. Wprowadzenie do koncepcji Wolfganga Welscha* [w:] W. W e l s c h, *Nasza postmodernistyczna moderna...*, dz. cyt., s. IX, X.

Leży gdzieś na wschodnich obrzeżach Zachodu i na zachodnich obrzeżach Wschodu. Mówiąc ściślej, pokutuje tam jako nostalgia i utopia[5].

Powołał się też na Timothy'ego Gartona Asha, który twierdził, że: „nie jest to region, którego granice można wytyczyć na mapie [...] jest to królestwo ducha"[6].

W punktach zwrotnych, w okresach przemian, tego typu generalne pytania padają. Tak było w sztuce i filozofii na ziemiach polskich, w czasie gdy tworzyli obaj Witkiewiczowie. Nowa sytuacja w Europie domagała się określenia na nowo własnej wizji sztuki, ponownej oceny tradycji artystycznej i zajęcia stanowiska wobec takiej postaci dyskursu modernizacyjnego, która przeciwstawiała sztukę nową, ocenianą jako wartościową, sztuce wówczas panującej, jako pozbawionej wartości bądź nienadążającej za duchem czasów, a w związku z tym przebrzmiałej, niepotrzebnej.

Z polskiego punktu widzenia w okresie wczesnego modernizmu w sztuce i filozofii zajęcie postawy wobec nowoczesnych prądów napływających z Zachodu było, bardziej niż w innych krajach, związane z określonym systemem wartości moralnych. Nie trzeba nikogo przekonywać, jak ważni byli dla Witkiewicza seniora „znaczący inni", należący do wspólnoty historycznej. Także u Witkiewicza juniora widma przeszłości mają szczególny status, odchodzą i wracają w sposób symboliczny, obrazując więzi łączące artystę tak ze starym, jak i z nowym światem. Sporo tu typowo modernistycznych dylematów związanych z narodzinami nowego paradygmatu, przypisującego uprzywilejowaną pozycję modernizacji w każdym obszarze, w tym ruchom awangardowym w sztuce.

Witkacy, a w końcu także jego ojciec, pokonują kolejne progi ewolucyjnego rozwoju nowoczesności i ich wypowiedzi oraz listy zarysowują pole do dyskursu o ciągłości i nieciągłości w sztuce. Znakomicie diagnozuje tę sytuację historyczną Richard Sheppard, dostrzegając (za Hugo Ballem) globalne przewartościowania w trzech obszarach: w zmieniającym się poczuciu sensu rzeczywistości, w zmieniającym się poczuciu sensu natury ludzkiej i w zmieniającym się rozumieniu relacji między człowiekiem i rzeczywistością.

Moderniści byli dotknięci w mniejszym lub w większym stopniu poczuciem wzajemnej dyslokacji sfer materialnej, ludzkiej i metafizycznej[7].

[5] E. B u s e k, E. B r i x, *Projekt Mitteleuropa*, Ueberreuter Verlag, Wien 1986, s. 24-25; cyt. za: J. W o ź n i a k o w s k i, *Ani tu Zachód, ani Wschód...?* [w:] *Europa i co z tego wynika. Rozmowy w Castel Gandolfo 1985*, przedm. Krzysztof Michalski, t. 2, Res Publica, Warszawa 1990, s. 177.

[6] T. G. A s h, *Czy Europa Środkowa istnieje?*, przekł. J. Anders, „Zeszyty Literackie" 1987, nr 17, s. 32; cyt. za: J. W o ź n i a k o w s k i, *Ani tu Zachód...*, dz. cyt., s. 177.

[7] R. S h e p p a r d, *Problematyka modernizmu europejskiego* [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Universitas, Kraków 2004, s. 112.

Doświadczenie modernizacji, wspólne obu Witkiewiczom, początkowo traktowane było jako rodzaj kulturowego kataklizmu, a później przyjmowane jako nieuchronny proces przenikający do wszystkich sfer życia ludzkiego. Dodatkowo, wraz z otwarciem sztuki na inne kultury oraz dzięki bardziej dostępnym podróżom, w umysłach Europejczyków nabrzmiewa problem inności. Zagadnienie tożsamości i inności zmienia sens z wymiaru wertykalnego, czyli z uznania wobec innych w kategoriach trwania, na wymiar horyzontalny, czyli uznanie wobec innych teraźniejszych i tych z projekcji przyszłości – co było swoistą obsesją Witkacego. Warto byłoby przeprowadzić analizę dzieł i koncepcji pod kątem ewolucji kategorii tożsamości jednostkowej i zbiorowej u obydwu artystów, ażeby pokazać, jak to się odbywało w specyficznych warunkach geopolitycznych na ziemiach polskich. Wspomniana próba Richarda Shepparda całościowego ujęcia modernizmu, doskonała jako podstawa ujęć paradygmatycznych, zaciera różnice pomiędzy modernizmami. Nie tracącą na użyteczności badawczej, wykładnią interpretacyjną w odkrywaniu geopolitycznych uwarunkowań dyskursu nowoczesności można uczynić dyskurs uznania. Za jego twórcę uważa się Hegla, chociaż wyprzedził go Johann Gottllieb Fichte, a prekursorem był Jan Jakub Rousseau. Dyskurs uznania nie miał zapewne bezpośredniego wpływu na stanowisko Witkiewiczów, mógł jednak oddziaływać na nich jako znaczący element modernistycznej filozofii podmiotu i towarzyszących jej teorii psychologicznych. Prześledzenie poglądów Stanisława Witkiewicza i Witkacego na temat, kim byli dla nich „znaczący inni", i czyjej odmienności w ogóle nie zauważali, mogłoby być pomocne w rekonstrukcji dyskursu „inności" w polskiej kulturze. Historia współistnienia różnych kultur na ziemiach polskich buduje dyskurs, który dla uproszczenia nazwę tu dyskursem „swoich innych", czyli innych, którzy nie są „obcymi". W tym wewnętrznym dyskursie Stanisław Witkiewicz i jego syn również się różnili. Maciej Pinkwart przypomina zdecydowanie negatywną reakcję Witkiewicza-ojca na związek syna z młodą Żydówką Anną Oderfeldówną.

> Wobec najważniejszych poruszeń twoich uczuć, najgłębszych stanów duszy istota innej rasy może się zachowywać tak inaczej, tak bezwzględnie różnie i sprzecznie z tym co Ty czujesz, że między nią a Tobą otworzy się od razu przepaść – wypełniona wzajemną pogardą, ponieważ poczucie wyższości rasowej i społecznej, wyższości historycznej wybuchnie odruchowo w Tobie, a poczucie pogardy, jaką mają Żydzi dla reszty ludzkości, wybuchnie w niej[8].

Poglądy Stanisława Witkiewicza w tej kwestii chwalebne nie są i choć nie należy o nich milczeć, wypada zgodzić się, że ich skutek był czysto teoretycz-

[8] S. Witkiewicz, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, PIW, Warszawa 1969, s. 531; cyt. za: M. Pinkwart, *Wariat z Krupówek*, Wagant, Nowy Targ 2015, s. 123.

Miej. Biblioteka Publ.

ny. Podobnie zresztą jak w przypadku Witkacego, który w utworach literackich na równi drwił z poglądów społecznych katolików, jak i Żydów. Hela w *Pożegnaniu jesieni* wypowiada słowa charakterystyczne dla polskiego, lokalnego wymiaru inności:

> Z całej mojej kultury jestem aryjką mimo pewnych żydowskich narowów. Kłamstwo tej waszej wstrętnej, umiarkowanej demokracji rozlane jest w mojej krwi na równi z żydowszczyzną [...][9].

Powszechnie używany wówczas język, nacechowany pejoratywnymi określeniami, konkuruje z czysto estetycznym zainteresowaniem innością urody i kultury żyjących obok Żydów. Są oni „swoimi innymi".

Inność jako kategoria modernistyczna w sztuce i kulturze niewiele ma wspólnego z przywołaną wyżej. Jest tworem modernizmu i sytuuje się w przestrzeni wyznaczonej przez sięgające przełomu XVIII i XIX wieku dyskusje między zachodnim racjonalizmem, utożsamianym często z zasadą logocentryzmu a tym, co mityczne, przedpojęciowe czy nieświadome. Jak pisał George Steiner:

> źródło „inności" przedstawiano lub metaforyzowano jako transcendentne [...] boskie, magiczne, demoniczne [...]. Dzisiaj konwencjonalnie wpisujemy to żywiołowe nie-umiarkowanie w sferę nieświadomości[10].

Odkrycia naukowe i postęp cywilizacyjny podważały wiarę w dotychczasowe źródła sensu, czemu towarzyszyły dziwaczne, jak w niektórych sztukach Witkacego, próby przeniesienia tego, co „obce" , „inne", w pozornie racjonalny dyskurs. Obecność „innych" w umysłach pierwszych modernistów manifestuje się w poczuciu wyobcowania właśnie w takich utworach, jak Witkacowska *Metafizyka dwugłowego cielęcia.* Inność ujawnia się też w rozumieniu tożsamości. Witkacy pyta w tekstach filozoficznych niemal tak samo często, jak w utworach literackich, dlaczego jest tym, a nie innym istnieniem, dlaczego jest w tej, a nie innej przestrzeni i czasie? Atanazy, wspominając po latach słowa ojca na temat „społeczności", konfrontuje je ze stanem teraźniejszym, z czasem „mechanizacji ludzkości, upadku sztuki i filozofii i wymarcia religii"[11]. Słowa starego Bazakbala łudząco przypominają lekcje, jakich młodemu Stasiowi udzielał ojciec na temat powinności narodowych i społecznych. Bohater *Pożegnania jesieni* stwierdza, że z historycznego punktu widzenia poglądy ojca okazują się „niedomyślanymi do końca koncepcjami" , „zakrze-

[9] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni,* Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2010, s. 29.

[10] G. Steiner, *Rzeczywiste obecności,* przekł. O. Kubińska, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1997, s. 173-174.

[11] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni...*, dz. cyt., s. 79.

płym światem abstrakcyjnych idei"[12]. W kontekście zachodzących zmian, kiedy „mimo woli i wiedzy zwyciężała względność, pluralizm", Atanazy nazywa ojca marzycielem o „ogólnym dobrze"[13]. Sam natomiast nie ma jasno ukształtowanego poglądu na dotychczas mu obojętne kwestie społeczne, uświadamia sobie jednak, że istnieją „społeczne poniekąd kryteria dla oceny chwil codziennych"[14]. Sfera życia jednostki, która wydawała się zamknięta na banalność „kwestii życiowych", zarysowała się nagle Atanazemu „w postaci złowrogiego pytania: Kim jestem? [...] Do czego mam prawo? Kim mam być? Jakie są moje granice?"[15].

Im większą wiedzę psychologiczną i antropologiczną zdobywał artysta, otwarty na nowości i falsyfikujący teorie przez najróżniejsze eksperymenty, tym większe wątpliwości budziła w nim ludzka natura. Filozoficzne lektury i edukacja artystyczna okazały się niewystarczającym przygotowaniem do bezpośredniego zetknięcia z przestrzenią odmienną we wszystkim – w przyrodzie, ludziach, obyczajach i sztuce. W relacji z podróży w tropiki pierwsze wrażenia potwierdzają, iż ta odmienność zrobiła na Witkacym ogromne, choć mało entuzjastyczne, wrażenie. Opisy, nawet przy uwzględnieniu skłonności artysty do przesady, nie budzą co do tego wątpliwości. Padają słowa: „dziki bezsens, zbytek i rozrzutność, niepokojąca siła i namiętność graniczące z szałem", „Budda, wylakierowany na żółto, o ustach purpurowych i głupkowato-zamyślonym, zmysłowym wyrazie twarzy", „freski nie prymitywne, ale niedbale rysowane", „dziwność potworna", „dźwięki piekielnej muzyki bez początku i końca, bez żadnego określonego tematu"[16]. Gwoli sprawiedliwości dodać należy, że w cytowanym tekście padają też słowa Witkacego filozofa:

> Wśród obcości ulicznego życia świątynia ta robi wrażenie jakiejś spokojnej oazy. Wobec wielkiej Tajemnicy Istnienia wyrażonej we wszystkich religiach zatraca się nawet odległość rasowa[17].

O Tajemnicę Istnienia pyta filozof w dramatach dziejących się w tropikach również w kontekście różnic rasowych i biologicznych. Są to problemy człowieka, którego niepokoi odmienność innych, problemy filozofa, który stawia fundamentalne pytania o tożsamość tej czy innej kultury. W twórczości Witkacego zderzają się różne postawy wobec innych, obcych,

[12] Tamże.
[13] Tamże.
[14] Tamże.
[15] Tamże.
[16] S. I. Witkiewicz, *Z podróży do Tropików* [w:] M. Pinkwart, *Wariat z Krupówek...*, dz. cyt. s. 538-540.
[17] Tamże, s. 541.

wobec odmiennych wartości sztuki i inaczej manifestującego się piękna natury. Podkreślany przez badaczy silny związek dwóch artystów, Stanisława Witkiewicza i Stanisława Ignacego Witkiewicza, przybrał tak dramatyczny wymiar sporu filozoficznego, czy nawet światopoglądowego, ponieważ u jego podstaw leżał wyjątkowy splot okoliczności historycznych i kulturowych, mający cechy zderzenia paradygmatów.

Wiele wskazuje na to, że różnice, które dzieliły wówczas Witkiewiczów, nie zniknęły całkowicie w myśleniu o kulturze, a historia XX wieku nie ułatwiła ich zniesienia.

Jest to kolejny trop zbliżający nas do nadal otwartej kwestii, jakie idee i wartości obecnej, późnej, refleksyjnej fazy epoki nowoczesnej współbrzmią z klimatem dyskusji wczesnego modernizmu. „Była to dziwna epoka kryzysów indywidualnych na tle kryzysu społecznego”[18].

Czy pęknięcia wewnątrz modernizmu już w XIX wieku, których pokłosiem są różnice w postawach obydwu Witkiewiczów wobec rzeczywistości, wobec natury, autonomii sztuki i postępu, potwierdziły się w jego schyłkowej fazie? Czy w twórczości dwóch wielkich artystów dostrzegamy różne, lecz bliskie nam z wielu powodów problemy, *explicite* wyartykułowane przez postmodernę? Formułując odpowiedzi na powyższe pytania wykładamy jednocześnie racje za tym, co składa się na aktualność dzieł i antycypacyjny charakter problemów podejmowanych przez ich twórców. Na tle kwestii szczegółowych wyłania się perspektywa dalsza, obejmująca szerokie pole zagadnień badawczych. Tym, co spaja przedmiot badań i leży u podstaw analiz porównawczych, powinien stać się problem modernizmu, ponieważ to w jego przestrzeni intelektualnej kształtowały się postawy ojca i syna.

Punktem wyjścia uzasadniającym podjęcie tej kwestii w ramach niniejszego tekstu jest pytanie: czy spotykamy się w Roku Witkiewiczów, ponieważ mamy do czynienia ze zbieżnością dat, czy też twórczość ojca i syna, rozpatrywaną łącznie, traktujemy jako wyzwanie teoretyczne o własnej wartości? W historii sztuki genealogie rodzinne nie są niczym szczególnym, a wzajemne oddziaływanie czymś naturalnym, taka więc drobiazgowa wiwisekcja, z jaką w tym przypadku mamy do czynienia w niektórych opracowaniach, może budzić zdziwienie. Czy słusznie? By odpowiedzieć na to pytanie, trzeba odpowiedzieć na kolejne: Czy poza interesującym w badaniach historycznych rekonstruowaniem biografii artystycznych powstało osobne pole badawcze, którego granice wyznaczają dialog epistolarny i dzieje recepcji konfrontującej postawy Witkiewiczów? Co się nań składa,

[18] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni...*, dz. cyt., s. 81.

na czym polega jego wartość wobec oceny oryginalnej twórczości Stanisława Witkiewicza i Stanisława Ignacego?

Hipotezą, którą przyjęłam i w części zarysowałam, jest przekonanie, że przeprowadzenie, niezależnie od badań szczegółowych, łącznej analizy twórczości Witkiewiczów zbliża do wyjaśnienia odmienności polskiego modernizmu na tle modernizmów światowych. O ile uda się pokazać, jak wartości modernistyczne pojmował Stanisław Witkiewicz i jakie starał się wpoić synowi, oraz który z modeli modernizmu/ modernizmów był najbliższy Witkacemu, to na tle wartości spornych i wspólnych łatwiej zrekonstruujemy oryginalny kształt polskiego modernizmu. Obiecującą perspektywą badawczą może być estetyka relacyjna, zakładająca ocenę twórczości pod kątem relacji międzyludzkich, które artysta w swoich dziełach obrazuje, wytwarza lub podtrzymuje[19]. Uzupełnienie dotychczas prowadzonych badań o kierunek wskazany przez estetykę relacyjną i położenie większego nacisku na szeroko rozumiany kontekst tworzenia w okresie modernizmu nie przekreśla wartości prac ukierunkowanych na odkrywanie oryginalności i autonomicznej przestrzeni dzieł sztuki. Światy starego i młodego Witkiewicza nie wykluczają się, mimo że w wielu zasadniczych punktach zbudowane są na różnych systemach przekonań i wartości. Relacje międzyludzkie, do których taką wagę przywiązuje Nicolas Bourriaud, tworzą rodzaj sieci. Ta ulubiona metafora filozofów ponowoczesnych obrazowo wskazuje na stałe powiązania, w tym przypadku na wartości wspólne, te, które uznać by można za charakterystyczne dla polskiego kształtu moderny.

Zdaję sobie sprawę z szeregu warunków, jakie należałoby uwzględnić, by w tej szczególnej sieci powiązań koncepcji dwóch artystów zbliżyć się do odkrycia specyfiki polskiego modernizmu. Potrzebne wydaje się wykonanie pewnej formy pracy hermeneutycznej, która nie rezygnując z dzisiejszej wiedzy o modernizmie sięga jednocześnie możliwie głęboko w przeszłość. Dopiero w tak szeroko zakreślonym horyzoncie poznawczym odkrywa się odmienność i ewolucje pojęć nowoczesności i modernizmu, a na ich tle dynamicznie zmieniające się stanowiska tak Witkiewicza ojca, jak i syna. Wiedza o tego typu uwarunkowaniach sugeruje, by z większą ostrożnością, niż to bywa w globalnych syntezach epoki nowoczesnej, podchodzić do wszelkich generalizacji. Niemniej spojrzenie całościujące, świadome swojej ograniczoności, jest możliwe i potrzebne. Nie przypadkiem przywołałam tradycję hermeneutyczną, antycypującą popularną w ostatnich latach filozofię, która godząc się na słaby status własnych ustaleń, nie rezygnuje jednak z pewnych roszczeń prawdziwościowych przy jednocze-

[19] N. B o u r r i a u d, *Estetyka relacyjna*, przekł. Ł. Białkowski, MOCAK, Kraków 2012, s. 39-52.

snym podkreślaniu uzależnienia od czasu i kultury[20]. Podjęcie próby myślenia całościującego, ukierunkowanego na zagadnienie tożsamości, uzasadnia w naszej rzeczywistości skala zmian w obrazie epoki nowoczesnej. Istnieje potrzeba zastanowienia się nad skutkami zmian politycznych w Europie, ponownego rozważenia procesów globalizacji oraz pośrednich i bezpośrednich skutków masowych migracji. Nie jest to przedmiotem niniejszych rozważań, niemniej wszystkie te wydarzenia skłaniają do przemyślenia fundamentalnych założeń, na których do niedawna opierała się europejska kultura i które znajdowały wyraz w sztuce.

Twórczość obu Witkiewiczów podejmowała i inaczej rozwiązywała problem tożsamości jednostkowej i kulturowej w pierwszych dekadach kształtowania się polskiego modernizmu. Zachodzące obecnie zmiany ze względu na zasięg i siłę oddziaływania, mają symptomy przemian paradygmatycznych. Z tego punktu widzenia problem lokalnego kontekstu historycznego polskiej nowoczesności uzupełnia globalne analizy podejmujące temat tożsamości i inności, a idąc dalej, stać się on może ważnym głosem w debacie, która obecnie przetacza się przez Europę. Debata ta jest swoistym rozrachunkiem z naczelnymi założeniami, na których ufundowana jest europejska kultura z dominującym wątkiem, jakim jest problem jej tożsamości. Reakcje Witkiewicza i jego syna na zmiany zapowiadające wyczerpanie dawnego paradygmatu kulturowego oraz na nowości napływające z Zachodu mogą posłużyć jako modelowy przykład, na jakich polach różne modernizmy, a dziś podobnie postmodernizmy, mogą ze sobą rywalizować. Wymaga to podjęcia szeregu szczegółowych zagadnień, na które nie ma tu miejsca, ograniczę się więc tylko do zarysowania pola problemowego, które może posłużyć dalszym badaniom.

Pierwszy blok problemów dotyczy porównania systemów wartości i przekonań z wczesnych i późnych lat moderny. Tylko hasłowo podam kilka standardowo kojarzonych z Witkacym:

Jak w kontekście dzisiejszych podsumowań nowoczesności oceniać zapowiadane w *Niemytych duszach* „koniec religii", „samobójstwo filozofii" i „upadek sztuki"?

Jakie wnioski nasuwają się wobec apokaliptycznych wizji wyczerpania duchowych podstaw kultury i upadku metafizyki z perspektywy późnej nowoczesności, określanej jako epoka posthistoryczna?

Czy w postawach ludzi współczesnych, w ich stosunku do tradycji, do narodowych powinności i społecznych przeobrażeń, w rozumieniu twórczego

[20] Por. W. Lorenc, *Wilhelm Dilthey: Kryzys metafizyki jako przesłanka zbliżenia filozofii do literatury* [w:] *Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki*, red. T. Pękala, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2015, s. 115.

powołania i odpowiedzialności artysty dominuje model zakorzeniony w polskim romantyzmie czy też inny? Czy i w czym jest on różny od modernistycznych postaw w krajach innych niż Polska?

Kolejną ważną grupą problemów są zagadnienia bezpośrednio związane z modernizmem artystycznym. Na czoło wysuwa się pytanie o jego wspólnotę formacyjną. Zwrócili na ten problem uwagę filozofowie ponowocześni. Dyskusja między Witkiewiczami na temat sztuki, między innymi na temat naturalizmu, wskazuje na źródła problemu, którego nie da się sprowadzić wyłącznie do pojęciowych sporów. Widać wyraźną rozbieżność pomiędzy rozumieniem terminu „modernizm" w historii i teorii architektury (np. u Lecha Niemojewskiego i Stefanii Zahorskiej, w znaczeniu radykalnego zerwania z tradycją) a historią literatury i historią malarstwa obejmującą sztukę Młodej Polski (Wiesław Juszczak, Irena Kossowska, Ryszard Nycz, Włodzimierz Bolecki). Źródłem teoretycznych trudności nie jest jednak sama rozbieżność pojęciowa, lecz jej konsekwencje dla tzw. dyskursu nowoczesności, przyznającego sztuce misję emancypacyjną.

W kontekście powyższego rodzą się pytania:

Czy nie popełniamy błędu, dokonując całościowej analizy sztuki i towarzyszącej jej teorii, przez poszukiwanie cech wspólnych pomiędzy modernizmem literackim i różnymi formami moderny w sztukach plastycznych?

Czy nie popełniamy podobnego błędu, traktując jako zjawiska uzupełniające się – praktykę artystyczną i jej filozoficzne teorie, które, jak pokazuje chociażby interpretacja Czystej Formy, były w czasach Witkacego słabo obecne w polskiej literaturze przedmiotu?

Na ile uzasadnione jest twierdzenie, że estetyka *explicite* wyłożona przez Witkacego pozostaje w sprzeczności z estetyką *implicite* jego dzieł, Czysta Forma kłóci się z estetyką dramatów czy powieści?

Podobne pytania uprawnione są tylko wówczas, kiedy wychodzimy z założenia, że wszystkie wymienione dziedziny twórczości wyrosły z jednego, obowiązującego paradygmatu estetycznego. Zwykle z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia w historii sztuki, co uzasadnione jest faktem mocnego powiązania paradygmatów estetycznych z panującą kulturą i systemami filozoficznymi. Pierwsze dziesięciolecia XX wieku, jak pokazuje rewolucja awangardowa, były pod tym względem czasem szczególnym. Jeden paradygmat odchodził w przeszłość, kolejny jeszcze do końca się nie ukształtował. Modernizm artystyczny jest w związku z tym pełen sprzeczności, poszczególne rodzaje sztuki rozwijają się w różnym tempie, co więcej, te same gatunki reprezentowane są zarówno w stylistyce awangardowej, jak i ariergardowej. Na ziemiach polskich, gdzie nowości napływały z opóźnieniem, niekiedy wszystkie naraz, powstały nurty, które nie mają odpowiednika w sztuce za-

chodniej, na przykład formizm. W zupełnie innym rytmie rozwija się na Zachodzie modernizm filozoficzny, który pojawia się u polskich twórców w postaci pojedynczych idei. Takie osobowości jak Leon Chwistek są rzadkością, a ich poglądy nie znajdowały zrozumienia nawet u Witkacego.

Ze względu na złożone okoliczności kształtowania się modernizmu w różnych obszarach bardzo trudno budować jakąkolwiek prawomocną teorię, nawet w odniesieniu do jednego artysty, bez świadomości wykluczających się niekiedy perspektyw czasowych wewnętrznych form rozwoju sztuki. Z kolei przyjęcie założenia o istnieniu wielu modernizmów i podkreślanie – skądinąd zasadne – wielu znaczeń nowoczesności wcale nie ułatwia zadania interpretacyjnego, a tym bardziej nie upoważnia do prostego przeciwstawienia modernizmu ojca modernizmowi syna. W tym kontekście można mieć wątpliwość, na ile uzasadnione historycznie i zgodne z obecnym stanem wiedzy o modernizmie jest zarówno doszukiwanie się „całości i jedności" w twórczości Witkacego, jak i przeciwstawianie jej w tym aspekcie twórczości Witkiewicza seniora? Schemat rozumowania, oparty na binarnych przeciwstawieniach, stał się sam w sobie przedmiotem krytyki ze strony teoretyków późnej nowoczesności. Podsumowując wątek usytuowania modernizmu artystycznego wobec filozoficznego i wewnętrznych różnic w obrębie obydwu, można powiedzieć, że pole problemowe jakie wyłania się z dyskusji ojca z synem, okazuje się bardziej złożone , ponieważ poglądy na powinności sztuki, rolę tradycji i piękna u obydwu twórców ewoluują wraz z ich – odmienną często – reakcją na wchodzące w obieg problemy modernizmów europejskich.

Kolejną trudność, z tej samej grupy problemów, można by sprowadzić do sformułowanej przez Arthura Danto idei zniewolenia sztuki przez filozofię. Interpretując korespondencję między ojcem a synem, wielu autorów wpada w pułapkę myślenia charakterystycznego dla wczesnego modernizmu, polegającego na dążeniu do ujęć całościowych i poszukiwaniu zgodności między wszystkimi obszarami działalności danego twórcy. Charakterystyczne dla tej grupy myślicieli jest pytanie:

> [...] czy Witkacy rozwijał się jako filozof sztuki i jako artysta paralelnie, czy najpierw podjął decyzje artystyczne, a potem szukał dla nich uzasadnienia „teoretycznego", czy odwrotnie – najpierw miał poglądy teoretyczne, a potem pod ich wpływem starał się tworzyć sztukę?[1]

Spójrzmy na to zagadnienie z perspektywy dostępnego nam dystansu czasowego, z perspektywy postmodernizmu. Czy przezwyciężenie perspektywy „całości i jedności" w stosunku do twórczości Witkacego nie jest szansą na docenienie autonomicznej ważności jego filozofii i jego sztuki? Czy porzuca

[1] J. Tarnowski, *Wzajemne zniewolenie filozofii i sztuki* [w:] *Przyszłość Witkacego*, red. T. Pękala, Univesitas, Kraków 2010, s. 89.

jąc myślenie systemowe, akceptując zarówno kontynuacje, jak i zerwania, czynimy obraz wielkiego twórcy uboższym? Postmodernizm, według Jeana-Françoise'a Lyotarda, to nie nowa epoka, ale nowy „stan ducha" wyrażający się w porzuceniu modernistycznego poszukiwania całości za wszelką cenę.

> Pojęcie postmodernizmu jest nam o tyle potrzebne, o ile spostrzegana jest różnica co do jakości drugiej połowy naszego wieku w stosunku do bezpośrednio przylegającej przeszłości [...]. nowa jakość dokonującego się przełomu polega na tym, że myślenie przebiega nie w kategoriach opozycji, lecz w kategoriach różnicy[22].

Z tego punktu widzenia trudno odmówić racji tym uczestnikom postmodernistycznej debaty, którzy zaprzeczają, jakobyśmy mieli do czynienia z odrzuceniem moderny, czy nawet z jej przekroczeniem. Solidaryzując się z podobnym myśleniem, odzyskujemy poczucie ciągłości, nie tracąc krytycyzmu, na jaki pozwala uświadomienie sobie konsekwencji myślenia całościującego. Odwrotną stroną całości, jak twierdzą postmoderniści, jest zawsze chęć podporządkowania, w tym przypadku „zniewolenia", filozofii przez sztukę lub na odwrót.

Przyjęcie postawy hermeneutycznej (niepreferowanej przez postmodernizm), polegającej , między innymi, na wykorzystaniu dostępnej dziś wiedzy, znosi binarną opozycyjność w myśleniu o czasach Witkiewiczów wykorzystującej dostępną dziś wiedzę po to, by z nowej perspektywy zadać pytanie o czasy Witkiewiczów, zaciera binarną opozycyjność w myśleniu. W rozważaniu relacji między filozofią a sztuką ułatwiłoby to skoncentrowanie się nie na tym, co rozdziela sferę inteligibilną od estetyzującej u Witkacego, a raczej na tym, co tworzy pole napięć pomiędzy nimi. W dość powierzchownym, jak dotychczas, doszukiwaniu się postmodernistycznych wątków w twórczości Witkacego brakuje poważnych prób odczytania jej w duchu myślenia postmodernistycznego, w którym, jak u Andreasa Huyssena, sfery inteligibilności i estetycznej zmysłowości charakteryzującej sztukę przeplatają się[23]. Nie miejsce tu na dyskusję nad zasadnością tego typu prób. Można jednak zaryzykować twierdzenie, iż ten *stricte* nowoczesny problem interpretacyjny, dotyczący związków pomiędzy filozofią i sztuką, nie był obcy Witkacemu. Z perspektywy dystansu czasowego Witkacy wydaje się modernistą dojrzałym, przewidującym zarówno upadek wielkich narracji modernizmu, jak też ich skutki. Nie przezwyciężył jednak tęsknoty za „całością i jednością" i w jego twórczości obecny jest nostalgiczny ton.

[22] K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Universitas, Kraków 2000, s. 14.

[23] A. Huyssen, *Nad mapą postmodernizmu* [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 501.

Czytanie Witkacego w konwencji modernistycznej całości i jedności, w ramach której sztuka i filozofia, istotowo różne i przeciwstawne, dążą do wzajemnej dominacji, zawodzi. Wskazane wątpliwości i sugerowane ścieżki interpretacyjne są hipotezami badawczymi, które otwierają nowe perspektywy, ale nie dają jeszcze podstaw do odczytywania twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza w kategoriach postmodernistycznego radykalnego pluralizmu. Odpowiedzi, jakich udziela jego dzieło i życie, nie wykluczają możliwości interpretacji nazwanych przez Jürgena Habermasa próbami „ratowania nowoczesności". A może bardziej trafne byłoby porównanie do prób ratowania „zwyczaju nowoczesności" Odo Marquarda? W gruncie rzeczy analizowany problem można sprowadzić do pytania, czy istotnie mamy do czynienia z twórcą rozprawiającym się z „mitami nowożytności" w filozofii bądź w sztuce, czy może w obydwu tych dziedzinach równocześnie? Czy te próby skończyły się powodzeniem? Nie ulega wątpliwości, że były podejmowane. Dowodzą tego chociażby poglądy historiozoficzne. Rozwój liniowy w sztuce, przekonanie o istnieniu nurtów „postępowych i wstecznych", to model modernizmu z dalekim echem heglizmu, historiozofii Saint-Simona, normatywnej estetyki francuskiego realizmu. Taka estetyka należy do wczesnomodernistycznych wielkich narracji i była bliska Stanisławowi Witkiewiczowi, a zrodziła się w latach osiemdziesiątych XIX wieku w konfrontacji z poglądami Henryka Struvego. Witkacy przejął w dużej mierze od ojca ideę liniowego rozwoju sztuki, zradykalizował formalizm i uczynił go elementem nowej estetyki, gdzie ideę doskonałości realistycznej i mistrzostwa w dążeniu do zgodności rzeczywistości malarskiej i rzeczywistości świata widzialnego zastąpił ideą kresu i wyczerpania form. Ma jednak świadomość niewystarczalności myślenia w dotychczasowych kategoriach, gdy jedne przeciwieństwa zastępowane są innymi. W usta Atanazego wkłada filozoficzną konstatację, nie pierwszy raz zaprzeczając binarnemu rozdzieleniu sztuki i filozofii:

> Mój niby-arystokratyczny światopogląd, z religią, filozofią i sztuką na czele, zaczyna walić się u podstaw. Właściwie jestem wcieleniem kompromisu, i to koniecznego, i niczym więcej. Gdybym mógł z czystym sumieniem zostać artystą, miałbym jakiś punkt stały, z którego mógłbym na to wszystko spojrzeć. Ale pogardzam sztuką – nie w ogóle, tylko jej dzisiejszymi upadkowymi formami. Malarstwo, rzeźba i poezja skończyły się, muzyka jest na ukończeniu, architektura staje się czysto użytkową, teatr ma jeszcze jakiś mały dystans przed sobą [...] jak to się wygładzi i wyrówna – teatr jako sztuka zginie także[24].

Witkacy traktował upadek sztuki jako konsekwencję ewolucji jej form, a forma musi ulec wyczerpaniu. Nienasycenie formą związane jest z określonym czasem historycznym, właśnie z epoką nowoczesną, ale mechanizm poszuki-

[24] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni...*, dz. cyt., s. 83.

wania nowych form i w efekcie kres możliwych ich kombinacji jest procesem immanentnym. Kategoria „wyczerpania" sama w sobie nie należy do repertuaru pojęć historiozofii modernistycznej w jej klasycznym ujęciu. Zapowiada raczej rewizję dotychczasowej wizji historii. Na marginesie warto przypomnieć, że sam termin „wyczerpanie" wykorzystywany jest do charakterystyki późnej nowoczesności, nie jest też obcy postmodernizmowi artystycznemu. Wiele więc w twórczości młodego Witkiewicza wątków właściwych dopiero dla myślenia późnego filozoficznego modernizmu, wprowadzającego w miejsce idei jedności i całości różnorodność, odmienność, zerwanie, brak ciągłości i – co najważniejsze – myślenie pomiędzy tradycyjnymi przeciwieństwami. Witkacy nie jest konsekwentny w dążeniu do przekroczenia bliskiej ojcu metafizyki i historiozofii, co nie musi oznaczać słabości jego koncepcji. Wręcz przeciwnie – może być przykładem dojrzałości charakteryzującej dopiero późny modernizm, a polegającej między innymi na odejściu od myślenia dialektycznego ku myśleniu pomiędzy różnymi sposobami rozumienia rzeczywistości, nie traktowanymi już w kategoriach przeciwieństw. Pozostaje do rozstrzygnięcia pytanie, czy „ordynarny dualizm" dostrzeżony przez Witkacego do końca został przezwyciężony w naszej kulturze?

W podsumowaniu powracamy do kwestii tożsamości, kwestii „metafizyki dwugłowego cielęcia". Na Zachodzie – oczywiście w wielkim uogólnieniu – stosunek do własnego „ja" w wymiarze egzystencjalnym, społecznym i narodowym wyrażał się w wielości modernizmów w taki sposób, że przy wszystkich odmiennościach ich geneza wiąże się z postawą, jaką zajmują wobec mocnych opozycji: centrum/peryferie, kultura/natura, podmiot/przedmiot, jednostka/zbiorowość, sztuka czysta/użyteczna społecznie, autonomiczna/nieautonomiczna. Modernizmy zachodnie – w czasie określanym jako ponowoczesność lub późna nowoczesność – na fali potężnego oporu przeciw wielkim narracjom, równie zaciekle jak niegdyś broniły, tak teraz te opozycje starają się obalać. Echa podobnych dyskusji znajdujemy w dialogu ojca i syna Witkiewiczów. Podkreślana w niniejszym artykule postawa Witkacego, zapowiadająca nowy paradygmat, na którym w dużej mierze opiera się nasza współczesność, nie jest postawą zerwania, lecz tak jak dzisiejsza faza kultury jest, wprawdzie odmiennym, ale jednym z wielu etapów w rozwoju nowoczesności. Widma przeszłości, nostalgia, brak konsekwencji w rozprawianiu się z mitami nowożytności są naturalną reakcją na gwałtowne zmiany[25]. Człowiek nowoczesny jest nieustannie zobligowany do podtrzymywania ogromnego kulturowego dziedzictwa, co rodzi najróżniejsze reakcje – dramaty i powieści Witkacego

[25] W. L e p e n i e s, *Melancholy and Society*, przekł. J. Gaines, D. Jones, MA, Harvard University Press, Cambridge 1992, s. 92.

są bogatym materiałem ilustrującym postawy wobec przeszłości. Pamięć o przeszłości jest spoiwem tożsamości kulturowej, dla której fakty nie są tak ważne jak to, co zapamiętane i podtrzymywane jako symbol i mit. Tożsamość mieszkańców haitańskiej Cazale przypomina hybrydyczne konstrukcje postaci z dzieł Witkacego.

W kontekście tego typu ogólnych refleksji, podsumowujących rolę Witkacego w kształtowaniu obrazu modernizmu, warto na koniec powiedzieć jeszcze o jednej kwestii.

W pismach Witkacego z całą ostrością wyartykułowana została ważna dla nas, współczesnych, opozycja: sprzeczność między ahistoryczną podstawą sztuki a historycznością jej postaci. Co ciekawe, poglądy twórcy Metafizyki dwugłowego cielęcia nie są rozstrzygające, reprezentują myślenie słabe, poszukujące zrozumienia, akcentujące różnice, a nie opozycje. Radykalny, pozbawiony eschatologii historyzm postmodernistyczny nadał temu zagadnieniu rangę problemu globalnego, przekraczającego sferę sztuki ku nowej koncepcji poznania. Po tym etapie coraz poważniejsze pozycje zaczynają zdobywać ahistoryczne sposoby myślenia. Przyczyniły się one renesansu fenomenologii, w której występują w osłabionej przez hermeneutykę postaci. W naukach kognitywnych natomiast ahistoryzm, czy niekiedy wręcz antyhistoryzm, przynajmniej w odniesieniu do doświadczeń estetycznych, bywa artykułowany z różnym stopniem radykalizmu. Najlepiej jest to widoczne w literaturze muzykologicznej, gdzie skrajne postacie neuroestetyki bliskie są przekonaniu o wystarczalności wyjaśnień neurofizjologicznych w genezie i ocenie sztuki (Alicja Jarzębska, John Sloboda).

Nie miejsce tu na dyskusję z podobnymi koncepcjami ani na ich ocenę pod kątem zgodności z określonymi modelami myślenia wczesnej czy późnej nowoczesności. Poruszam tę kwestię nie tylko po to, by docenić antycypujący charakter rozważań Witkacego. Problem pogodzenia ahistorycznej podstawy sztuki (dziś pojmowanej inaczej niż u Witkacego) z jej historycznością nadal jest ważny, a może nawet kardynalny dla obecnego statusu humanistyki. Dotyczy on przemyślenia na nowo relacji między czynnikami, które są uwarunkowane ahistorycznie (neurofizjologicznie, czy w innej tradycji – metafizycznie) a doświadczeniem dziejowości i zróżnicowania kultur[26]. Specyfika polskiego modelu modernizmu wyrażała się między innymi w tym, że podejmowane były próby pogodzenia wielu napływających do Polski dyskursów modernizacyjnych, z różnym zresztą skutkiem, jak np. u Witkacego. Tytułową „metafizykę dwugłowego cielęcia" proponuję odczytywać w kategoriach metafory

[26] K. M o r a c z e w s k i, *O aktualności kłopotów Witkacego z historią* [w:] *Przyszłość Witkacego*, red. T. Pękala, Universitas, Kraków 2010, s. 82.

jako narzędzia poznawczego, różnego od środków poznania naukowego, jako instrument „uruchomiający wyobraźnię epistemologiczną"[27]. Utwór Witkacego po uruchomieniu tego typu wyobraźni okazuje się obrazem antycypującym realne problemy cywilizacji późnego modernizmu. Spektakl Teatru Witkacego można z kolei odczytywać jako dzieło sztuki, które jest metaforą epistemologiczną ze względu na swoje właściwości strukturalne. Dzieło Andrzeja Dziuka, w myśl klasycznej koncepcji Umberto Eco „podsuwa pewien określony sposób widzenia otoczenia, w którym żyjemy", rzeczywistości późnego modernizmu w całej złożoności problemów tożsamości jednostkowej i kulturowej, „nie opowiada o niej, lecz jest nią"[28].

Dwa modernizmy dwóch Witkiewiczów posłużyły jako materiał do rekonstrukcji pola dyskursywnego, które tworzą dzieła, ich interpretacje i teorie, bez założenia, że są to opozycyjne koncepcje sztuki. Takie bowiem binarne myślenie było problemem, który Witkacy w trakcie dyskusji z ojcem próbował przezwyciężyć. Aktualność pytań, w tym pytania z prologu o tożsamość kulturową, nie podlega dyskusji.

Epilog: Cazale. 18°48'05"N 72°23'01"W

Na 56. Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji w 2015 roku w Pawilonie Polskim wystawiono projekt Joanny Malinowskiej i C. T. Jaspera (polskich artystów pracujących w Nowym Jorku) będący dokumentacją filmową wydarzenia, którym było wystawienie opery *Halka* Stanisława Moniuszki w miejscowości Cazale na Haiti, położonej w haitańskich górach, gdzie mieszkają potomkowie polskich legionistów z okresu wojen napoleońskich. Dokumentacja filmowa prezentowana była w formie panoramicznej projekcji. Artyści C. T. Jasper i Joanna Malinowska oraz kuratorka Magdalena Moskalewicz, zmierzyli się z mitem, z wiarą w uniwersalną moc opery. W odpowiedzi na komentarze, że źródłem inspiracji dla twórców projektu był bohater filmu Wernera Herzoga *Fitzcarraldo*, który pragnął wznieść operę w amazońskiej dżungli, Magdalena Michałowska odpowiada:

> Ja osobiście przez *Fitzcarraldo* czułam się nie tyle zainspirowana, co sprowokowana. Film jest wysoce problematyczny w swojej wymowie, a jego bohater nie tyle chce pokazać mieszkańcom dżungli przedstawienie, co wybudować gmach opery – bardzo znacząca różnica podkreślająca wątek kulturowej kolonizacji, w którym opera jest architektonicznym symbolem dominacji europejskiej. Nam zależało właśnie na samym przedstawieniu opero-

[27] K. S t ę p n i k, *Filozofia metafory*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1988, s. 99.

[28] U. E c o, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Czytelnik, Warszawa 1994, s. 170.

wym i na jego odbiorze przez miejscową ludność. O powtórzeniu możemy tu więc mówić jedynie na bardzo abstrakcyjnym, metaforycznym poziomie[29].

Polscy artyści, niemal jak w teorii symulakrów Jeana Baudrillarda, zrealizowali filmowy (fikcyjny?) plan w konkretnych społeczno-politycznych realiach, w miejscu, którego mieszkańcy mogą być modelowym przykładem współczesnych konstrukcji tożsamości. Mieszkańcy wioski Cazale, zasiedlonej na początku XIX wieku przez polskich legionistów, nazywają siebie Le Polone, czyli Polakami, chociaż o Polsce niewiele wiedzą[30]. Przedstawienie otworzył polonez w wykonaniu pięciu solistów i dyrygenta z opery poznańskiej, dwudziestu jeden haitańskich muzyków oraz osiemnastu tancerzy z Cazale, na drodze biegnącej pomiędzy domami, pośród przejeżdżających motorów, przechodzących zwierząt i przy udziale ponad stuosobowej publiczności złożonej zarówno z mieszkańców wioski, jak i z przyjezdnych. W komentarzach do polskiego projektu na Biennale w Wenecji powtarzają się pytania: Co chcieli osiągnąć autorzy? Czy udało im się zrealizować zamierzony cel i czy wysyłając *Halkę* za Atlantyk, by pokazać ją potomkom polskich legionistów, uświadomili uczestnikom i widzom na weneckim biennale, że taki eksport polskiej opery może być czymś więcej niż tylko gestem kulturowej kolonizacji lub promocji? Czy polskie dzieło operowe, o którym mówi się, że jest niemal nieobecne na arenie międzynarodowej, rzeczywiście ma moc reprezentowania narodowej tożsamości? Jak ta tożsamość może być konstruowana w XXI wieku i na ile można ją przetłumaczyć na inne kody kulturowe? Paweł Passini, reżyser opery Stanisława Moniuszki realizujący *Halkę* na Haiti, o kolejnych swoich projektach, w których pojawia się problem tożsamości, mówi tak:

> Coś, co jest dla ciebie „swoje", ktoś inny też tak rozpoznaje, chociaż widzi zupełnie inaczej. A ty nie myślałeś, że ten ktoś jest „swój". To jest fascynujące i wydaje mi się bardzo potrzebne nam, którzy dopiero uczymy się tego, że tożsamość jest czymś dynamicznym[31].

Problemu tożsamości nie rozstrzygnie już metafizyka dwugłowego cielęcia, ale to w ramach podejmowanych przez nią problemów możliwe jest formułowanie pytań wykraczających poza dyskurs konfrontacji kultur. Epilogiem wszelkich dywagacji teoretycznych pozostaje nadal sztuka. Uniwersalność twórczości Stanisława Witkiewicza i Stanisława Ignacego Witkiewicza polega na umiejętności prowokowania takich dyskusji.

[29] http://culture.pl/pl/artykul/magdalena-moskalewicz-haitanczycy-wyzwolili-polskich-chlopow-od-panszczyzny-wywiad [dostęp: 10.10.2015].

[30] Tamże

[31] http://culture.pl/pl/artykul/pawel-passini-dzielic-sie-tym-co-w-polsce-najlepsze-czyli-teatrem-wywiad [dostęp: 11.01.2016].

Bibliografia

Ash Timothy Garton, *Czy Europa Środkowa istnieje?*, przekł. Jarosław Anders, „Zeszyty Literackie" 1887.

Bourriaud Nicolas, *Estetyka relacyjna*, przekł. Łukasz Białkowski, MOCAK, Kraków 2012.

Eco Umberto, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Czytelnik, Warszawa 1994.

Europa i co z tego wynika. Rozmowy w Castel Gandolfo 1985, przedm. Krzysztof Michalski, t. 2, Res Publica, Warszawa 1990.

Lepenies Wolf, *Melancholy and Society*, przekł. Jeremy Gaines, Doris Jones, MA, Harvard University Press, Cambridge 1992.

Lorenc Włodzimierz, *Wilhelm Dilthey: Kryzys metafizyki jako przesłanka zbliżenia filozofii do literatury* [w:] *Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki*, red. Teresa Pękala, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2015.

Moraczewski K., *O aktualności kłopotów Witkacego z historią* [w:] *Przyszłość Witkacego*, red. Teresa Pękala, Universitas, Kraków 2010.

Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze, red. i wstęp Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 2004.

Pinkwart Maciej, *Wariat z Krupówek*, Wagant, Nowy Targ 2016.

Porębski Mieczysław, *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Ossolineum, Wrocław 1965.

Postmodernizm. Antologia przekładów, red. Ryszard Nycz, Baran i Suszczyński, Kraków 1996.

Przyszłość Witkacego, red. Teresa Pękala, Univesitas, Kraków 2010.

Steiner George, *Rzeczywiste obecności*, przekł. Ola Kubińska, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1997.

Stępnik Krzysztof, *Filozofia metafory*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1988.

Tarnowski Józef, *Wzajemne zniewolenie filozofii i sztuki* [w:] *Przyszłość Witkacego*, red. T. Pękala, Univesitas, Kraków 2010

Welsch Wolfgang, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przekł. Roman Kubicki, Anna Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998.

Wilkoszewska Krystyna, *Wariacje na postmodernizm*, Universitas, Kraków 2000.

Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki, red. Teresa Pękala, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2015.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Metafizyka dwugłowego cielęcia* [w:] tenże, *Dramaty*, t. 2, oprac. Janusz Degler, PIW, Warszawa 1998.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Pożegnanie jesieni*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2010.

Ponadto źródła internetowe:

http://culture.pl/pl/artykul/magdalena-moskalewicz-haitanczycy-wyzwolili-polskich-chlopow-od-panszczyzny-wywiad [dostęp: 10.10.2015].

http://culture.pl/pl/artykul/pawel-passini-dzielic-sie-tym-co-w-polsce-najlepsze-czyli-teatrem-wywiad [dostęp: 11.01.2016].

Two Witkiewicz – two modernisms

Summary

Keywords: modernism, identity, otherness, philosophy, art, paradigm

The work of S. Witkiewicz the father and S. I. Witkiewicz the son, falls on the time volution of modernism as a phase in culture, philosophy and art. The problems of the relation between the creative attitude and the theoretical views of S. Witkiewicz and Witkacy can be treated as material illustrating the confrontation between different modernist trends. The aim of the article is to show the difference between the models of modernism as well as to answer the question about the specifics of the Polish model of modernism. The start was the analysis of the geopolitical and cultural circumstances in which the attitudes of artists towards modernity were shaped. The work of both Witkiewicz men treated together creates a research area allowing a look at Polish modernism from the perspective of changing cultural paradigms. The problems of identity and otherness, attitude towards the past and tradition, the issues of the formation collectivity of modernism, the relations between philosophy and art, and specific problems of philosophy of art are considered on the basis of literary and philosophical texts. In the introduction and the conclusion, the author refers to the project of the Polish artists at the 56th International Art Exhibition in Venice in 2015, proving that the question of modernism stated in the article is at the same time a question of postmodernism.

Teresa Pękala – profesor doktor habilitowany, kierownik Zakładu Estetyki Instytutu Filozofii na Wydziale Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, wiceprezes Polskiego Towarzystwa Estetycznego. Specjalizuje się w estetyce polskiej, filozofii sztuki nowoczesnej, problematyce współczesnych postaci doświadczenia estetycznego oraz w zagadnieniach związanych z estetyzacją przeszłości. Organizatorka konferencji nawiązujących do twórczości Witkacego. Autorka ponad stu artykułów, sześciu monografii i czterech prac redagowanych, w ostatnich latach opublikowała: *Estetyczne konteksty doświadczenia przeszłości*, Wyd. UMCS, Lublin 2013; *Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki* (red.), Wyd. UMCS, Lublin (2015); *Teatr, teatralizacja, performatywność* (red.), Wyd. UMCS, Lublin 2016.

I. PRZYCZYNKI BIOGRAFICZNE



3. Dwór w Poszawszu. Fot. Elżbieta Witkiewicz-Schiele, 2014

ELŻBIETA WITKIEWICZ-SCHIELE
Rodzina Witkiewiczów, Warszawa

Witkiewiczowie – gniazda rodzinne w latach 1808-1958

Słowa-klucze: Witkiewiczowie , Stanisław Witkiewicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witkacy, Beckowie, Prószyńscy, Rabowscy, Schielowie, Poszawsz, zesłanie, jubileusz

Rok 2015, rok dwóch najsławniejszych Witkiewiczów, Stanisława i jego syna Stanisława Ignacego, stał się okazją, bym zrealizowała moje marzenie i opisała chronologicznie dzieje ich przodków i potomków, do których mam honor należeć. Przygotowywana przeze mnie książka przybliży sylwetki wybitnych przyjaciół, krewnych i powinowatych Witkiewiczów. Począwszy od powstania styczniowego w 1863 roku, cztery małżeństwa połączyły rody Prószyńskich i Becków, Rabowskich (z Bohmów) i Becków, Witkiewiczów i Rabowskich oraz Witkiewiczów i Schielów, a powstałe pomiędzy nimi pokrewieństwo stworzyło ciągłość poprzez potomstwo, którym obdarzone były wszystkie te rodziny. Małżeństwo Heleny z Rabowskich i Rafała Witkiewicza – rodziców moich i moich dwóch braci, Macieja i Wojciecha – ostatecznie scaliło te rody [il. 20].

Już moja mama gromadziła przed laty wszelkie informacje o Witkiewiczach, a jej siostra, Zofia Rabowska, o Prószyńskich, Beckach i Rabowskich. Były to pamiętniki, listy, fotografie, artykuły w czasopismach, książki i inne publikacje. Obydwie przekazały mi wszystkie pamiątki rodzinne. Za tymi przedmiotami kryją się wspaniali i ciekawi ludzie, o których od dziecka słyszałam przeróżne opowieści przekazywane przez rodziców, dziadków, ciotki i wujków. Mama pierwsza podjęła próbę opracowania drzewa genealogicznego rodziny Witkiewiczów, a ja, po dokonaniu uzupełnień i aktualizacji, zaprezentowałam je w tym roku na wystawie. Ekspozycja ta przedstawia losy moich przodków, powiązania rodzinne i przyjacielskie na tle burzliwej historii

Polski oraz niezwykłe miejsca, począwszy od Syberii, poprzez Litwę, Warszawę, aż po Zakopane.

Poszawsz to pierwsze opisane przez Marię Witkiewiczównę gniazdo rodziny Witkiewiczów [il. 3, 5, 7]. Jan Prosper Witkiewicz – urodzony tam w 1808 roku – to pierwszy bardzo znany Witkiewicz, tajemniczy bohater wielu opracowań i publikacji, zmarły tragicznie w wieku trzydziestu jeden lat [il. 4]. Jego brat, o sześć lat młodszy Ignacy [patrz: wkładka kolorowa na końcu książki, il. II], wraz z żoną Elwirą z Szemiotów założył w Poszawszu rodzinę [il. 7, 8].

Urodziło im się dwanaścioro dzieci, niestety trzy córeczki zmarły zaraz po urodzeniu. Życie rodziny zostało zakłócone dramatycznymi przeżyciami w czasie powstania styczniowego. Ponieważ Witkiewiczowie brali w nim udział, stracili majątek w Poszawszu bezpowrotnie. Ignacy i Elwira wraz z pięciorgiem dzieci spędzili cztery lata na zesłaniu w Tomsku, w środkowej Syberii. Ignacy zmarł, gdy z Tomska wracali.

Zamieszkanie rodziny na Litwie uniemożliwiał zakaz cara. Witkiewiczowie osiedli więc na Suwalszczyźnie, w majątku Urdomina, który otrzymała Elwira w spadku po bliskiej krewnej, ciotce Suchorzewskiej [il. III]. Pojawiła się nadzieja na założenie tam nowego gniazda rodzinnego.

Część rodziny rozproszyła się na skutek zamążpójścia lub ożenku (Barbara Matusewiczowa, Aniela Jałowiecka i Ignacy junior z Marią z Bohdanowiczów), reszta próbowała stworzyć wspólnotę rodzinną, której osią była matka rodu, Elwira z Szemiotów Witkiewiczowa. Niestety majątek Urdomina został utracony z powodu dawnych zadłużeń. Jan wziął go w dzierżawę i w nim pozostał [il. 9]. Reszta rodziny w 1873 roku przeniosła się do Warszawy.

Jan Witkiewicz ożenił się z Anną z Łopacińskich, w 1881 roku przyszedł na świat syn Jan, nazywany w rodzinie Jankiem, a po dwóch latach córka Maria, nazywana Kizią, Niusią lub Dziudzią. Anna, ich matka, zmarła w połogu. Owdowiały Jan został z dwójką malutkich dzieci. Seniorka rodu, Elwira, natychmiast ruszyła z pomocą synowi i wnukom. Przyjechała z Warszawy do Urdominy z dwiema córkami, Marią i Eugenią. Ponieważ sytuacja rodziny diametralnie się zmieniła, postanowiono opuścić na zawsze Urdominę, która przed laty miała stanowić dla Witkiewiczów oazę rodzinnego szczęścia.

W 1884 roku przenieśli się do Mińska, gdzie od jedenastu lat mieszkał młodszy brat Jana, Ignacy, z żoną i czterema córkami: Emilią, Elwirą, Janiną oraz Julią, która zmarła w wieku kilkunastu lat. Eugenia, nazywana Żeni, wyjechała potem do Petersburga, aby rozpocząć samodzielne życie. Ignacy wspomagał finansowo matkę, siostrę i brata z dziećmi [il. 11]. Jako wzięty adwokat, korzystając ze swoich rozległych kontaktów, zaprotegował brata Jana przedsiębiorcy Alfonsowi Kozieł-Poklewskiemu. Był to potentat na wielką skalę,

który zarządzał w Cesarstwie Rosyjskim kopalniami złota, żelaza i miedzi, a także żeglugą na rzekach Ob, Irtysz i Tura. Posiadał majątki ziemskie, był fundatorem kościołów i szpitali w środkowej Syberii. Z pobudek patriotycznych starał się zatrudniać w swoich przedsiębiorstwach Polaków.

Jan Witkiewicz rozpoczął u niego pracę w charakterze inżyniera budowy dróg i kolei na Kaukazie. Otrzymywał wysokie wynagrodzenie, które pozwalało na utrzymanie dzieci, matki i siostry mieszkających w Mińsku. Elwira, głowa rodu, po długiej chorobie zmarła w wieku siedemdziesięciu czterech lat i została tam pochowana. Jej córka Maria, znana jako Mary, podjęła się wychowania dzieci brata, zastępując im matkę. Mieszkali w Mińsku do czasu ukończenia przez Janka i Dziudzię gimnazjum [il. 12].

W 1900 roku przenieśli się do Warszawy. Rok wcześniej Janek rozpoczął studia na Wydziale Inżynierii Budowlanej politechniki w Warszawie. Po śmierci Elwiry z Szemiotów Witkiewiczowej Mary uważana była, szczególnie przez Stanisława Witkiewicza, za głowę rodziny Witkiewiczów. Dwie starsze zamężne siostry, Elwira i Barbara, mieszkały na stałe w majątkach na Litwie, z których prawie się nie ruszały.

Jan Witkiewicz, wówczas najzamożniejszy z całej rodziny Witkiewiczów, kupił wielką parcelę „na Antołówce" (dawna nazwa – obecnie Antałówka) w Zakopanem i zbudował na niej dom – dużą willę [il. 13]. Posiadłość docelowo przeznaczona była dla córki, Dziudzi Witkiewiczówny, jako posag zabezpieczający jej przyszłość. Nazwa willi, „Na Antołówce", była oficjalna, potocznie mówiło się jednak „Antołówka". Dom miał pełnić podwójną funkcję – siedliska rodzinnego i pensjonatu. Janek Witkiewicz, dwudziestodwuletni wtedy student Wydziału Architektury w Wyższej Szkole Technicznej w Monachium, zaprojektował go z pomocą stryja Stanisława. Mary i Dziudzia zamieszkały w willi pod koniec 1904 roku. Dziudzia w 1903 roku ukończyła „Szkołę Artystyczną Malarstwa dla kobiet, z kursem rysunków architektonicznych i rzeźby plastycznej, Bronisławy Marii Wesołowskiej w Warszawie", pod kierunkiem architekta Jana Heuricha.

Na Antałówce Mary zasiadła niczym cesarzowa na tronie, do niej spływały wszystkie informacje o rodzinie, cieszyła się dużym szacunkiem i uznaniem nie tylko wśród krewnych. Odznaczała się błyskotliwą inteligencją, szczerością oraz umiejętnością porozumiewania się z ludźmi różnego pochodzenia i majętności. Stała się kontynuatorką tradycji patriotycznych przekazanych przez matkę Elwirę z Szemiotów. Mary i Dziudzia kilka razy opuszczały Zakopane na czas jesienno-zimowy, zamieszkując u madame Dygat w Paryżu, gdzie Dziudzia kontynuowała studia rzeźbiarskie w Academie des Beaux Arts.

Na lato zjeżdżali pensjonariusze – w tamtych czasach Zakopane było letnią stolicą Tatr. Do willi „Na Antołówkę" przybywała rodzina, jedni mieszkali

u Mary i Dziudzi, inni w Zakopanem, szukając lepszych warunków sanitarnych. Czasem nie dało się dojechać pod górę na Antałówkę, szczególnie po roztopach dorożki grzęzły w błocie. Z Kaukazu przyjeżdżał Jan Witkiewicz, aby odwiedzić córkę, siostrę Mary i brata Stanisława, który mieszkał wtedy w Zakopanem [il. 10, 15]. Jan niejednokrotnie widywał się z Elwirą, nazywaną Lirą, córką brata Ignacego, która w tym samym czasie przebywała na Antałówce wraz z synem, Henrykiem Regulskim [il. 15].

Stanisław Witkiewicz z żoną Marią i synem Stanisławem Ignacym również przychodzili na rodzinne spotkania [il. 16]. Często wpadał Janek Witkiewicz, zajęty studiami, projektowaniem oraz polityką. Co roku, od około 1908 roku, przyjeżdżała do Zakopanego Jadwiga Żukowska z Jałowieckich, siostrzenica Mary, wraz z córkami Kuką i Lulą, a także siostra Jadwigi, Aniela z Jałowieckich Belinowa. Chętnie też odwiedzała rodzinę na Antałówce Jadwiga Matusewiczówna, córka Barbary, siostry Mary.

Jadwiga przez całe życie utrzymywała bardzo serdeczne więzi z rodziną. Na szczęście zachowały się fotografie dokumentujące wspólnie spędzane radosne chwile przed pierwszą wojną światową.

Z biegiem lat willa „Na Antołówce" zaczęła po części pełnić funkcję gniazda rodzinnego Witkiewiczów, jak niegdyś nieodżałowany Poszawsz na Żmudzi, a później Urdomina – „raj utracony".

Na Antałówce Dziudzia miała w pokoju na poddaszu pracownię rzeźbiarską, doświetloną od strony zachodniej oknem dachowym [il. 17]. Wykonywała z gipsu popiersia, głowy i płaskorzeźby, doskonale oddające podobieństwo portretowanych osób. Projektowała także hafty na strojach, obrusach, narzutach, zasłonach, okładkach do książek i innych przedmiotach i sama je wykonywała. Haftowane ubiory prezentowała wraz ze stryjeczną siostrą, Elwirą Regulską (malarką), a uwieczniał to na szklanych negatywach Witkacy, ich brat stryjeczny [por. il. 67].

Pasją Dziudzi było również wytłaczanie skór w zaprojektowane przez siebie wzory i robienie z nich, między innymi, opraw do książek autorstwa stryja Stanisława, których pierwsze strony ozdabiała rysunkami. Lubiła malować kwiaty oraz projektować i wykonywać okolicznościowe ozdoby.

Kilka przykładów jej różnorodnych prac, pieczołowicie przechowanych przez rodzinę, znajduje się wśród pamiątek Witkiewiczów. Pogłoski o przedwcześnie przerwanej karierze artystycznej Dziudzi są mocno przesadzone, gdyż mastektomia, której poddała się w wieku pięćdziesięciu dwóch lat, pozbawiła ją możliwości rzeźbienia dużych form, lecz nie wykonywania innych prac artystycznych.

Po pierwszej wojnie światowej w willi „Na Antołówce" pojawiała się, częściej niż przed wojną, Eugenia Witkiewiczówna, Żeni, siostra Mary, naj-

młodsza z dziewięciorga rodzeństwa. Zaczęły także przyjeżdżać w odwiedziny następne pokolenia, czyli wnuki, jak nazywała je Mary. Wnuczki jej brata Ignacego, Janula i Aniela, z matką Janiną Miklaszewską z Witkiewiczów, oraz ich kuzyn Henio Regulski, już student. Ulubienicą Mary była bratanica Helena Mokrzycka, córka Wiktora Witkiewicza, która bywała na Antałówce ze swoją córeczką z pierwszego małżeństwa, Jadwigą Orłowską.

W 1921 roku w czasie bardzo śnieżnej zimy wybuchł pożar – zaczęła palić się stróżówka stojąca w bliskim sąsiedztwie willi. W pensjonacie mieszkał w tamtym czasie zaprzyjaźniony od kilkudziesięciu lat z Witkiewiczami Ferdynand Rabowski, geolog, z żoną Zofią z Beków i córkami. Do wykopanego przez niego rowu spływał topniejący od żaru ognia śnieg i tą wodą wszyscy polewali dach stróżówki, więc straż pożarna niewiele miała do roboty. Stróżówka spaliła się do połowy, lecz dzięki pomysłowości Rabowskiego willa ocalała. Mary i Dziudzia pozostały dozgonnie wdzięczne Ferdynandowi za uratowanie tego ostatniego gniazda Witkiewiczów. Jak okazało się po latach, ten rodzinny dom stał się letnią przystanią dla córki Ferdynanda, Heleny, żony Rafała, syna Janka Witkiewicza oraz ich trojga dzieci.

Janek Witkiewicz Koszczyc wielokrotnie mieszkał u Mary i Dziudzi z żoną Henryką z Rodkiewiczów i synami, Janulkiem i Rafulkiem. W późniejszych latach, po 1924 roku, również z córeczką Henią, nazywaną Heniulką [il. 18]. Oprócz rodziny w pensjonacie na Antałówce przebywali pensjonariusze. Były to zazwyczaj osoby zaprzyjaźnione, tak zwani stali bywalcy. Mary broniła się przed przyjmowaniem osób chorych na gruźlicę.

Od 1933 roku w pensjonacie zamieszkał na stałe Stanisław Ignacy Witkiewicz, mniej więcej wtedy willa zmieniła nazwę na „Witkiewiczówka". W bezpośredniej, prawie codziennej konfrontacji, stosunki między Witkacym a ciotką Mary i Dziudzią bardzo się popsuły i dwie panny Marie poddawane były ostrej krytyce, niejednokrotnie uzasadnionej. Mimo to Witkacy wytrwał z nimi pod jednym dachem przez blisko siedem lat. Napięte sytuacje rozładowywały jego wyjazdy do Warszawy, do żony, w sezonach wiosennych i jesiennych. Kiedy wybuchła druga wojna światowa, Witkacy opuścił Zakopane na zawsze. W następnym roku, 27 czerwca, w wieku osiemdziesięciu dziewięciu lat zmarła Mary. Osamotnioną i zrozpaczoną Dziudzię zabrał do Warszawy brat Janek, który owdowiał dwadzieścia dni wcześniej.

Okupację niemiecką przeżyli razem, po wojnie Dziudzia wydzierżawiła „Witkiewiczówkę", a młode pokolenia Witkiewiczów spędzały tam wakacje. Tam stawiali pierwsze kroki, stamtąd wyruszali na pierwsze wycieczki w góry. Mieszkali w dawnej sypialni Witkacego i w pracowni Dziudzi – te magiczne pomieszczenia rozbudzały ich wyobraźnię i chęć przeżywania niezwykłych przygód.

Po śmierci Dziudzi w 1962 roku jej spadkobiercy, bratanek i bratanica, stanęli przed koniecznością przeprowadzenia remontu, ponieważ w 1964 roku dom został wpisany do rejestru zabytków. Nie mając funduszy, zmuszeni byli, z wielkim bólem serca, sprzedać posiadłość.

Druga wojna światowa, a po niej nieludzki system, unicestwiły szlachetny zamiar Janka Witkiewicza Koszczyca stworzenia gniazda rodziny w Warszawie. W 1938 roku zbudował na Mokotowie willę własnego projektu, w której znajdowało się pięć mieszkań przeznaczonych dla kilku rodzin Witkiewiczów. Po wojnie dom przeszedł na własność państwa, a Witkiewiczom pozwolono zająć dwupokojowe mieszkanie [il. 19]. Kochające się rodzeństwo, Dziudzia i Janek, przeżyli tam ostatnie siedemnaście lat życia, jak niegdyś pierwsze siedemnaście lat w Mińsku.

W 1957 roku Dziudzia Witkiewiczówna ofiarowała Muzeum Tatrzańskiemu w Zakopanem mnóstwo bezcennych pamiątek rodzinnych. Przedmioty te są odzwierciedleniem i upamiętnieniem niepowtarzalnych czasów istnienia ostatniego gniazda rodziny Witkiewiczów w Zakopanem.

Bibliografia

Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879–1939*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2013.

Goetel Walery, *Ferdynand Rabowski 1884–1940*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Geologicznego" 19: 1949, nr 1, s. 241–248.

Jewsiewicki Władysław, *Batyr. O Janie Witkiewiczu 1808–1839*, PIW. Warszawa 1983.

Krajewski Stanisław, *Maurice Lugeon (1870–1953)*, Kraków 1955 [osobne odbicie z XXIII „Rocznika Polskiego Towarzystwa Geologicznego" T. 23: 1953].

Leśniakowska Marta, *Jan Koszczyc Witkiewicz (1881–1958) i budowanie w jego czasach*, IS PAN, Warszawa 1998.

Miecznik Jerzy B., *Ferdynand Rabowski – wybitny tektonik i człowiek gór*, „Przegląd Geologiczny" 61: 2013, nr 3, s. 172–177.

Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach, oprac. Henryk Anders, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1960.

Witkiewicz Stanisław, *Listy do syna*, oprac. Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska, PIW, Warszawa 1969.

Witkiewiczówna Maria, *Adam Chmielowski (Brat Albert)*. Kraków 1933.

Witkiewiczówna Maria, *Wspomnienia o Stanisławie Wtkiewiczu*. Warszawa 1936.

The Witkiewicz family nests in the years 1808-1958

Summary

Keywords: Witkiewicz family, Stanisław Witkiewicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witkacy, Beck family, Prószyński family, Rabowski family, Schiele family, Pašiaušė, exile, jubilee

Pašiaušė in Samogitia is the first nest of the Witkiewicz family described by Maria "Mary" Witkiewiczówna. Jan Prosper Witkiewicz - born there in 1808 - is the first well known Witkiewicz, a mysterious hero of many publications, died tragically at the age of thirty-one. His younger brother, Ignacy, along with his spouse Elwira of the Szemiot family started a family in Pašiaušė (twelve children). The family life was disrupted by dramatic experiences during the January Upris-ing (1863), and because the Witkiewicz family took part in it, they lost their assets irrevocably. Ignacy and Elwira, along with five children spent four years in exile in Tomsk (central Siberia). Ignacy died on the way back to the country.

The Witkiewicz family settled in the Suwałki region, in Urdomina estate that Elwira inherit-ed. Unfortunately, the property after a few years was lost because of debt.

Elwira's son, Jan, took it on lease and stayed there. The rest of the family spread out to Minsk, Warsaw and other places. Due to the change of the family situation after Jan unexpectedly became widowed and stayed with his two tiny children, they decided to leave Urdomina forever and move to Minsk, where, already for years had lived, the younger brother of Jan, Ignacy, with his spouse and four daughters. Jan went to the Caucasus to work as an engineer building roads and railways, while mother Elwira and sister Mary took care of his children.

In 1903, Jan Witkiewicz built in Zakopane, on Antołówce (now Antałówka), a large villa as a guest house and family home. The property eventually was a dowry for his daughter Maria (Dziudzia). The guest house was led by Jan's sister, Mary Witkiewiczówna.

Over the years, the villa „On Antołówka" began to act as a nest of the Witkiewicz family, as once Pašiaušė and later Urdomina did. The family continued coming to the villa both before World War I, as well as during independent Poland, and after World War II, also the youngest generation of the Witkiewicz family spent their holidays in the villa. Lack of funds for the maintenance of the property, forced the family to sell it.

The plans of Janek Witkiewicz Koszczyc, son of Jan, of the creation of the family nest in Warsaw failed, as the designed and built by him in 1938 spacious villa in Mokotów was taken away from the Witkiewicz family by the communist government after World War II.

Elżbieta Witkiewicz-Schiele – wnuczka Jana Witkiewicza Koszczyca, bratanka Stanisława Witkiewicza, twórcy stylu zakopiańskiego oraz kuzyna Stanisława Ignacego Witkiewicza. W willi „Na Antołówce, późniejszej „Witkiewiczówce", którą zaprojektował jej dziadek, spędzała niemal każde wakacje. Znała więc atmosferę domu z lat powojennych oraz od dziecka stykała się z pamiątkami Witkiewiczowskimi. Opracowała również drzewo genealogiczne Witkiewiczów oraz ich związki z innymi znanymi rodzinami – Schielami, Rabowskimi, Bohmami. Współpracowała w opracowaniu albumu Andrzej Adamczyka pt. *Zapomniany świat Bohma* (2012).



4. Walenty Wańkowicz, *Portret Jana Prospera Witkiewicza*, ok. 1835



5. Aleja dworska w Poszawszu. Fot. Elżbieta Witkiewicz-Schiele, 2014



6. Ganek dworu w Poszawszu. Fot. Elżbieta Witkiewicz-Schiele, 2014



7. Ignacy Witkiewicz. Fot. 1867



8. Elwira z Szemiotów Witkiewiczowa. Fot. ok. 1870



9. Jan Witkiewicz. Fot. ok. 1880



10. Stanisław Witkiewicz. Fot. 1870



11. Ignacy Witkiewicz, brat Stanisława. Fot. ok. 1910



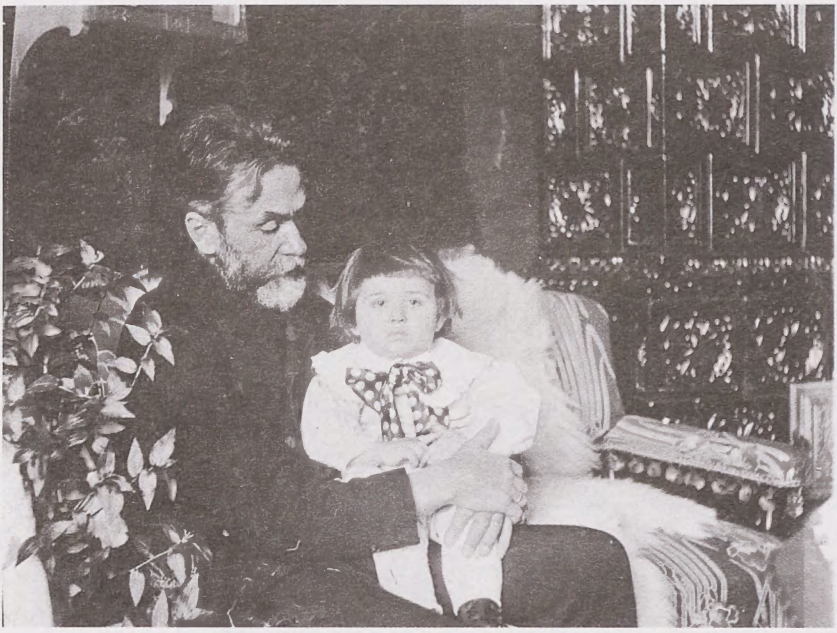
12. Maria Witkiewiczówna (Mary) z dziećmi brata Jana – Marią i Janem. Fot. ok. 1890



13. Maria Witkiewiczówna (Dziudzia) przed willą „Na Antołówce". Fot. ok. 1905



14. Maria Witkiewiczówna (Dziudzia), Elwira z Witkiewiczów Regulska (Lira), Maria Witkiewiczówna (Mary) i Jan Witkiewicz w willi „Na Antołówce". Fot. 1906



15. Stanisław Witkiewicz z Heniem Regulskim, synem bratanicy Elwiry. Fot. 1906



16. Maria Witkiewiczówn (Mary), Maria Witkiewiczowa, Elwira z Witkiewiczów Regulska, Maria Witkiewiczówna (Mary), Stanisław Ignacy Witkiewicz w willi „Na Antołówce. Fot. 1913



17. Pracownia rzeźby Marii Witkiewiczówny (Dziudzi) w „Witkiewiczówce". Fot. 1964



18. Jan Witkiewicz Koszczyc z żoną Henryką z Rodkiewiczów oraz dziećmi - Janem, Rafałem i Henryką. Fot. 1925



19. Dom Witkiewiczów w Warszawie, na Mokotowie. Fot. 1990.



20. Helena z Rabowskich i Rafał Witkiewiczowie z dziećmi – Maciejem, Wojciechem i Elżbietą. Fot. 1971



21. Chałupa Józefa Ślimaka w Zakopanem przy ul. Zamoyskiego. Fot. S. I. Witkiewicz, ok. 1900

MACIEJ PINKWART
Nowy Targ

Zakopiańskie szlaki Witkiewiczów

Słowa-klucze: Zakopane, rodzina Witkiewiczów, chałupa Ślimaka, willa „Witkiewiczówka".

Pierwszy raz Stanisław Witkiewicz znalazł się pod Giewontem w lutym 1886 roku, niewątpliwie z przyczyn zarówno zdrowotnych, artystycznych, jak i towarzyskich, ściągnięty do Zakopanego przez bywających tu już wcześniej Marię i Bronisława Dembowskich. Nie jesteśmy pewni, gdzie wówczas się zatrzymał, jako że drukowane listy gości jeszcze się nie ukazywały, jest jednak bardzo prawdopodobne, że zamieszkał właśnie u Dembowskich przy górnych Krupówkach (dziś ul. Zamoyskiego, w okolicach pomnika Chałubińskiego) w domu należącym do Wojciecha Roja, z którym zawarł wtedy bliższą znajomość, o czym może świadczyć fragment artykułu *Tatry w śniegu*, opublikowanego jesienią 1886 roku w „Wędrowcu":

> Dzieci Roja świecą się rumianymi policzkami na tle bladych i zielonkawych twarzy innych góralików. W jego chacie nie ma zaduchu, spiekoty i brudu, w jakich zimują inni[1].

Wojciech Roj był też ulubionym gazdą Dembowskich, wystawił im na swoim gruncie dom nazywany „Chatą"[2] i najprawdopodobniej tam właśnie

[1] S. Witkiewicz, *Tatry w śniegu*, „Wędrowiec" 1886, nr 48 (odc. 3). Wspomniana tu chałupa rodzinna W. Roja mieściła się przy ul. Kościeliskiej – por. *Spis przewodników upoważnionych przez Towarzystwo tatrzańskie do prowadzania w Tatrach*, „Almanach Tatrzański" 1894, s. 8; tamże *Spis domów na obszarze stacyi klimatycznej w Zakopanem*, s. 5.

[2] Prawdopodobnie co najmniej w 1885 r. – por. A. Kozak, *Muzeum Stylu Zakopiańskiego – inspiracje*, Zakopane 2010, s. 14. Hanna Błaszczyk-Żurowska w artykule *Maria i Bronisław Dembowscy – gospodarze zakopiańskiej „Chaty"* („Wierchy" 60: 1994, s. 104) podaje nawet jako rok budowy 1883. W liście do mnie z 26 X 2015 Zbigniew Moździerz uważa datę tę za zbyt wczesną, choć prawdopodobną: „Otóż willa Tytusa Chałubińskiego przy ul. Zamoyskiego została wybudowana w latach 1881-1882 i uzyskała nr konskrypcyjny 27. Dom Roja został wzniesiony na działce podarowanej mu przez Chałubińskiego, więc chronologicznie byłoby to możliwe, zwłaszcza że

Witkiewicz się zatrzymał w 1886 roku, co stwierdza m.in. biografka malarza, Maria Olszaniecka[3].

Zachwycony Zakopanem i Tatrami (kiedy to, w marcu 1886 roku, wspólnie z Bronisławem Dembowskim i w towarzystwie Sabały oraz Wojciecha Roja, wszedł na wierzchołek Kopy Magury, co jest uważane za pierwsze zimowe turystyczne wejście szczytowe w polskich Tatrach[4]) nie chciał długo zwlekać z zapoznaniem z Tatrami swego ukochanego jedynaka. Kalunio – czyli mający nieco ponad dwa lata Stanisław Ignacy Witkiewicz – został przywieziony pod Giewont po raz pierwszy w lipcu 1887 roku. Witkiewiczowie zamieszkali wówczas na Bystrem, w domu Macieja Wójciaka, niemal już w Kuźnicach, w pobliżu miejsca, gdzie dziś ulica Karłowicza przekracza potok Bystra. Jest to okolica, w której kilkanaście lat później wzniesiono pensjonat „Fortunka", znany z zakopiańskiego życiorysu kompozytora i taternika Mieczysława Karłowicza[5]. Bodaj w sierpniu 1887 roku Stanisław Witkiewicz pisał do rodziny:

> Jesteśmy od tygodnia w Zakopanem [...]. Używamy go bez względu na pogodę. Nawet mały, jak tylko trochę deszcz ustanie, wkłada serdak, kalosze i – „malsz" [...]. Mały przy tym tak się cieszy z Górali i ze wszystkiego, co widzi tutaj, że jest zupełnie szczęśliwy. Sabała nocuje często u nas i w ogóle jest naszym bliskim przyjacielem[6].

Rok później jednak Stanisław Witkiewicz pojechał do Zakopanego sam, co zapewne spowodowane było przyczynami finansowymi albo organizacyjnymi. *Lista gości w Zakopanem* z sierpnia 1888 roku zamieszcza pod numerem 9 informację o przybyciu „malarza Stanisława Witkiewicza", który przyjechał z Warszawy i zatrzymał się ponownie w domu Wójciaka na Bystrem. Meldunek obejmował tylko jedną osobę. To właśnie wtedy Stanisław Witkiewicz odbył swoją jedyną większą wyprawę tatrzańską, opisaną potem w książce *Na przełęczy*.

Rok później, w 1889, listy gości nie odnotowują pobytu malarza w Zakopanem, choć nie jest on wykluczony, ponieważ wiemy z jego korespondencji kierowanej do matki, że malował wtedy portret hrabiny Róży Raczyńskiej

---

uzyskał on nr konskrypcyjny 56. Potwierdzałaby to datę wzniesienia »Jadwiniówki« w 1885 r. (jak na podstawie świeżo odkrytej korespondencji rodzinnej ustalili Barbara i Jan Izdebscy) – zob. B. i J. Izdebscy, *O »Jadwiniówce« i ludziach z nią związanych*, „Wierchy" 79: 2013, s. 207), która uzyskała nr konskrypcyjny 142. Tak więc Dembowscy mogli od samego początku zamieszkać w tym budynku i moim zdaniem to oni (lub Witkiewicz) nadali mu nazwę »Chata«".

[3] M. Olszaniecka, *Kalendarium życia i twórczości* [w:] *Stanisław Witkiewicz (1851–1915)* [katalog wystawy monograficznej przygotowanej przez Muzeum Tatrzańskie], Zakopane 1996, s. 32.

[4] W. A. Wójcik, *Sabała*, Wydawnictwa TPN, Zakopane 2010, s. 407.

[5] M. Pinkwart, *Wariat z Krupówek*, Wagant, Nowy Targ 2015, s. 19.

[6] A. Micińska, *Istnienie poszczególne. Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003, s. 33.

(która, o ile wiadomo, przebywała wówczas cały czas w Zakopanem), a także przeznaczony dla tej samej klientki obraz *Śnieg na halach*[7].

W 1890 roku Witkiewiczowie ulegli namowom Dembowskich i podjęli decyzję o przeniesieniu się do Zakopanego na stałe. Zamieszkali wtedy nie na Bystrem, lecz w centrum. Prawdopodobnie pierwszy przyjechał pod Giewont Stanisław, być może już w marcu. W czerwcu 1890 roku oficjalna „Lista gości w Zakopanem" odnotowuje nazwisko Stanisława Witkiewicza pod pozycją numer 80, podając, że przybył on z Warszawy i zamieszkał przy ulicy Przecznica „za nrem 4". Przecznica to dzisiejsza ulica... Stanisława Witkiewicza, a adres „za nrem 4" to prawdopodobnie nieistniejący już dom Macieja Cukra Kozieniaka, usytuowany w okolicach dzisiejszej ulicy ks. Władysława Curzydły[8]. Meldunek obejmuje jedną osobę, nie musi to jednak oznaczać, że rodzina jeszcze się do Zakopanego nie przeniosła – niekiedy meldowano tylko głowę domu. W każdym razie w czerwcu Witkiewiczowie byli już w Zakopanem w komplecie. Stanisław Witkiewicz 5 czerwca 1890 roku pisał do swojej matki, Elwiry z Szemiotów:

> Stasiek ma tu raj zupełny. Siedzimy pod lasem, osłonięci od wiatru, o ile to można – osłonięci od drogi łąkami – dziecko cały dzień kąpie się w powietrzu, kopie, grzebie, odwiedzają go małe góraliki, z którymi dobrze się bawi [...] trzymamy się też, póki co, dróg bitych i co najwyżej na upadki regli idziemy, gdzie mały szaleje, zbierając polne kwiaty...[9]

Z końcem 1890 roku Witkiewiczowie znów zmienili adres. W pierwszym numerze „Listy gości w Zakopanem" z 1891 roku (poz. 44) Stanisław Witkiewicz, wciąż z Warszawy, figuruje jako zameldowany wraz z rodziną (razem 3 osoby) w domu przy ulicy Krupówki 8, należącym do Jana Bachledy Gróbarza, o którym Witkiewicz pisał do matki:

> Gazda nasz lubi z małym gadać, gdyż pomimo różnicy wieku (o 60 lat) poziom umysłowego rozwinięcia nie różni się[10].

O wynajęciu domu przy Krupówkach (za 100 reńskich!) dowiadujemy się z listu Witkiewicza do matki Elwiry z 12 października 1890 roku. Wynajęto:

> [...] 4 pokoje, kuchnię, przedpokój – wszystko, cały dom, na osiem miesięcy. Kalunio ma dużo miejsca na swój gabinet z szafą, w którym pracuje, bawi się. Dziecko jest tak ogromne, że nikt nie przypuszcza, że to dopiero 5 lat i osiem miesięcy. I dobre, i mądre, pomimo chwilowych napadów niemądrości[11].

---

[7] M. O l s z a n i e c k a, *Kalendarium życia...*, dz. cyt., s. 33.

[8] *Plan stacyi klimatycznej w Zakopanem* oraz *Spis domów na obszarze stacyi klimatycznej w Zakopanem*, „Almanach Tatrzański", dz. cyt., s. 5.

[9] S. I. W i t k i e w i c z, *Listy I*, Oprac. i przypisami opatrzył Tomasz Pawlak, PIW, Warszawa 2013, s. 39.

[10] Tamże, s. 46.

[11] Z. P i a s e c k i, *Dzieciństwo i wczesna młodość Stanisława Ignacego Witkiewicza w świetle*

Kwestia ta jest istotna z uwagi na wydarzenie, które miało wówczas miejsce w domu zamieszkiwanym przez Witkiewiczów. Otóż w styczniu 1891 roku zjechała do Zakopanego Helena Modrzejewska, by zgodnie z obietnicą sprzed lat zostać matką chrzestną Stanisława Ignacego, który dobiegał już szóstego roku życia, a wciąż był ochrzczony tylko „z wody"[12].

Chrzciny Stasia odbyły się w domu zamieszkiwanym przez Witkiewiczów, o czym wiemy ze wspomnień Sabały, zanotowanych przez Andrzeja Stopkę[13].

Datę „27 stycznia 1891 r." odnotował proboszcz Józef Stolarczyk w „Liber natorum et baptisatorum Zakopane 1878–1898". Chrzcił Stolarczyk, a rodzicami chrzestnymi byli Helena Chłapowska i Jan Krzeptowski Sabała. Przyczyną tego, że chrzest odbył się w domu, a nie w kościele, była najprawdopodobniej choroba Stasia. W liście Witkiewicza ojca z 1 marca 1891 roku czytamy o przebytej wtedy przez syna ospie wietrznej[14], co może usprawiedliwiać to, iż chrzciny zorganizowano w domu, a nie w kościele[15] – dziecko po prostu było chore, nie mogło nawet wychodzić z domu[16], a terminu nie można było przesunąć z uwagi na zobowiązania Modrzejewskiej. Choroba była na pewno bardzo poważna, skoro chłopiec w czasie jej trwania przyjmował ostatnie namaszczenie[17].

Był to nieistniejący już dziś dom stojący między Potokiem Foluszowym a Krupówkami, przy rogu dzisiejszej ulicy Zborowskiego, a przed Dworcem Tatrzańskim, należący do rodziny Bachledów. Nie wiemy, gdzie wówczas zatrzymali się „kumosia Modrzeska" (ona może w swojej willi „Modrzejów" pod Antałówką) i inni goście, nie wiemy nawet, kto z rodziny i przyjaciół wziął udział w tej góralsko-artystycznej fecie. Jest jednak bardzo prawdopodobne, że goście zatrzymali się w pierwszym zakopiańskim hotelu „Pod Gewontem",

nieogłoszonych listów jego ojca, „Strony. Czasopismo Społeczno-Kulturalne" [Opole] 1996, nr 5/6, przedruk [w:] J. D e g l e r, Helena Modrzejewska i Witkiewiczowie, „Pamiętnik Teatralny" T. 58: 2009, nr 3/4, s. 261-278.

[12] Z akt warszawskiej parafii św. Aleksandra, akt urodzenia nr 495/1885, w zbiorach Biblioteki Narodowej.

[13] Cyt. za: W. A. W ó j c i k, *Sabała...*, dz. cyt., s. 102-103.

[14] Tamże.

[15] W myśl Kodeksu prawa kanonicznego chrzest poza miejscem sakralnym może być udzielany jedynie w wyjątkowych okolicznościach: „Poza wypadkiem konieczności, właściwym miejscem chrztu jest kościół lub kaplica", Kan. 857, § 1; „Poza wypadkiem konieczności, chrztu nie należy udzielać w domach prywatnych, chyba że ordynariusz miejsca zezwoli na to dla poważnej przyczyny", Kan. 860, § 1.

[16] A. M i c i ń s k a, *Istnienie poszczególne...*, dz. cyt., s. 38

[17] Wspomina o tym Witkacy po wielu latach w liście do Hansa Corneliusa: „Namaszczony olejami świętymi w czasie bardzo ciężkiej choroby – rzecz zgoła komiczna – stałem się, psychicznie i fizycznie, zupełnie innym dzieckiem" – zob. J. D e g l e r, *Witkacego portret wielokrotny*, PIW, Warszawa 2009, s. 258.

stojącym na rogu Krupówek i ulicy Nowotarskiej i prowadzonym od 1885 roku przez Romualda Kuliga, który później sprawował funkcję wójta Zakopanego.

Wiosną 1892 roku Witkiewiczowie wynajęli mieszkanie u Macieja Cukra Kozieniaka, co zostało odnotowane w pierwszej „Liście gości" z 1892 roku, wydanej w czerwcu. Meldunek obejmuje trzy osoby, a ówczesny adres – Krupówki 58 – to nieistniejący już obecnie dom w górnej części ulicy Zamoyskiego, powyżej skrzyżowania z dzisiejszą ulicą Sabały, naprzeciw obecnego kościoła pw. Świętego Krzyża. Za sąsiadów Witkiewiczowie mieli teraz z dołu Wendelina Beringera, który właśnie wtedy budował sobie dom „Goplana" w stylu szwajcarskim, a z góry pensjonat Zofii Zborowskiej, gdzie w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku zatrzymywał się Henryk Sienkiewicz[18].

Witkiewicz nie potrafi długo zagrzać miejsca pod jednym adresem w Zakopanem. W publikowanej przez wychodzącą w 1893 roku „Gazetę Zakopiańską" *I Liście Gości Stacji Klimatycznej w Zakopanem*, obejmującej meldunki do 3 czerwca tego roku, pod pozycją 19 widnieje zapis: „Stanisław Witkiewicz, art. malarz z rodziną i służącą", na stałe zameldowany w Warszawie, w Zakopanem zamieszkały przy ulicy Przecznica 4. To dom należący do Jana Gronikowskiego Gąsienicy Kujona[19] (nr konskrypcyjny 310), usytuowany przy dzisiejszym skrzyżowaniu ulic Witkiewicza i Curzydły.

Wiosną 1894 roku Stanisław Witkiewicz znów zmienia mieszkanie. „Lista gości", datowana na maj i początek czerwca 1894 roku, odnotowuje trzyosobową rodzinę Witkiewiczów pod adresem Przecznica 12. W domu tym Witkiewiczowie mieszkali już w 1890 roku – należał on do Macieja Cukra Kozieniaka, tego, który miał też dom przy górnych Krupówkach.

Pod koniec roku 1894, lub z początkiem 1895, Witkiewiczowie przenieśli się od Cukra przy Przecznicy do domu Ślimaka na rogu Krupówek i dzisiejszej ulicy Tetmajera. Ślimaków w okolicy było kilku, a niektórzy z nich mieli więcej niż jeden dom. Zwykle uważamy, że chodzi tu o Jędrzeja Ślimaka – tak pisali wszyscy biografowie obu Witkiewiczów i historycy Zakopanego, niżej podpisanego nie wyłączając[20]. Pierwsze tę identyfikację adresu podały Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska, opracowując publikację *Listów do syna* Stanisława Witkiewicza[21]. Uważna lektura listów Witkiewiczów pokazuje jednakże, iż żaden z nich imienia owego gospodarza nie wymienia, najczęściej nazywając go po prostu Gazdą.

[18] *Spis domów na obszarze stacyi klimatycznej...*, dz. cyt., s. 5.

[19] Tamże, s. 4

[20] M. Pinkwart, *Wariat z Krupówek...*, dz. cyt.

[21] S. Witkiewicz, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, PIW, Warszawa 1969.

Pewien trop w tej sprawie dają koperty listów wysyłanych do Witkiewicza w tym czasie przez różnych nadawców w sprawach stylu zakopiańskiego. Oto list Bronisławy Kossakowskiej z 17 listopada 1894 roku ma jako adres: „Przecznica 10", lecz Stanisław Sas-Doliński 14 września 1895 roku adresuje: „Krupówki 46". Rok później Maria Potocka pisze na kopercie: „ul. Krupówki, naprzeciw Przecznicy"[22].

Plan zakopiańskiej Stacji Klimatycznej, zamieszczony w wielokrotnie przywoływanym tu „Almanachu Tatrzańskim" z 1894 roku pokazuje w tym miejscu dwa budynki, oba należące do Ślimaków: niżej położony dom o numerze konskrypcyjnym 167 i adresie „Krupówki 44" – należący do Jędrzeja Ślimaka (tam po drugiej wojnie wybudowano restaurację „Wierchy") oraz ulokowany wyżej dom o numerze 857, pod adresem Krupówki 46 (a więc identycznym jak w liście Sasa-Dolińskiego), będący własnością Józefa Ślimaka[23]. Mniej więcej w tym miejscu stoi dziś kamienica, w której znajduje się popularna restauracja „Watra".

Ostatecznie sprawę rozstrzyga list Stanisława Witkiewicza opublikowany (wbrew jego woli) w „Tygodniku Ilustrowanym" w 1910 roku. List ten, datowany w Lovranie 17 marca 1910, zaopatrzony jest w redakcyjny komentarz, w którym czytamy m.in., że Witkiewicz pisał do Józefa Ślimaka, gazdy z Zakopanego, z okazji dnia jego patrona, czyli 19 marca[24]. Należy zatem zweryfikować dotychczasowe ustalenia i przyjąć, że ulubionym Gazdą Witkiewiczów był Józef Ślimak. A zatem pod koniec 1894 roku mieszkanie ze Ślimakiem ugadane, Witkiewiczowie przeniesieni – matka z synem zostaną tu do 1912 roku, ojciec – do 1908.

Maria Witkiewiczowa, wzorem wielu zakopiańskich gospodyń, już w 1911 roku zaczyna odnajmować gościom część dzierżawionego przez siebie domu. Dom Ślimaka, co prawda dogodnie położony, jest jednak dość ciasny, no

[22] T e n ż e, *Listy o stylu zakopiańskim*, oprac. M. Jagiełło, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 173, 197, 213.

[23] *Spis domów na obszarze stacyi klimatycznej...*, dz. cyt., s. 5.

[24] *Witkiewicz do gazdy Ślimaka*, „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 18 (30 IV), s. 351. W przypisie, komentującym irytację Witkiewicza na opublikowanie tego listu bez jego zgody, autorki opracowania *Listów do syna...* mylą nawet datę korespondencji i zupełnie nie odnoszą się do samej treści listu i komentarza redakcyjnego, pisząc, że „»Tygodnik Ilustrowany« 1910, nr 18, opublikował list Stanisława Witkiewicza z dnia 17 II [!] 1910, adresowany do Gazdy – Jędrzeja Ślimaka" (S. W i t k i e w i c z: *Listy do syna...*, dz. cyt., s. 769). A list już w pierwszym zdaniu wspomina o okazji, z jakiej jest pisany: „Kochany Gazdo, Na te Wase imieniny, najserdecniejse posyłam zycenia". Zabawnym potwierdzeniem sąsiedztwa dwóch Ślimaków jest fragment listu Witkiewicza do syna z 31 V 1903 r. o domowym kocie, który jest niezwykle ruchliwy i „Dziś Gandara przyniósł go z podwórka Jędrka Ślimaka". Gdyby Witkiewiczowie – i kot Sherlock – mieszkali u Jędrzeja Ślimaka, to obecność kota na tym właśnie podwórku nie byłaby niczym niezwykłym...

i w dodatku usytuowany przy hałaśliwych i tłumnych Krupówkach, co wielu gościom nie odpowiada. Dlatego też w 1912 roku wpada ona na pomysł wydzierżawienia większego domu na Bystrem, opodal stoku Nosala. Willa także nazywa się „Nosal". Tam właśnie Witkiewiczowie – matka z synem – przeprowadzają się prawdopodobnie jesienią 1912 roku, po blisko dwudziestu latach mieszkania w chałupie Ślimaków[25]. Stanisław Ignacy Witkiewicz będzie tam mieszkał do wyjazdu do Australii, tam też przeżyje największą tragedię – samobójstwo narzeczonej, Jadwigi Janczewskiej.

Maria Witkiewiczowa zlikwidowała pensjonat w źle wspominanym Nosalu jesienią 1915 roku i – już po śmierci męża – przeniosła się z powrotem na Krupówki, do wybudowanej w 1914 roku[26] willi „Wawel", gdzie uruchomiła kolejny pensjonat[27]. Po powrocie z wojny Stanisław Ignacy Witkiewicz, w połowie sierpnia 1918 roku, przyjechał do Zakopanego i zatrzymał się u matki[28].

Pensjonat jednak w tym miejscu był zbyt kosztowny w utrzymaniu, dlatego w kwietniu 1921 roku Witkiewiczowie przenieśli się do innej części Zakopanego, kiedy to matka otworzyła nowy pensjonat w willi „Tatry", wówczas zaliczanej do Chramcówek (dziś Do Samków 6). Miejsce nie było zbyt atrakcyjne, lecz zapewne koszt wynajęcia zdecydowanie niższy. Już po kilku miesiącach pojawiły się pierwsze niesnaski z właścicielem, bo 1 listopada 1921 roku na łamach „Gazety Zakopiańskiej" ukazało się ogłoszenie: „Poszukuje się pensjonatu w Zakopanem z całkowitym urządzeniem. Zgłoszenia piśmienne – S. I. Witkiewicz, willa »Tatry«"[29].

Ten rodzaj nacisku pomógł, lecz nie na długo. Właściciel willi „Tatry", Hyc, już w sierpniu 1925 roku ostatecznie wypowiedział Marii Witkiewiczowej umowę dzierżawy domu z uwagi na niewywiązywanie się przez nią z opłat, które zresztą wciąż rosły.

W połowie 1925 roku pertraktowano z rodziną Cieślów (dawnych właścicieli willi „Nosal") w sprawie wynajęcia willi, prawdopodobnie „Cieślówki"

[25] Dom Józefa Ślimaka – najdłużej wykorzystywana siedziba Witkiewiczów w Zakopanem – został zburzony wiosną 1937 r. (por. S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do żony (1936–1939)*, przygotowała do druku Anna Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, PIW, Warszawa 2012, s. 108, list z 7 kwietnia 1937).

[26] „Zakopane" 1914, nr 11 (18 VI), s. 12.

[27] Archiwum Narodowe w Krakowie – Ekspozytura w Spytkowicach, sygn. Gm Z-8, Protokoły z posiedzeń Rady Gminnej w Zakopanem, Protokół z CLXIV posiedzenia Rady Gminy w Zakopanem odbytego 30 X 1915: „Rada Gminna uchwaliła zaopiniować do przychylnego załatwienia prośby o wydanie koncesji: [...] b) Marii Stanisławowej Witkiewiczowej na pensjonat w willi »Wawel«" . Za informację dziękuję Lesławowi Dallowi.

[28] J. D e g l e r, *Witkacego portret...*, dz. cyt., s. 16. „Wawel" rozebrano w 2014 r., a na jego miejscu zbudowano nowoczesny dom – o tej samej nazwie.

[29] „Gazeta Zakopiańska" 1921, nr 12 (1 XI), s. 4.

przy ulicy Zamoyskiego, lecz skończyło się to niepowodzeniem[30]. W 1925 roku rosnący dług Witkiewiczów spowodował wypowiedzenie umowy ze skutkiem na koniec sezonu. Witkiewiczowie zdecydowali się wówczas na wynajęcie dwóch pensjonatów: „Elektron" przy ulicy Kościuszki oraz „Zośki" przy Krupówkach. W „Elektronie" zamieszkał Witkacy, zapewne przez pierwszy miesiąc rezydując tam razem z żoną.

Maria Witkiewiczowa, prawdopodobnie 1 października 1925 roku, wydzierżawiła od Heleny Kowalczykowej „Zośkę"[31] i otworzyła w niej pensjonat, wprowadzając się tam sama. Będzie tu mieszkać do połowy września 1930 roku[32]. Stanisław Ignacy Witkiewicz zamieszkał w drugiej z wynajmowanych willi z pensjonatem pod zarządem matki, „Elektronie", wprowadzając się tam prawdopodobnie z końcem września 1925 roku. Pierwszy meldunek gości w pensjonacie przy ulicy Kościuszki pojawia się w „Liście gości zakopiańskich" za okres 16–27 października 1925 roku[33], ostatni – w „Liście" z okresu 2–14 września 1926 roku[34], po czym pensjonat w „Elektronie" został zlikwidowany.

Z „Elektronem" jest problem: wiemy o nim tyle, co nic. W „Listach gości" w „Głosie Zakopiańskim" tylko przy pierwszym pojawieniu się tej nazwy podana jest informacja, że pensjonat znajduje się przy ulicy Kościuszki – ale bez numeru. Sam Witkiewicz umieszcza tę nazwę po raz pierwszy („Willa Elektron, ul. Kościuszki") w adresie zwrotnym listu do Kazimiery Żuławskiej z 14 października 1925 roku, niestety znów bez numeru przy ulicy[35].

Witkacy nie dotrwał w „Elektronie" nawet do końca sezonu: już w połowie lipca 1926 roku przeniósł się do „Zośki"[36], gdzie początkowo czuł się znakomicie i chwalił zarówno położenie, jak i warunki. Potem coraz bardziej narzekał – na niewygodę swojej pracowni, na hałas uliczny, na remont Krupówek odstraszający gości...

W 1930 roku Witkacy z matką doszli do wniosku, że prowadzenie pensjonatu jest coraz bardziej niepewnym interesem, postanowili więc zrezygnować z tej działalności, wynająć mieszkanie dla siebie i żyć skromnie z dochodów,

[30] S. I. Witkiewicz, *Listy do żony (1923–1927)*, przygotowała do druku A. Micińska, opracował i przypisami opatrzył J. Degler, PIW, Warszawa 2005, s. 56 (list z 3 VI 1925). Od Cieślów w 1912 r. Maria Witkiewiczowa wynajęła willę „Nosal", która w 1918 r. została sprzedana Książęco-Biskupiemu Komitetowi. Powstał tam zalążek sanatorium dziecięcego na Bystrem. Pensjonat w willi „Cieślówka" prowadziła Helena Urbańska.

[31] Tamże, s. 289, przypis 3.

[32] S. I. Witkiewicz, *Listy do żony (1928–1931)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, PIW, Warszawa 2007, s. 483, przypis 10.

[33] „Głos Zakopiański" 1925, nr 43 (31 X), s. 4.

[34] „Głos Zakopiański" 1926, nr 25 (18 IX), s. 3-4.

[35] S. I. Witkiewicz, *Listy I...*, dz. cyt., s. 633.

[36] Tenże, *Listy do żony (1923–1927)...*, dz. cyt., s. 97.

jakie przynosiły „Firma Portretowa" i działalność literacka i publicystyczna syna oraz niewielka emerytura, którą w 1927 roku Rada Ministrów przyznała wdowie po Stanisławie Witkiewiczu[37]. W sierpniu 1930 roku postanowili – po krótkich pertraktacjach – przenieść się do willi „Olma", podnajmując mieszkanie (z utrzymaniem) w domu wynajmowanym przez rodzinę Białynickich-Birulów. Znajdowało się ono niedaleko „Zośki", co zapewne ułatwiało przeprowadzkę, rodzina była zaprzyjaźniona, a warunki finansowe do przyjęcia, choć oferta niezbyt cudna:

> Nie jest to projekt błyszczący – kuchnia z cebulą – pokoje po 60 – utrzymanie 5 zł na osobę i możność kredytu [...]. Od 15 IX trzeba by się tam przenieść. O „Zośce" w zimie mowy nie ma[38].

We wrześniu zatem ostatni pensjonat zostaje zlikwidowany i Witkiewiczowie przenoszą się do „Olmy". Była to willa niewielka, wybudowana prawdopodobnie przed 1890 roku w stylu szwajcarskim i zapewne w 1907 roku przebudowana w uproszczonym stylu zakopiańskim (dziś ul Zamoyskiego 7). Należała do rodziny Trzebuniów[39]. Na początku lat trzydziestych był to adres niezwykły, ponieważ w tym samym czasie mieszkali tam doktor Teodor Białynicki-Birula z żoną Heleną i synem Michałem, wybitny pisarz, zaprzyjaźniony zarówno z gospodarzem, jak i z Witkacym, Michał Choromański, oraz Stanisław Ignacy Witkiewicz z matką. Dla niej był to adres ostatni: Maria Witkiewiczowa po ciężkiej anginie dostała wylewu i częściowo sparaliżowana zmarła w zakopiańskim szpitalu 3 grudnia 1931 roku.

Pod koniec kwietnia 1933 roku Witkacy zaczyna likwidować mieszkanie w „Olmie". Dogaduje się z ciotką i kuzynką na Antałówce, z którymi, zdaje się, zbliżył się w okresie choroby i śmierci matki. Rzeczy po niej oraz część swoich wysyła w trzech turach do ich pensjonatu, na razie jednak zapewne wszystkie miejsca są tam zajęte, więc tymczasowo pozostałe rzeczy pakuje w jedną pakę i przewozi do położonej po sąsiedzku willi „Polanka"[40]. Dwudziestego piątego kwietnia 1933 roku spędza tam pierwszy dzień – i pierwszy

---

[37] „ABC" 1927, nr 16 (19 I); S. I. Witkiewicz, *Listy I...*, dz. cyt., s. 848 (list z 16 I 1927). Kwota emerytury wynosiła ok. 250 zł miesięcznie. Jak łatwo obliczyć, wystarczało to na mieszkanie i wikt u Birulów oraz skromne wydatki codzienne dla jednej osoby.

[38] S. I. Witkiewicz, *Listy do żony (1928–1931)...*, dz. cyt., s. 205-207 (listy z 5 i 8 VIII 1930). Witkacy nie znosił cebuli ani nawet jej zapachu. W liście z 8 VIII pisze też o sugestii matki, by zamieszkać osobno, i o odrzuconym projekcie wynajęcia osobnego dla siebie mieszkania dwupokojowego przy ul. Piłsudskiego za 200 zł miesięcznie: „Ale jakoś jeszcze na to nie mam odwagi". Do końca życia matki mieszkali razem.

[39] Informacje od dr. Zbigniewa Moździerza, przekazane mi listem z 23 kwietnia 2015.

[40] S. I. Witkiewicz, *Listy do żony (1932–1935)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, Warszawa 2010, s. 110.

raz jest naprawdę samotny[41]. Ten pensjonat, gdzie wcześniej funkcjonowała m.in. „Czytelnia Zakopiańska", to miejsce, w którym Stanisław Ignacy Witkiewicz debiutował w 1902 roku jako malarz, prezentując swoje pejzaże litewskie, tam też, na wieczorze artystycznym urządzanym przez Stefana Żeromskiego, po raz pierwszy w 1904 roku grał w Zakopanem Karol Szymanowski.

W „Polance" Witkacy spędził jednak tylko kilka miesięcy. Jesienią 1933 roku zaczyna pakować manatki[42], szykując się do kolejnej zmiany adresu – ostatniej w życiu. Po kolejnym tournée portretowo-odczytowym wraca z Warszawy pod koniec stycznia 1934 roku, prawdopodobnie od razu na nowe miejsce – do rodzinnej willi na Antałówce, skąd w początkach lutego pisze do Niny i zaprasza ją, by przyjechała[43]. W „Witkiewiczówce" będzie mieszkał do 26 sierpnia 1939 roku, kiedy to wyjedzie do Warszawy, by do Zakopanego już nigdy nie wrócić.

Spośród miejsc związanych z działalnością Stanisława Ignacego Witkiewicza warto wymienić przede wszystkim główne miejsce wystaw – salę na piętrze „Bazaru Polskiego" przy Krupówkach 41 oraz usytuowaną naprzeciw salę teatralną Morskie Oko, gdzie działał jego Teatr Formistyczny, a także ulubione miejsca spotkań towarzyskich w latach dwudziestu XX wieku: restaurację Franciszka Trzaski na rogu Krupówek i ulicy Kościuszki (dziś Kościuszki 1), położoną naprzeciw restaurację Stanisława Bielatowicza (dziś Kościuszki 2), przeniesioną potem na róg ulic Witkiewicza i Zamoyskiego, restaurację w hotelu Morskie Oko (dziś Krupówki 30), restaurację Stanisława Karpowicza (dziś nie istnieje, róg Krupówek i ul. Staszica), i wykorzystywane w latach trzydziestych Dworzec Tatrzański przy Krupówkach 12 oraz bar Gizeli Paprzycowej „Bystrzanka" na Bystrem (wówczas Bystre 994).

Spośród licznych domów przyjaciół i znajomych, gdzie często gościł, najważniejsze są zapewne mieszkania doktorostwa Białynickich-Birulów w Sanatorium Czerwonego Krzyża i w willi Mięguszowiecki przy Chramcówkach, a potem, jak już wiemy – „Olma" doktora Marcelego Staroniewicza, willa „Pod Matką Boską" przy Chramcówkach, dom „Edmarowo" na Pardałówce, należący do Marii i Edmunda Strążyskich, a także willa „Markiza" i dom przy ulicy Małe Żywczańskie 12 B, należące do Walerii i Józefa Głogowskich, i wil-

[41] „B. mi dziś jakoś smutno samemu na »Polance«. Rozpocząłem życie tułacze" – S. I. Witkiewicz: *Listy do żony (1932–1935)...*, dz. cyt., s. 111-112 (list z 25 IV 1933). Nie jest jednak całkiem samotny – jeszcze tego samego dnia odwiedzają go pierwsi goście: Józef Głogowski z Zakopanego i Helena Gorayska z Szebń koło Jasła.

[42] Tamże, s. 184 (list z 21 X 1933): „Dziś pakuję pokój i jutro jadę do Kr.".

[43] „Możesz zajechać tu – są wolne pokoje" – S. I. Witkiewicz, *Listy do żony (1932–1935)...*, dz. cyt., s. 192 (list z 9 II 1934); „postaraj się zaraz przyjechać. Pokój czeka na Antołówce" – tamże, s. 193 (list z 12 II 1934).

la „Harenda", gdzie przychodził malować portrety Jana Kasprowicza, a po śmierci poety często odwiedzał Marię Kasprowiczową. W domu Zwolińskich przy Krupówkach (dziś Krupówki 37) bywał często, gdy trwał jego romans z Neną Stachurską, siostrą Modesty Zwolińskiej. Ważnym adresem jest także willa „Krzysinek" (dziś „Jasinek", ul. Sienkiewicza 26 b), gdzie mieszkał przyjaciel Witkacego, Karol Ludwik Koniński, a po sąsiedzku – zaprzyjaźniona z Witkiewiczem i Tadeuszem Langierem Bronisława Włodarska.

Jako dziecko Staś bywał częstym gościem w dawnej siedzibie Muzeum Tatrzańskiego usytuowanej koło parceli Chałubińskich, zwłaszcza że – jak wiemy – jego pierwszym nauczycielem był ówczesny kustosz tej placówki, Walenty Staszel. Zapewne na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku podglądał budowę pierwszego domu w stylu zakopiańskim – willi „Koliba" przy ulicy Kościeliskiej 18, gdzie zresztą w 1902 roku mieszkała jego chrzestna matka, Helena Modrzejewska, podczas swego ostatniego pobytu w Zakopanem. W willi „Oksza" pojawiał się często w latach poprzedzających pierwszą wojnę światową, jako że tam właśnie w latach 1912–1914 miał swój gabinet pierwszy polski freudysta, doktor Karol de Beaurain[44], psychiatra i psychoanalityk, który właśnie w Okszy rozpoznał u Witkiewicza i usiłował rozwikłać jego „kompleks embriona".

Parafialny kościół Świętej Rodziny przy Krupówkach w 1923 roku był miejscem ślubu Stanisława Ignacego Witkiewicza i Jadwigi z Unrugów, a na starym cmentarzu przy ulicy Kościeliskiej w 1915 roku pochowany został jego ojciec, Stanisław Witkiewicz, początkowo w grobowcu rodziny Dłuskich, w 1921 roku w obecnym miejscu. W 1931 roku na tym samym cmentarzu, choć w innym grobowcu, spoczęła jego matka, Maria Witkiewiczowa. W 1968 roku – w jeszcze innym miejscu Pęksowego Brzyzka – pochowano żonę Witkacego, Jadwigę Witkiewiczową. Istnieje też hipoteza, że w grobowcu Stanisława Witkiewicza pochowano zmarłą w 1940 roku jego siostrę Marię, znaną jako ciocia Mary[45].

[44] Przewodnik po zdrojowiskach i miejscowościach klimatycznych Galicyi obejmujący: zdrojowiska, uzdrowiska, zakłady lecznicze, latowiska, miejscowości klimatyczne oraz miejscowości posiadające źródła mineralne, wreszcie stacye turystyczne i sportów zimowych, Lwów, 1912, s. 244.

[45] Z. M o ź d z i e r z, *Przewodnik Szlak Stylu Zakopiańskiego*, Zakopane 2014, s. 123. Inną informację przekazała Annie Micińskiej Maria Witkiewiczówna „Dziudzia": „Ciocia Mery jest pochowana na nowym cmentarzu w Zakopanem i miała być przeniesiona do grobowca brata – zaszło niedopatrzenie i w tej samej mogile pochowano kogoś drugiego, więc jej trumny spod spodu nie można teraz wydobyć"(A. M i c i ń s k a, *Wędrówki bez powrotu*. Warszawa 2008, s. 198).

Bibliografia

Błaszczyk-Żurowska Hanna, *Maria i Bronisław Dembowscy – gospodarze zakopiańskiej „Chaty"*, „Wierchy" 60: 1994, s. 99–120.

Degler Janusz, *Helena Modrzejewska i Witkiewiczowie*, „Pamiętnik Teatralny" T. 58: 2009, nr 3-4, s. 261-282.

Degler Janusz, *Witkacego portret wielokrotny*, PIW, Warszawa 2009.

Izdebscy Barbara i Jan, *O „Jadwiniówce" i ludziach z nią związanych*, „Wierchy" 79: 2013, s. 204–210.

Kozak Anna, *Muzeum Stylu Zakopiańskiego – Inspiracje*, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 2010.

Micińska Anna, *Istnienie poszczególne. Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003.

Micińska Anna, *Wędrówki bez powrotu*, Więź, Warszawa 2008.

Moździerz Zbigniew, *Szlak stylu zakopiańskiego. Przewodnik*, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 2014.

Olszaniecka Maria, *Kalendarium życia i twórczości* [w:] *Stanisław Witkiewicz (1851–1915)* [katalog wystawy monograficznej zorganizowanej przez Muzeum Tatrzańskie, red. prowadzący Teresa Jabłońska, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 1996, s. 27–41.

Piasecki Zdzisław, *Dzieciństwo i wczesna młodość Stanisława Ignacego Witkiewicza w świetle nieogłoszonych listów jego ojca*, „Strony. Czasopismo Społeczno-Kulturalne"[Opole] 1996, nr 5/6.

Piasecki Zdzisław, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich. Szkice nie tylko biograficzne*, Uniwersytet Opolski, Opole 1999, s. 196-225 [rozdz. 8: *Dzieciństwo i wczesna młodość Stanisława Ignacego Witkiewicza w świetle nieogłoszonych listów jego ojca*, rozdz. 9: *Niepublikowane listy Stanisława Witkiewicza do syna*].

Pinkwart Maciej, *Wariat z Krupówek*, Wagant, Nowy Targ 2015.

Plan stacyi klimatycznej w Zakopanem, „Almanach Tatrzański" [Lwów]1894, załącznik.

Przewodnik po zdrojowiskach i miejscowościach klimatycznych Galicyi obejmujący: zdrojowiska, uzdrowiska, zakłady lecznicze, latowiska, miejscowości klimatyczne oraz miejscowości posiadające źródła mineralne, wreszcie stacye turystyczne i sportów zimowych, Lwów 1912.

Spis domów na obszarze stacyi klimatycznej w Zakopanem, „Almanach Tatrzański" [Lwów]1894, s. 3-7.

Witkiewicz do gazdy Ślimaka, „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 18 (30 IV).

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy I*, oprac. i przypisami opatrzył Tomasz Pawlak, PIW, Warszawa 2013.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do żony (1923–1927)*, przygotowała do druku Anna Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, PIW, Warszawa 2005.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do żony (1928–1931)*, przygotowała do druku Anna Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, PIW, Warszawa 2007.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do żony (1932–1935)*, przygotowała do druku Anna Micińska, opracował i przypisami opatrzył Janusz Degler, PIW, Warszawa 2010.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do żony (1936–1939)*, przygotowała do druku Anna Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, PIW, Warszawa 2012.

Witkiewicz Stanisław, *Listy do syna*, oprac. Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska, PIW, Warszawa 1969.

Witkiewicz Stanisław, *Listy o stylu zakopiańskim*, oprac. Michał Jagiełło, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
Witkiewicz Stanisław, *Tatry w śniegu*, „Wędrowiec" 1886, nr 46-48, 52.
Wójcik Wiesław Aleksander, *Sabała*, Wydawnictwa TPN, wyd. 2, Zakopane 2010.

Zakopane trails of the Witkiewicz family

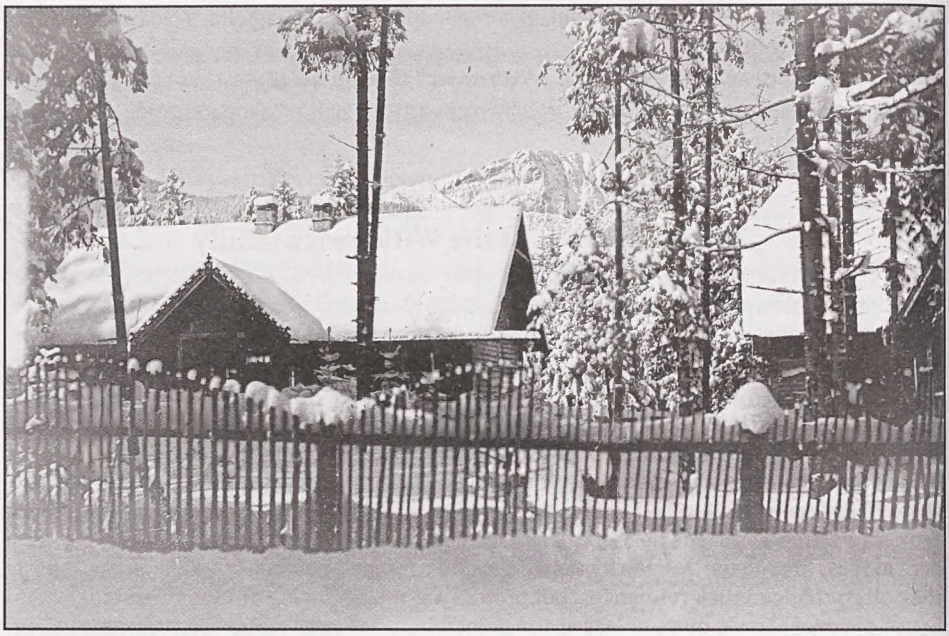
Summary

Keywords: Zakopane, the Witkiewicz family, the Ślimak family, „Witkiewiczówka" villa

The article describes all places of Witkiewicz in Zakopane, presenting the spots of all seasonal and then permanent stays of Stanisław Witkiewicz, his wife Maria and son Stanisław Ignacy, mentioning also other family members. The future creator of the Zakopane style came to Zakopane for the first time in winter 1886, most probably at instigation of Maria and Bronisław Dembowski. The next time – already with his spouse and two-year old son - he came here in 1887. In 1890 the Witkiewicz family decided to settle permanently in Zakopane. Initially, they often changed their residences, but probably at the beginning of 1895 they settled in the house of Józef Ślimak, more or less at the point where today's "Watra" restaurant is located at the intersection of Krupówki and Tetmajer street. It is where Stanisław Witkiewicz would reside until the end of his stay in Zakopane (in 1908 he emigrated to the spa town of Lovran by the Adriatic), while his spouse and son would stay at the Ślimak family house until 1912, when they move to the "Nosal" villa on Bystre, where Maria Witkiewicz would open a guest house. Witkiewicz junior will leave the house on the eve of World War I., while his mother stayed a bit longer. After the war, the Witkiewicz family - the mother and her son - repeatedly changed their residences, and after the death of Maria Witkiewicz, Stanisław Ignacy settled in a villa on Antałówka that belonged to his aunt and cousin, and lived there until 26th of August 1939, when he was going to leave Zakopane forever.

Other locations in Zakopane are also described, primarily associated with the person and work of Stanisław Ignacy Witkiewicz: the places where he presented his paintings, where his plays were staged, the restaurants and bars he liked to go, the houses he visited his friends – all to the old cemetery on Pęksowy Brzyzek, where Witkacy is not buried. It is however, where his father, mother and spouse lie.

Maciej Pinkwart (ur. 1948, Milanówek) – dr, absolwent Uniwersytetu Warszawskiego (egiptologia, dziennikarstwo, doktorat nt. historii prasy zakopiańskiej), studia podyplomowe na Uniwersytecie Muzycznym im. F. Chopina w Warszawie w dziedzinie psychologii i pedagogiki twórczości, wieloletni kustosz Muzeum Karola Szymanowskiego w „Atmie", publicysta i pisarz, autor licznych publikacji nt. historii Zakopanego, przewodników (Zakopane, Tatry, Podtatrze, Słowacja, Francja, Grecja) i utworów beletrystycznych, współorganizator życia muzycznego w Zakopanem, nauczyciel literatury i wiedzy o regionie w Państwowej Ogólnokształcącej Szkole Artystycznej. www.pinkwart.pl



22. Willa „Chata" Wojciecha Roja w Zakopanem przy ul. Zamoyskiego. Fot. S. Witkiewicz, ok. 1890



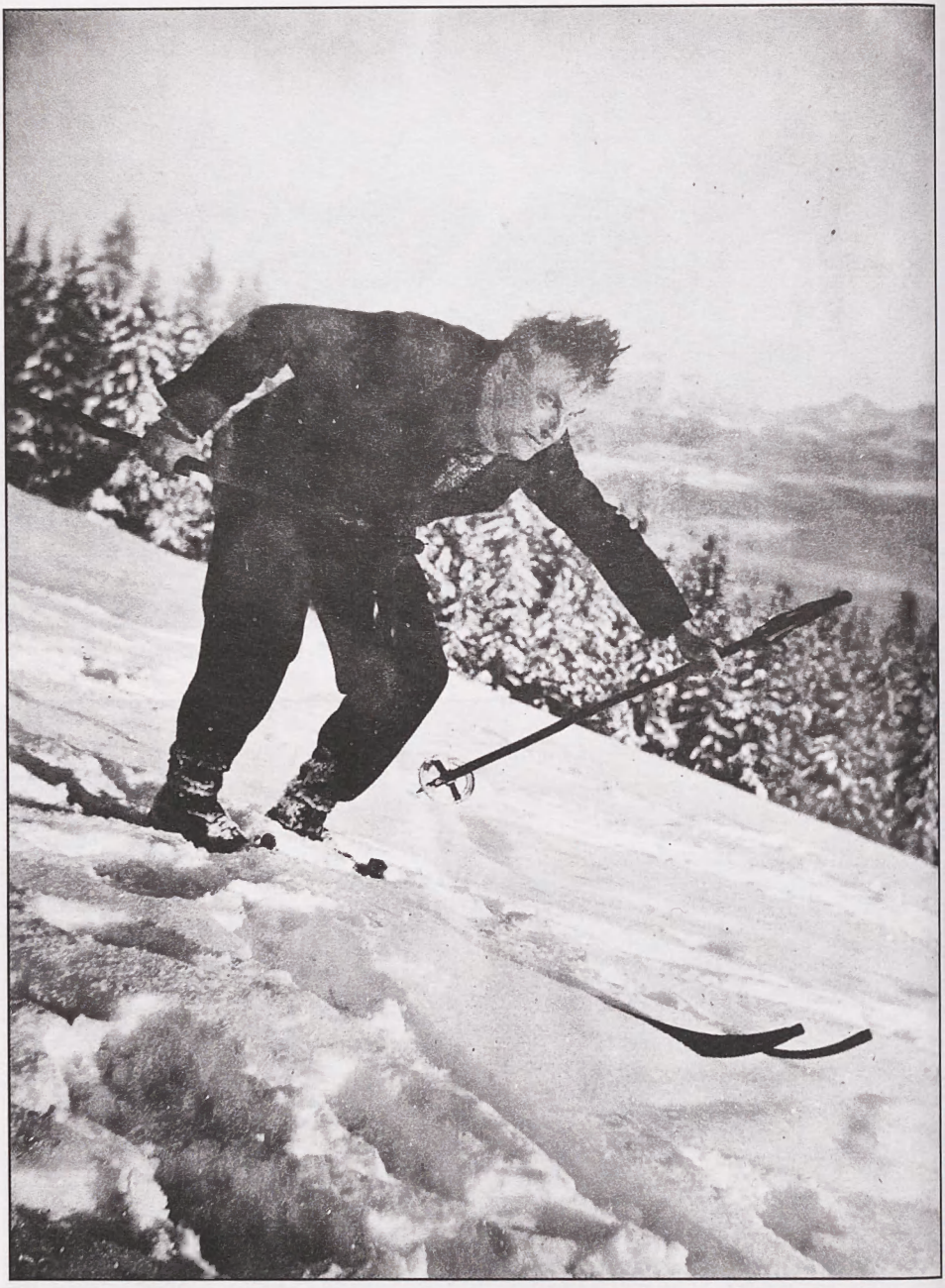
23. Chałupa Macieja Cukra Kozieniaka w Zakopanem przy ul. Przecznica. Fot. S. Witkiewicz, 1891



24. Willa „Nosal" w Zakopanem na Bystrem. Fot. S. I. Witkiewicz, 1912



25. Willa „Janinia" (potem „Zośka") w Zakopanem przy ul. Krupówki. Fot. 1905



26. Witkacy na nartach. Fot. ok. 1930

MACIEJ KRUPA
Fundacja „Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości"

„Narty to jednak coś"

Słowa-klucze: Witkacy, narty, Tatry, foczenie

Ten tekst mógłby też być zatytułowany *Focząc*. Zastosowany tu imiesłów przysłówkowy współczesny zwraca nam uwagę na czynność trwającą równocześnie z inną czynnością. Foczymy, podchodzimy lub zjeżdżamy na nartach, ale równocześnie dzieje się coś. Myślimy, marzymy, planujemy, wspominamy, cierpimy, bo już bolą nas nogi, piszemy w głowie kolejny tekst, pytamy i czekamy na nadejście odpowiedzi. Nieprzypadkowe jest tu podobieństwo do zastosowanych przez Józefa Czapskiego tytułów tomów jego esejów: *Patrząc* i *Czytając*. A zatem – *Focząc*. Jeżeli pytanie jest wiatrem poznania, to cytat śmiało nazwać można napędem narracji. Sporo tu będzie cytatów.

Coraz liczniejsze są teksty analizujące związki Stanisława Ignacego Witkiewicza z Tatrami i jego w Tatrach bywanie. Tatry na obrazach i zdjęciach, potem Tatry w powieściach i w tle portretów. Młody Staś i starszy nieco Witkacy w Tatrach. Piszą o tym obszernie i erudycyjnie między innymi Anna Żakiewicz[1], Jan Gondowicz[2] i Maciej Pinkwart[3]. Ja nieco miejsca chcę poświęcić jego pasji z górami – i Pagórami – związanej, narciarstwu.

Można sądzić, choć brak potwierdzających to relacji, że Stanisław Ignacy Witkiewicz nauczył się jeździć na nartach w dzieciństwie lub wczesnej młodości. W szczegółowym zestawieniu górskich wycieczek Witkacego, opracowanym przez Macieja Pinkwarta, pierwsza narciarska wycieczka pojawia się w roku 1906 i jest to od razu pierwsze narciarskie wejście na Giewont od zachodu, z Doliny Małej Łąki. Żeby zjechać na nartach z Giewontu, trzeba i dziś

[1] A. Ż a k i e w i c z, *Witkacy w Tatrach*, „Rocznik Podhalański" T. 8: 2002, s. 111-142.

[2] J. G o n d o w i c z, *Wiosenne chrunie. Witkacy w Tatrach* [w:] *Paradoks o autorze*, Korporacja Ha!art, Kraków 2011, s. 177-217.

[3] M. P i n k w a r t, *Wariat z Krupówek*, Wagant, Nowy Targ 2015.

być dobrym, sprawnym narciarzem. Przed wojną jeszcze wycieczka narciarska do Doliny Kondratowej z członkami Zakopiańskiego Oddziału Narciarzy, Stanisławem Mazurkiewiczem i Józefem Skotnicą (3 kwietnia 1910), i Kasprowy Wierch z Tadeuszem Micińskim (marzec 1913), na dobre jednak narciarsko rozkręca się Witkacy w okresie międzywojennym[4].

Nie są to jakieś niebywałe wyczyny, wielodniowe wyrypy czy ekstremalne zjazdy, trzeba jednak wziąć pod uwagę, że każda wycieczka narciarska wiązała się wówczas z podchodzeniem na fokach, z kolejki na Kasprowy Wierch skorzystał Witkacy dopiero w 1936 roku, innych wyciągów narciarskich jeszcze nie było[5]. Tę aktywność zwykło się dziś nazywać ski-turingiem, skialpinizmem, narciarstwem wysokogórskim czy też slangowo foczeniem – od umożliwiających podchodzenie pasów sztucznego tworzywa nazywanych fokami (ponieważ kiedyś robiono je z futra fok), przyklejanych do ślizgów nart.

Z oderwanych, fragmentarycznych, źródłowych zapisów dotyczących foczenia Witkacego nie dowiadujemy się zbyt wiele. Są to zapiski w listach do żony, rzadziej do przyjaciół, że był, że się wybiera, że zachęca, namawia, prosi. I tak 12 lutego 1927 roku pisze do żony:

> Zima śliczna – jeśli chcesz, przyjedź zaraz na narty – miesiąc ten świetnie Ci zrobi na zdrowie, a potem się wszystko ułoży[6].

Donosi o jakości i rodzaju śniegu, pogodzie i towarzyszach wycieczki. Często bywa w rejonie Kasprowego Wierchu, na ulubionej Hali Gąsienicowej, chętnie wybiera się na tak zwane Pagóry – Antałówkę, Koziniec, Gubałówkę i pozostałe podtatrzańskie wzniesienia. Znane nam ambitne cele wycieczek narciarskich to – poza wspomnianym Giewontem – grań nad Doliną Chochołowską z Rakoniem, Dolina Pięciu Stawów, Przełęcz pod Kopą Kondracką. Zjazd w takim terenie wymaga bardzo dobrych narciarskich umiejętności.

Witkacy chętnie dzielił się nimi z żoną, przyjaciółkami i przyjaciółmi, sporo osób nauczył jeździć na nartach, wielu do tego zachęcał. Rafał Malczewski napisał w swoich wspomnieniach:

> W pewnej chwili nastąpiło objawienie, odkryto zakopiańską zimę [...]. Narty stały się modne – jeździł, kto mógł utrzymać się na nogach [...]. Mówi się o klistrach i skaressach, o Sohmach, parafinach, Dulcingerach, o fokach przypinanych lub nalepianych, o wiązaniach jak »mysie łapki«, kandahary, »langriemeny«, Haugi, Huitfeldy, o deskach z jesionu lub hickory[7].

[4] Tamże, s. 510.

[5] M. P i n k w a r t, *Witkacy w Tatrach* [@:] www.pinkwart.pl [dostęp 12.10.2015].

[6] S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do żony (1923-1927)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, PIW, Warszawa 2005, s. 133.

[7] R. M a l c z e w s k i, *Pępek świata. Wspomnienia z Zakopanego*, Wydawnictwo LTW, Warszawa 1999, s. 55.

Był na owe czasy – używając współczesnego języka – gadżeciarzem. Wielokrotnie pisze o sprzęcie narciarskim: wiązaniach „Wujka" Rittersschilda, nartach Bilgeriego, wiązaniach Bujaka, klistrze i smarach zjazdowych, własnych nowych hikorowych nartach – „wczoraj spróbowałem nart na Równi Krupowej. Cudne i słodkie"[8], i tych kupionych dla żony.

Jak wyliczył Maciej Pinkwart, w dostępnych dziś źródłach odnotowano 78 narciarskich wycieczek Witkacego. Było ich z pewnością o wiele więcej.

W niektórych sezonach zimowych brak listów do żony – są jednym z najważniejszych źródeł w tym zakresie. Brak opisów wycieczek, na które chodził z żoną, i brak wielu z tych, na których bywał z Czesławą Oknińską i innymi przyjaciółkami. Tak czy owak – narciarstwo było w życiu Witkiewicza ważne i znaczące. W liście do żony z 10 stycznia 1928 roku sam daje o tym świadectwo, pisząc: „Narty to jednak jest coś"[9].

Jego przyjaciel, Jerzy Mieczysław Rytard, wspominał po latach, że Witkacy podczas górskich i narciarskich wycieczek „nie krył się ze swoimi lękami, często bardzo nieprzyjemnymi"[10]. Pisał:

> [...]zaciskał wargi i hipnotyzując wzrokiem otaczające go potęgi górskie, parł naprzód przed siebie z pochyloną głową. Po prostu wyrywał się, wydzierał siłą woli ze szponów lęku[11].

Może dlatego właśnie narciarze na jego obrazach są tacy, jacy są. Dwie maleńkie postacie na rysunku z 1929 roku zatytułowanym *To my zbliżamy się ku szczytom gór*[12], gdzieś u stóp potężnych Mięguszowieckich Szczytów. Czy też równie niepozorny narciarz u dołu portretu Neny Stachurskiej z 31 stycznia tegoż roku[13]. Jak napisał Jan Gondowicz:

> Wcześniejszy o pół roku portret każe jej twarzy migotać gwiaździście nad drobną sylwetką narciarza u stóp widzianego z Hali Gąsienicowej Kościelca[14].

Czy też inne dwa wizerunki. Zdumiewająco podobne. Rysunek *Szus na fokach z Beskidów*[15] z pokraczną, walczącą o życie sylwetką narciarza, z 14 mar-

---

[8] S. I. Witkiewicz, *Listy do żony (1928-1931)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, PIW, Warszawa 2005, s. 50.

[9] Tamże, s. 12.

[10] J. M. Rytard, *Witkacy, czyli o życiu po drugiej stronie rozpaczy* [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz, człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, red. T. Kotarbiński, J. E. Płomieński, PIW, Warszawa 1957, s. 281.

[11] Tamże.

[12] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Katalog dzieł malarskich*, oprac. I. Jakimowicz przy współpracy A. Żakiewicz, Muzeum Narodowe, Warszawa 1990, poz. 917.

[13] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Katalog...*, dz. cyt., I 900.

[14] J. Gondowicz, *Wiosenne chrunie...*, dz. cyt., s. 206.

[15] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Katalog...*, dz. cyt., I 1605.

ca 1932 roku, i wcześniejsze o cztery lata zdjęcie wykonane przez Rytarda. Witkacy rzuca się w przód, także walczy o życie, z wyraźnym przestrachem, a może po trosze szaleństwem malującym się na twarzy. To inscenizacja na potrzeby ilustracji do artykułu Rytarda, ale szczególnie w przypadku inscenizacji trudno Witkacego posądzić o przypadkowość. Rytard napisał:

> Przed łakomym okiem aparatu fotograficznego »wyczynia« nam Witkacy wspaniałą scenkę groźnego zjazdu narciarskiego. Chwytam ten cenny moment groteski Witkiewiczowskiej, której tyle jest w jego obrazach i utworach[16].

W liście do żony z 3 stycznia 1926 roku Witkacy pisze:

> Spróbujemy zacząć N. Ż. [Nowe Życie]. Narty, powieść, wczesne wstawanie i idzenie spać o 9[tej]. Albo. Albo[17].

Cóż wchodzi w skład projektowanego Nowego Życia poza czysto fizjologicznym budzeniem się i zasypianiem? Narty i powieść. A przyjaciel Witkacego, Rafał Malczewski, po latach napisze:

> Przypuszczam, że wędrówki po Tatrach w lecie i w zimie, jakie uprawiał Stanisław Ignacy Witkiewicz, służyły mu też do ekscytowania wyobraźni czymś, co uchodzi za wytchnienie. Lecz głąb Tatr i stające dęba obłoki ponad nimi potrafiły w pewnych chwilach być narkotykiem o nieznanej mocy[18].

Czymś, co uchodzi za wytchnienie. Uchodzi, czyli wytchnieniem nie jest. Przeciwnie – jest narkotykiem o nieznanej mocy.

Kuba Szpilka poddał jakiś czas temu foczenie antropologicznej analizie. Pisze on:

> Ski-touring, ski-alpinizm – obce te miana opisują także naszą dyscyplinę – wiąże się z radosnym poczuciem wolności, swobody i jednocześnie z dojmującym ciężarem konieczności, ograniczeń, które ze słabości osoby i potęgi Natury się wywodzą. Aby foczyć, trzeba się natrudzić, niekiedy nawet bardzo. Czasami jest w tej zabawie deko ryzyka. Mniej z pewnością niźli na drodze lub nocą na ulicy, ale jeździć i chodzić trzeba, a foczyć niekoniecznie.
>
> Co zatem nas ciągnie, co nas do tej niczemu nie służącej aktywności przymusza? Powiadamy często „mus iść" i żadna to słowna swawola, tylko prosto ujęta konieczność. A przecież energia, którą wydatkujemy, pnąc się mozolnie ku górze, ta spalana w walce ze stromizną, a nade wszystko z własnym strachem i zmęczeniem, mogłaby być roztropniej spożytkowana. Domy bardziej chędogie, żony piękniej przybrane, a zamiast nowego sprzętu, słoneczne plaże Maroka. Oczywista jest zatem bezużyteczność foczenia, jego egoistyczny wymiar, sens zaś raczej wątpliwy. Można jeszcze młodych zrozumieć. Wiadomo, muszą się wyszumieć, niechże więc hulają na nartach miast pić, ćpać lub tracić się przez telewizję [...]. Gorzej ze starszymi. To, co robią, nie jest poważne. Jakby z krótkich majtek

[16] J. M. R y t a r d, *Ósme niebo narciarskie*, „Świat" 1928 (7 I).
[17] S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do żony (1923-1927)...*, dz. cyt., s. 83.
[18] R. M a l c z e w s k i, *Pępek świata...*, dz. cyt., s. 74.

nie wyrośli, jakby swego wieku i płynących z niego konsekwencji nie pojmowali. Nie godzą się na swój czas, może zatem o trwanie im chodzi, w nie celują[19].

W dotychczasowych próbach opisu pojawiał się w kontekście narciarstwa Witkiewicza motyw ucieczki i zapomnienia. Maciej Pinkwart rozdział o Witkacym w Tatrach tytułuje *Ucieczki górskie*. Jan Gondowicz swój błyskotliwy esej kończy następująco:

Skąd jednak przyszły i czym są wiosenne chrunie górskie – to jedna z Witkacowskich tajemnic. Z tą odmianą, że przyjemna. Jak chwile, gdy porzucając gdzieś w dole Carnapa i Chwistka, Firmę Portretową i Czystą Formę, mroczne jutro i „przyjaciół gówniarzy", można się było zapomnieć w harcach na tatrzańskim śniegu. Chwile beztroskie, może jedyne, w których trwa nieskażona doraźność[20].

A może w przypadku górskich i narciarskich aktywności Witkacego nie o ucieczkę, nie o beztroskę, nie o porzucanie świata tu chodzi. Może idzie raczej o czas szczególny, nasycony i skondensowany. O wyrywanie się ze szponów lęku. O trwanie i niezgodę na przemijanie. O mocne i wyraziste bycie. Pisze Kuba Szpilka:

Wymykamy się czasowi, w każdym razie jego linearnej postaci, opuszczamy kalendarzową ciągłość z jej nieodłączną przemijalnością. Focząc, wykonując kilkanaście wciąż tych samych ruchów, wędrując po ciągle tym samym – chociaż nie takim samym – górskim świecie, na sposób świąteczny jesteśmy. Święto to także powrót do tych samych co zawsze zachowań, dekoracji, miejsc. Świętem, nie-czasem rządzi stałość, rytuał, moc przeżycia. Trwa wigilijna wieczerza, świąteczne śniadanie, światła na grobach, trwa trwanie[21].

Temu czasowi niezwykłemu, jakim jest foczenie, daje świadectwo Mariusz Zaruski, ten, z którym młody dwudziestojednoletni Staś odbył narciarską pionierską wycieczkę, wchodząc na Giewont po raz pierwszy z Doliny Małej Łąki[22]. Tak pisze Zaruski w tekście o pierwszym wejściu narciarskim na Bystrą:

Tyżeś to, szczęście? Opromienione mistycznym blaskiem wierzeń, ogniskujące w sobie tęsknotę bytu – tajemnicę wszechwiedzy? Ja i moi towarzysze jesteśmy pierwsi na tym szczycie – może i był kto przed nami – a cóż mię to może obchodzić! Oto sam jestem nad ziemią, nad światem; świat i jego prawa zostały daleko na dole... Nijakiej nie masz już władzy nade mną. Zwyciężyłem świat, bo siebie zwyciężyłem. Na szczycie jestem – nad ziemią, nad światem...[23]

A Kuba Szpilka na koniec swojego tekstu trawestuje lekko słowa Poety, pisząc:

[19] W. S z p i l k a, *O foczeniu*. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" R. 58: 2004, nr 3-4, s.180-181.
[20] J. G o n d o w i c z, *Wiosenne chrunie...*, dz. cyt., s. 216-217.
[21] K. S z p i l k a, *O foczeniu...*, dz. cyt., s. 181.
[22] M. Z a r u s k i, *Na bezdrożach tatrzańskich*, Wydawnictwo LTW, Warszawa 2013, s. 217.
[23] Tamże, s. 89.

Foczyć to znaczy popatrzeć na siebie,
Tak jak się patrzy na obce nam rzeczy,
Bo jesteś tylko jedną z rzeczy wielu.
A kto tak patrzy, choć sam o tym nie wie,
Ze zmartwień różnych swoje serce leczy.

Tak, kiedy po kilku minutach foczenia, po pierwszych kroplach potu kapiących na twarz opuszczamy Historię, kiedy po wielu godzinach skrajnie ubiedzeni wychodzimy z siebie, nie zmierzamy raczej ku wieczności. Doświadczenie, w którym uczestniczymy, otwiera nas jednak na inny wymiar bycia. Traci się gdzieś fizyka, ale nie jest ono zupełnie nie-fizyczne, jakże wiele nasze ciało w nim znaczy. Może zatem takie prze-życie ma meta-fizyczny kształt[24].

Oddajmy na koniec głos Witkacemu. W *Demonizmie Zakopanego* pisze on:

Czymże jest życie pełne gorączki i realnej twórczości tam, w dolinach, wobec urojonej, a jednocześnie tak rzeczywistej jak uderzenie pałką po łbie, szatańskiej przyjemności przeżywania siebie prawdziwego zakopiańczyka, w uniezależnieniu od wszystkich norm, na tle jedynej w swoim rodzaju dekoracji gór groźnych i potężnych i romantycznych dolin i wąwozów[25].

Bibliografia

Gondowicz Jan, *Wiosenne chrunie. Witkacy w Tatrach* [w:] *Paradoks o autorze*, Korporacja Ha!art, Kraków 2011.

Malczewski Rafał, *Pępek świata. Wspomnienia z Zakopanego*, Wydawnictwo LTW, Warszawa 1999.

Ósme niebo narciarskie, „Świat" 1928 (7 I).

Pinkwart Maciej, *Wariat z Krupówek*, Wagant, Nowy Targ 2015.

Pinkwart Maciej, *Witkacy w Tatrach* [@:] www.pinkwart.pl [dostęp 12.10.2015].

Rytard Jerzy Mieczysław, *Witkacy, czyli o życiu po drugiej stronie rozpaczy* [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz, człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, red. Tadeusz Kotarbiński, Jerzy E. Płomieński, PIW, Warszawa 1957.

Stanisław Ignacy Witkiewicz. Katalog dzieł malarskich, oprac. Irena Jakimowicz przy współpracy Anny Żakiewicz, Muzeum Narodowe, Warszawa 1990.

Szpilka Wiesław [Kuba], *O foczeniu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" R. 58: 2004, nr 3-4.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do żony (1923-1927)*, przygotowała do druku Anna Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, PIW, Warszawa 2005.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do żony (1928-1931)*, przygotowała do druku Anna Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, PIW, Warszawa 2007.

Zaruski Mariusz, *Na bezdrożach tatrzańskich*, Wydawnictwo LTW, Warszawa 2013.

Żakiewicz Anna, *Witkacy w Tatrach*, „Rocznik Podhalański" T. 8: 2002, s. 111-142.

[24] W. S z p i l k a, *O foczeniu...*, dz. cyt.

[25] S. I. W i t k i e w i c z, *Demonizm Zakopanego*, „Echo Tatrzańskie" 1919, nr 19, 21 i 22, cyt. za: M. P i n k w a r t, *Wariat z Krupówek...*, dz. cyt., s. 547.

„Skiing – it has something in itself"

Summary

Keywords: Witkacy, skiing, Tatras

Stanisław Ignacy Witkiewicz's skiing is still looking forward to a full study. We find from a variety of texts on this subject that skiing was for Witkacy a form of escape, sometimes frivolity and oblivion. The author seeks to reveal that it could have been something more – an attempt to live a fulfilled, special, condensed life; that skiing was for Witkiewicz about a potent and expressive existence, about enduring.

Maciej Krupa (ur. 1960) – etnolog, publicysta, przewodnik tatrzański, tłumacz. Autor i współautor kilku książek m.in.: *Zakopane* (2001), *Tatry* (2003), *Zakopane – wczoraj i dziś* (2004), *Bóg się rodzi* (2006, z Jarosławem Mikołajewskim i Kubą Szpilką), *Kroniki zakopiańskie* (2015). Z Piotrem Mazikiem i Kubą Szpilką napisał cztery książki: *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości* (2011,) *Ślady, szlaki, ścieżki. Pośród tatrzańskich i zakopiańskich wyobrażeń* (2013), *Nieobecne miasto. Przewodnik po nieznanym Zakopanem* (2016) oraz Ta przestrzeń ma samoistną moc. Rozmowy o Tatrzańskim Parku Narodowym (złożona do druku) i zrobił kilka wystaw. Stale współpracuje z kwartalnikiem Tatrzańskiego Parku Narodowego „Tatry" i kwartalnikiem „Konteksty" Instytutu Sztuki PAN. Współzałożyciel „Tygodnika Podhalańskiego", były dziennikarz BBC World Service. Mieszka w Zakopanem.



27. Edward Winiarski malujący polichromię w kaplicy św. Jana Chrzciciela w kościele paraf. pw. św. Rodziny w Zakopanem. Fot. S. I. Witkiewicz, ok. 1899

MARIA KALINOWSKA
Uniwersytet Warszawski

Mieczysław Limanowski – Stanisław Witkiewicz. Spotkania

Słowa-klucze: Mieczysław Limanowski – Zakopane – Tatry – styl zakopiański – zakopiańskie witraże Witkiewicza – Witkiewicz-Szaman

Setna rocznica śmierci Stanisława Witkiewicza i sto trzydziesta rocznica śmierci Stanisława Ignacego są dobrą okazją by przypomnieć o Mieczysławie Limanowskim, geologu, krytyku teatralnym i antropologu kultury, współtwórcy teatru Reduta, wszechstronnym artyście i uczonym, który, dzięki twórczej wyobraźni, łączył refleksję nad kulturą z wiedzą przyrodniczą.

Wiele z przywoływanych tu faktów i zagadnień dotyczących relacji między Limanowskim a Witkiewiczami – ojcem i synem jest z pewnością dobrze znanych, funkcjonują one od dawna w literaturze przedmiotu, warto jednak je przypomnieć, aby zobaczyć, co wynikło ze spotkania tych trzech wybitnych – i jakże różnych – osobowości.

Mieczysław Limanowski pojawia się w kręgu Witkiewiczów kilkakrotnie. Szczegółowe badania na ten temat są jeszcze przed nami, jednak o relacjach Limanowskiego i Witkiewiczów pisano już wielokrotnie, i to nie tylko przy okazji biografii czy opisu ciekawostek środowiskowych. Badał ten temat profesor Zbigniew Wójcik – z perspektywy historyka nauk przyrodniczych i biografa[1], profesor Zbigniew Osiński poruszał te kwestie w swoich funda-

[1] Z. W ó j c i k, *Rysunkowy żart geologiczny Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wydawnictwa Muzeum Tatrzańskiego, „Rocznik Podhalański" [Zakopane] T. 7: 1997, s. 281-291.

mentalnych pracach o twórcach Reduty[2], pisali o tym także m.in.: Włodzimierz Cichocki[3], Teresa Jabłońska[4] i Adrianna D. Sznapik[5].

Bardzo dobrze znany jest i opisany biograficzny kontekst tej znajomości: Mieczysław Limanowski przyjechał do Zakopanego dla poratowania zdrowia i stał się aktywnym uczestnikiem życia kulturalnego i naukowego. Od wakacji 1899 roku mieszkał u Witkiewiczów, uczył Stasia, a następnie przygotowywał go do matury. Właśnie w Zakopanem rozpoczęła się fascynacja Limanowskiego tematami i zagadnieniami, które wyznaczyły jego wieloletnie zainteresowania naukowe i artystyczne. Wielokrotnie pisano o fenomenie tychże zainteresowań Limanowskiego: nie można w nich oddzielić refleksji naukowej od artystycznej, a jego pisarstwo jako geologa, krytyka sztuki i artysty przenika się i łączy w całość trudną do rozgraniczenia. Tu, w Zakopanem, wykrystalizowały się fascynacje Limanowskiego odległymi procesami geologicznymi, ale też dawnymi, odległymi cywilizacjami i ich śladami we współczesności, m.in. w kulturze i obrzędowości ludowej. Tu zatem i w tym czasie widzimy początki znamiennego dla Limanowskiego spojrzenia na region, jednoczącego naturę i kulturę, nazwanego przez niego (jak wspomina jego uczeń, Abraham Melezin) topologią[6], a prekursorskiego wobec wielu propozycji współczesnej antropologii i geografii kulturowej.

Pierwszym zagadnieniem, które chciałabym zasygnalizować w niniejszym komunikacie, jest pytanie o współbieżność wątków i obrazów zauważalnych i u Witkiewicza ojca, i u Limanowskiego, z których oczywiście najważniejszy to Tatry, w zakopiańskim okresie twórczości Limana pojawiające się jako przedmiot refleksji naukowej i, co ważniejsze, artystycznej. Przede wszystkim był nimi głęboko zafascynowany, poruszały one wyobraźnię twórczą tego geologa-artysty. Zagadnienie to zresztą było już podejmowane w badaniach nad wizją Tatr u Limanowskiego w szerszych młodopolskich kontekstach, choć

[2] Zob. np. Z. O s i ń s k i, *Mieczysław Limanowski (1876–1948). Kronika życia i twórczości*, „Pamiętnik Teatralny" 1990, z.1-2, s. 13-100; t e n ż e, *Japońskie inspiracje i zauroczenia: Jerzy Grotowski, Mieczysław Limanowski*, „Didaskalia" 2011, nr 102, s. 113-123.

[3] W. C i c h o c k i, *Związki Mieczysława Limanowskiego z Muzeum Tatrzańskim im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem* [w:] *Mieczysław Limanowski. Człowiek. Twórca. Świadek czasów*, red. M. Kalinowska i A. Sadurski, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1998, s. 77-92.

[4] T. J a b ł o ń s k a, *„Glossopteris", „Turów Róg" i „Bungo" – Tatry w twórczości Mieczysława Limanowskiego, Tadeusza Micińskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Góry – Literatura – Kultura" T. 8: 2013, nr 7, s. 51-67.

[5] A. D. S z n a p i k, *Tatrzańska Arkadia. Zakopane jako ośrodek artystyczno-intelektualny od około 1880 do 1914 roku*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2009.

[6] A. M e l e z i n, *Wspomnienie o Mieczysławie Limanowskim* [w:] *Mieczysław Limanowski. Człowiek. Twórca...*, dz. cyt., s. 356.

głównie w odniesieniu do wizji Tatr u Witkacego (przywołać można prace Teresy Jabłońskiej i Adriany Sznapik[7]).

Drugim kręgiem problemowym, który pojawia się w związku z wzajemnymi, jeszcze zakopiańskimi relacjami między Witkiewiczem ojcem a Limanowskim, jest ściśle związane z fascynacją i naukową, i artystyczną Tatrami postrzeganie przez późniejszego współtwórcę Reduty stylu zakopiańskiego i szerzej – dorobku artystycznego, a co za tym idzie, osobowości twórczej Stanisława Witkiewicza.

Patrząc na styl zakopiański oraz szerzej, na twórczość Witkiewicza oczami Limanowskiego, możemy wyodrębnić trzy okresy czy trzy etapy przemian tej refleksji: pierwszy to czas pobytu w Zakopanem i bezpośrednich kontaktów z Witkiewiczem (1899–1905), drugi to okres pierwszej wojny światowej, kiedy Limanowski przebywał w Moskwie (deportowany tam jako obywatel austriacki przez władze rosyjskie) i napisał wspomnienie pośmiertne o Witkiewiczu; trzeci to lata trzydzieste, gdy Limanowski, broniąc zakopiańskich witraży Witkiewicza, raz jeszcze wraca do jego twórczości, w pełni krystalizując swoją niezwykłą hermeneutykę jego dzieł i dopełniając ją nowymi elementami.

Czas pobytu Limanowskiego w Zakopanem i bliskich kontaktów z Witkiewiczami zaowocował licznymi pracami o stylu zakopiańskim. Dodać należy, że zajmują one ważne miejsce w jego ówczesnym, właściwie debiutanckim pisarstwie, a styl zakopiański stał się ważną inspiracją dla wczesnych tekstów Limanowskiego. Zaryzykowałabym nawet hipotezę, że to właśnie dzieła i projekty Witkiewicza ojca, niejako przywracające dziedzictwu narodowemu kulturalny dorobek górali tatrzańskich, stały się dla Limanowskiego laboratorium jego koncepcji z zakresu antropologii kulturowej, etnografii i geografii kulturowej. Tych koncepcji, które znalazły później, w czasie pierwszej wojny światowej, najpełniejszy wyraz w tekście *Rok polski i dusza zbiorowa*, fascynującym do dziś antropologów teatru i twórców teatralnych, m.in. Włodzimierza Staniewskiego.

Limanowski pisze zatem w roku 1899, 1900 i następnych latach teksty w stylistyce młodopolskiej poświęcone geologii Tatr i buduje równocześnie swój warsztat teoretyka kultury właśnie jako hermeneuta stylu zakopiańskiego Witkiewicza. Najciekawsze z tej perspektywy są teksty *Styl zakopiański i „sposób zakopiański"*[8], a zwłaszcza *Glossopteris*[9] z roku 1900. Czym charakteryzuje się owa hermeneutyka stylu zakopiańskiego Stanisława Witkiewicza, która stała się laboratorium wypracowywania przez Limanowskiego jego

[7] A. D. S z n a p i k, *Tatrzańska Arkadia...*, dz. cyt., s. 244-245.

[8] M. L i m a n o w s k i, *Styl zakopiański i „sposób zakopiański"*, „Przegląd Zakopiański" 1900, nr 9, s. 771-72; nr 10, s. 80-82.

[9] T e n ż e, *Glossopteris*, „Przegląd Zakopiański" 1900, nr 8, s. 57-62.

własnego, oryginalnego, interdyscyplinarnego warsztatu przyrodnika i kulturoznawcy?

Z tej perspektywy najciekawszy jest tekst z 1900 roku *Glossopteris*, opisywany już i przez geologów, i historyków sztuki oraz literatury, a jego fenomen polega na niezwykłym przekraczaniu granic między tymi dziedzinami. Limanowski łączy tu wyobraźnię geologa i przyrodoznawcy z refleksją nad kulturalnymi zasobami góralszczyzny, które ujawniają się w legendach, wierzeniach oraz przez współistnienie z przyrodą. Czytając tekst Limanowskiego, czytelnik sądzi początkowo, że jest to specjalistyczna, przyrodnicza wizja odległej przeszłości Tatr i roślinności pratatrzańskiej, kreowana, co wielokrotnie podkreślano, na sposób literacki i w sensie stylistycznym, i pracy wyobraźni. (Dodajmy na marginesie, że ta kreacja uzupełniona była dwoma rysunkami autorstwa młodego Stanisława Ignacego, przedstawiającymi imaginacyjny, pierwotny krajobraz pratatrzański o niepokojącej atmosferze miejsca bezludnego czy opustoszałego). Właściwym jednak tematem tego tekstu i punktem dojścia rozważań Limanowskiego (pojawiającym się w narracji w sposób niespodziewany i zaskakujący) jest kaplica Gnatowskich w kościele zakopiańskim i szerzej – styl Witkiewicza, który koncentruje istotną treść „praczasów" Tatr i „praczasów" kultury góralskiej. Oto próbka rozważań Limanowskiego:

> [...] dawne wierzenia głuche, usymbolizował cudownie twórca kaplicy, przy paprociach rzucając krzyżyki małe[10].

> [Paprocie] [...] Dziś po wielu wiekach pogardy, rozpięte na ścianach kościoła, wysterczają z parzenic i gwiazd i zdają się szeptać: chodźcie tu, wy, co kwiatu mego łakniecie... kwiatu szczęścia i spokoju [...]. Paprocie, jakby na urągowisko gusłom i wierzeniom, zdobią ołtarze. Zabobony nikną i rozpaczliwe wierzenia[11].

Styl zakopiański w ujęciu Limanowskiego jest nie tylko kwestią estetyki czy wąsko rozumianych właściwości kultury regionalnej. To w porządku hermeneutyki Limanowskiego, tej, którą znamy chociażby z *Roku polskiego i duszy zbiorowej*, odblask działania sił kosmicznych, próba ich uchwycenia, odsłonięcia dramaturgii o wymiarze kosmicznym, synkretycznie łączącej różne siły magiczne i różnorodne wierzenia, w tym nawiązania do wyobrażeń chrześcijańskich (Jan Chrzciciel). Ale także – i to niezwykle istotne dla pokolenia Polski odzyskującej niepodległość – w stylu zakopiańskim widzi Limanowski odrodzenie zagubionych wartości kultury narodowej. W *Stylu zakopiańskim...*, opisując kształty i linie ołtarza Matki Boskiej Różańcowej, postrzega w stylu zakopiańskim „coś, co spotykane jest między ludem polskim"[12]

[10] Tamże, s. 58.

[11] Tamże, s. 62.

[12] M. L i m a n o w s k i, *Styl zakopiański...*, dz. cyt, „Przegląd Zakopiański" 1900, nr 10, s. 81.

i „w tym stylu, zrodzonym z motywów prostych i naiwnych ludowych odczuwa tę duszę słowiańską, którą oddał Chopin, Mickiewicz i Chełmoński, a która kryje w sobie jeszcze całe światy. Bo motywy ludowe góralskie, to przed zgorzeliną wieków ocalałe pierwiastki artyzmu staro-polskiego"[13]. Styl zakopiański Witkiewicza odczytywany jest tu jako nawiązanie do ocalałych elementów staropolszczyzny, w porządku mitu „duszy słowiańskiej", co ustanawia łańcuch dziedziczenia tradycji: od staropolszczyzny przez romantyzm do Witkiewicza.

Dla całej formacji działającej u progu odzyskania przez Polskę niepodległości i troszczącej się o ideę polską traktowaną nie wąsko, nacjonalistycznie, lecz jako zadanie duchowe, ten wątek narodowej (i słowiańskiej) interpretacji stylu zakopiańskiego jest bardzo znamienny. Limanowski pogłębia takie myślenie o stylu zakopiańskim we wspomnieniu pośmiertnym poświęconym Witkiewiczowi, napisanym w 1915 roku w Moskwie:

> [...] twórca nowego stylu uratował [...] góralszczyznę, a z nią wielką ideę swojskiego, narodowego stylu, opartego w lwiej części na tym, co od zniszczenia wiekowego ocalało na Podhalu[14].

W tymże pośmiertnym wspomnieniu Witkiewicz przestaje być tylko piewcą jednego regionu, staje się artystą łączącym różne regiony i różne aspekty dziedzictwa narodowego, a jego styl zakopiański promieniuje na inne obszary dawnej Rzeczypospolitej:

> Od Tatr biegł wzrok Witkiewicza dosłownie na całą Polskę[15].
> [...] serce Jego ogarniało to całe życie, którem tętniły i tętnią równiny między Bałtykiem a Dzikimi polami[16].
>
> Dzieła Witkiewicza, jak książka o Kossaku, promieniują „nieśmiertelnym czarem". Coś litewskiego, głęboko smętnego i niezapomnianego jest w tym uroku[17].

I dalej:

> Wielki patriota, wielki pionier polskiego Odrodzenia poprzez Piękno, gorejące, żywiołowe serce z ruskinowskim rozmachem, pragnące uczynić ze świata fundament z Mocy na Pięknie, żołnierz, li tylko przez swoją zasługę podniesiony do rangi jednego z przywódców narodu, Witkiewicz pozostanie wizerunkiem Siły Duchowej, która niezmordowanie skierowywała naród swój ku Słońcu[18].

---

[13] Tamże.

[14] M. L i m a n o w s k i, *Stanisław Witkiewicz (wspomnienie pośmiertne)*, „Echo Polskie" 1915, nr 7, s. 6.

[15] Tamże, s. 7.

[16] Tamże.

[17] Tamże.

[18] Tamże.

Charakterystyka Witkiewicza, przedstawiona przez Limanowskiego w Rosji w gorących latach pierwszej wojny światowej, poszerza się nie tylko o elementy jednoczące różne nurty narodowej tradycji. W tej charakterystyce – oprócz podkreślania *troski Witkiewicza o czystość życia obywatelskiego*[19] – służby obywatelskiej, pojawia się kategoria „Piękna dającego Moc" „opartą na Wolności", a Witkiewicz nazwany jest „Apostołem Piękna Tatr"[20]. Nabiera on w tej optyce cech artysty Norwidowskiego, który *przyczynia się do otwarcia oczu na dziedzinę piękna, tak zapoznaną w Polsce przez szeroki ogół*[21]. Zatem jest oczywistym, że dla Limanowskiego Witkiewicz staje się artystą w istocie Norwidowskim (choć nazwiska Norwida Liman nie wymienia).

Taki obraz Witkiewicza jako artysty Norwidowskiego, skoncentrowanego na misji *otwarcia oczu* [społeczeństwa – M.K.] *na dziedzinę Piękna*, dominuje w owym pośmiertnym wspomnieniu pisanym przez Limanowskiego w Moskwie. Gdy jednak zajrzymy do jego niepublikowanych brudnopisów, znajdziemy jeszcze inny sposób myślenia o Witkiewiczu. Zaskakujący.

Oto ta notatka (na marginesie zwróćmy uwagę, że pojawia się w niej wątek japońszczyzny pominięty tu przeze mnie, a szeroko obecny w opublikowanym przez Zbigniewa Osińskiego liście Limanowskiego do Witkiewicza z roku 1900[22]). Chciałabym zwrócić uwagę na ostatnie słowa w tym zapisie:

> 31 (st.) paździ.[ernika] 1915 Odczyt o Witk.[iewiczu] z Mic.[ińskim] i Morelowskim. Dom Polski.
>
> Stosunek mój do Witk.[iewicza].
>
> Sada Yakko – teatr jap.[oński]. Gdyby nie Witk.[iewicz] dom i pozostawanie w Zakop.[anem] byłbym ruszył za Sadą. Zresztą fatum. Niezejście się ze Sadą w 1900 a dopiero w 1902. Szkoła stylu zakop.[iańskiego], którą przeszedłem, tchnęła do architektury Tatr. W Paryżu 1900 ani niezejście z Sadą, ani niezejście z geologią. Rok 1901, rok najpotworn.[iejszego] upadku. 1902 już określona droga.
>
> Sienkiewicz – Modrzejewska – Witkiewicz. Warszawa 80 lat. Chałubiński romantyzm. Witkiewicz w Tatry. Góralszczyzna czar Tatr. Czar ten mnie pochwycił: geologia zapłaciła drogo za japońszczyznę architekt.[urę] stylu zakop.[iańskiego] Witkiewicz Szaman[23].

Notatka z 31 października 1915 roku dotyczy odczytu, który wygłosił Limanowski w Domu Polskim w Moskwie[24], i zawiera bardzo zastanawiające

[19] Tamże.

[20] Tamże, s. 6, 7.

[21] Tamże, s. 6.

[22] Zob. Z. O s i ń s k i, *Japońskie inspiracje i zauroczenia...*, dz. cyt.

[23] Archiwum Mieczysława Limanowskiego, Muzeum Ziemi PAN, Warszawa. Notatniki M. Limanowskiego. Rosja. Moskwa 1915-1918. Korzystam tu z odczytania przedstawionego przez A. Boruszewską w pracy magisterskiej poświęconej rękopisom M. Limanowskiego, pisanej pod moim kierunkiem na UMK, 1999.

[24] Czy może przygotowywał ten wykład. Z. Osiński w kronice życia Limanowskiego podaje datę wieczoru poświęconego Witkiewiczowi – 13 listopada.

stwierdzenie, będące w istocie pewną nowością w postrzeganiu Witkiewicza przez Limanowskiego: „Witkiewicz Szaman". Co to znaczy? W jakim sensie Witkiewicz jest dla Limanowskiego szamanem?

W omawianym tu wcześniej wspomnieniu pośmiertnym z roku 1915 możemy znaleźć pewne próby eksplikacji tego zastanawiającego sformułowania - „Witkiewicz Szaman". Na początku tegoż tekstu Limanowski pisze o „wybitnej i pierwszorzędnej indywidualności Witkiewicza oczarowującej każdego, kto się z nią bliżej zetknął"[25]? Jest w tymże wspomnieniu także przywołanie kultów „prawie że szamańskich", ocalałych w folklorze góralskim „żywym i drogim", „w najwyższy sposób zapładniającym artystyczną duszę Witkiewicza"[26]. Może to jest ten klucz właściwy?

To tajemnicze sformułowanie z 1915 roku powinno być oczywiście czytane w kontekście wciąż, przez całe życie podejmowanej przez Limanowskiego refleksji nad obrzędami, rytuałami i nad symbolicznym i mitycznym wymiarem jednostkowej i zbiorowej egzystencji, ale też nad magiczną siłą sztuki i wysiłku artysty. Sformułowanie „Witkiewicz Szaman" prowadzi ku zapowiadanemu już tutaj tekstowi Limanowskiego z 1932 roku, napisanemu w obronie witraży projektu Witkiewicza z kościoła w Zakopanem[27]. Pozornie jest to tylko publicystyczny i interwencyjny artykuł skierowany przeciwko pomysłowi usunięcia tych witraży z kościoła, w istocie jednak jest to tekst, w którym Limanowski powraca do swojej dawnej, młodzieńczej hermeneutyki stylu zakopiańskiego, teraz jednak przedstawia bardzo dojrzałą, pełną interpretację dzieła i twórczości Witkiewicza, dokonaną w ulubionym i najważniejszym dla Limanowskiego, jako współtwórcy Reduty, porządku misteryjnym.

Witkiewicz artysta przedstawiony został tu jako guślarz, a jego witraże precyzyjnie i szczegółowo rozszyfrowane jako hieroglify opowiadające tajemnice transcendentne. „Stanisław Witkiewicz wziął najprostsze góralskie motywy i z nich pismo ułożył"[28], wyrażające treść najgłębszych tajemnic bytu. Wraca Limanowski do rozszyfrowywania symboliki użytych przez Witkiewicza roślin górskich i przedmiotów i odczytuje świętą historię opowiedzianą przez artystę:

> Nie ma żadnej wątpliwości, że na ścianie [kaplicy] artysta zaklął czar świętojański, że z serca każe gałązkom wychodzić, z których wypadają l e l u j e j a k r u b i n c z e r w o n e... Jan Chrzciciel patronuje obrzędom guślarskim, kiedy noc jest najkrótsza [...]. Krzyżyki i gwiazdeczki są na tle złocistym wstępnego witrażu pełnego sekretów góralskich. Zacznie się obrzęd jak u Mickiewicza w *Dziadach*, gdzie jest prośba, aby ksiądz nie gardził gusłami,

[25] M. L i m a n o w s k i, *Stanisław Witkiewicz...*, dz. cyt., s. 6.
[26] Tamże.
[27] M. L i m a n o w s k i, *Witraże, które chcemy usunąć*, „Gazeta Polska" 1932, nr 266, s. 3.
[28] Tamże.

ale odwrotnie przytulił stare obrzędy do serca, skoro się garną do świętych, pełnych tajemnic, najwyższej Miłości na świecie [...]. Tajemnice są przed Tobą, możesz o nich rozmyślać [...]. Witkiewicz w zakopiańskim kościele wziął na siebie rolę guślarza. Oglądasz misterium, które ma wysoki i górny sens. Artysta genialny, wydobywając sakrę z przedmiotów najprościejszych, uderzył w modły, które zrozumie najprościejsze serce[29].

Tekst ten pisany w 1932 roku (dopowiedzmy – roku *Dziadów* Schillerowskich, o których wówczas Limanowski napisał ważny tekst) przypomina inny artykuł Limanowskiego, który napisał w podobnym czasie, *Jak powstała Reduta przed 13 laty*[30], odsłaniający kulisy powstawania Reduty, wyłaniania się Reduty z obrzędu Mickiewiczowskich *Dziadów*, a słynny fragment o Józiu Porębie jako guślarzu otwierającym serce i wprowadzającym w świat misteryjny bardzo przypomina słowa o Witkiewiczu-guślarzu...

Tym samym – jeśli przypomnimy cały kontekst prac Limanowskiego – Witkiewicz zostaje włączony w łańcuch tradycji misteryjnej, prowadzącej w kulturze polskiej od misteriów staropolskich, do których poniekąd należy (tak interpretowana) żywa i tajemnicza kultura góralska, przez romantyzm, do Reduty z jej wychyleniem ku misteryjności. Zatem Witkiewicz, o którego malarstwie nacechowanym „pozytywistycznym naturalizmem" pisze Limanowski z pewnym zawodem, w swoim stylu zakopiańskim jest guślarzem, realizuje Mickiewiczowski model sztuki misteryjnej, co oznacza w języku Limanowskiego najwyższą pochwałę i najwyższe uznanie[31].

W tym artykule, poświęconym relacjom Limanowskiego i Witkiewiczów wielu kwestii nie dotknęłam: nie wspomniałam o wystawie geologicznej w Muzeum Tatrzańskim, przygotowanej przez Limanowskiego, i jego w tym względzie współpracy z Witkiewiczami, o odkryciach w Jaskini Magury; nie powiedziałam o rysunkach Witkiewicza (jeden z nich przedstawia prehistoryczne wyobrażone zwierzę, przez niektórych – jak zaświadcza profesor Wójcik – interpretowane jako karykatura Limanowskiego). Żeby przedstawić pełniej relacje między interesującymi nas tu indywidualnościami, trzeba by także poświęcić więcej uwagi ich zainteresowaniom japonistycznym, a przede wszystkim dokładnie przedstawić relacje między Redutą a Witkacym (w tym jego prezentację *Kurki wodnej* 23 grudnia 1921 roku w redutowej sali prób), a zwłaszcza scharakteryzować polemikę artystyczną między wizją teatru Witkacego a koncepcją teatru i aktorstwa

[29] Tamże.

[30] M. Limanowski, *Jak powstała Reduta przed 13 laty*, „Wiadomości Redutowe" 1933, nr 2-4, s. 3-7.

[31] Por. M. Kalinowska, *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2003 (część II książki pt. *Dziady i teatr misteryjny Reduty*), s. 201-287.

w Reducie. Myślę tu oczywiście o drukowanej w „Skamandrze" krytyce koncepcji aktorskich Reduty i Limanowskiego autorstwa Witkacego[32]. Temat wymaga odrębnego namysłu...

Bibliografia

Cichocki Włodzimierz, *Związki Mieczysława Limanowskiego z Muzeum Tatrzańskim im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem* [w:] *Mieczysław Limanowski. Człowiek. Twórca. Świadek czasów*, Materiały z sesji naukowej, Toruń 1-3 grudnia 1995, red. Maria Kalinowska i Andrzej Sadurski, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1998.

Jabłońska Teresa, *„Glossopteris", „Turów Róg" i „Bungo" – Tatry w twórczości Mieczysława Limanowskiego, Tadeusza Micińskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Góry – Literatura – Kultura" T. 8: 2013, nr 7.

Limanowski Mieczysław, *Styl zakopiański i „sposób zakopiański"*, „Przegląd Zakopiański", 1900, nr 9, s. 771-72; nr 10.

Limanowski Mieczysław, *Stanisław Witkiewicz (wspomnienie pośmiertne)*, „Echo Polskie" 1915, nr 7;

Limanowski Mieczysław, *Witraże, które chcemy usunąć*, „Gazeta Polska" 1932, nr 266.

Melezin Abram, *Wspomnienie o Mieczysławie Limanowskim* [w:] *Mieczysław Limanowski. Człowiek. Twórca. Świadek czasów*, Materiały z sesji naukowej, Toruń 1-3 grudnia 1995, red. Maria Kalinowska i Andrzej Sadurski, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1998.

Osiński Zbigniew, *Mieczysław Limanowski (1876–1948). Kronika życia i twórczości*, „Pamiętnik Teatralny" 1990, z.1-2, s. 13-100;

Osiński Zbigniew, *Japońskie inspiracje i zauroczenia: Jerzy Grotowski, Mieczysław Limanowski*, „Didaskalia" 2011, nr 102.

Wójcik Zbigniew, *Rysunkowy żart geologiczny Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wydawnictwa Muzeum Tatrzańskiego, „Rocznik Podhalański" [Zakopane] T. 7: 1997, s. 281-291.

Mieczyslaw Limanowski – Stanisław Witkiewicz. Encounters

Summary

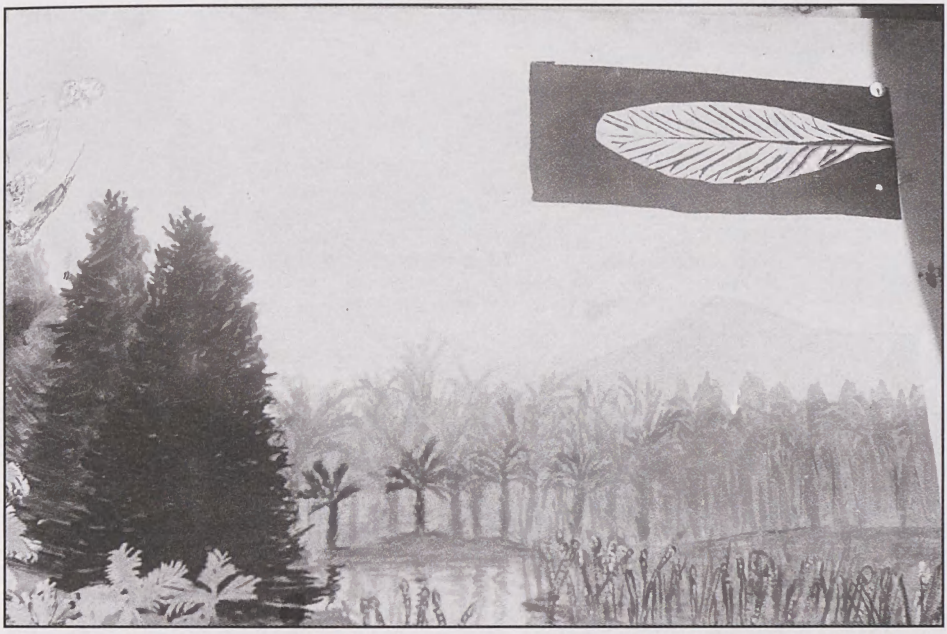
Keywords: Mieczysław Limanowski, Zakopane, Tatras, the Zakopane Style, Zakopane stained glass by Witkiewicz, Witkiewicz-Shaman

The article concerns the various aspects of the long-term acquaintance of the Witkiewicz family – the father and the son – with Mieczysław Limanowski (1876-1948), a geologist, theater critic, co-founder of the Reduta theater, an artist and scholar of a comprehensive knowledge. The main focus of the text is the perception of the Reduta co-founder of the artistic achievements, and thus, the creative personality of Stanisław Witkiewicz. The three stages of transformation of this reflection can be identified: the first one is the stay of Limanowski in Zakopane and his direct con-tact with Witkiewicz (1899-1905), the second one is the period of World War

[32] S. I. Witkiewicz, *Parę słów o roli aktora w sztuce teatralnej w czystej formie*, „Skamander" 1921, z. 14-15.

I, when the geologist stayed in Moscow and wrote the obituary of Witkiewicz; the third one is in the thirties, when Limanowski, defending Witkiewicz Zakopane stained glass, once again returns to his work, fully crystallizing his hermeneutics of the works by Witkiewicz, and complementing it with new elements. Limanowski makes the interpretation of the works of Witkiewicz in a mysterious order. He sees the Zakopane style as a reference to the extant elements of the Old Polish language, fine myth of the „Slavic soul", which establishes a chain of inheriting the tradition from the Old Polish language to romanticism. He describes Witkiewicz the artist as a „shaman", so in a way as the Mickiewicz sorcerer, and his stained glass as hieroglyphics telling the transcendent secrets.

Maria Kalinowska – prof. dr hab., historyk literatury polskiej, pracuje na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego. Do roku 2014 profesor w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Autorka książek o literaturze romantycznej oraz o polskiej recepcji kultury greckiej, m.in. *Mowa i milczenie – romantyczne antynomie samotności* (1989), *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej* (1994), *Los, miłość, sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji* (2003) oraz nowych edycji utworów Juliusza Słowackiego (*Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, *Agezylausz*). Kierownik ogólnopolskich projektów badań nad filhellenizmem oraz recepcją Sparty w kulturze polskiej. Współredaktor kilkunastu książek zbiorowych, m.in. tomów *Filhellenizm w Polsce. Rekonesans*, Warszawa 2007; *Filhellenizm w Polsce. Wybrane tematy*, Warszawa 2012. Z prof. Andrzejem Sadurskim organizatorka sesji o Mieczysławie Limanowskim i współredaktor książki zbiorowej *Mieczysław Limanowski. Człowiek, twórca, świadek czasów*, Toruń 1998.



28. S. I. Witkiewicz, *Wyspy pratatrzańskie* [*Las retycki*], 1900



29. S. I. Witkiewicz, *Pejzaż tryasowy* [*Pejzaż karboński*], 1900



30. Rodzina Stanisława Witkiewicza po powrocie z Tomska: Elwira (matka), Barbara z dzieckiem, Eugenia, Maria (siostry), Jan (brat) i mąż Barbary – Władysław Matusewicz. Fot. Anatazy Puciata, 1868

JERZY M. ROSZKOWSKI
Akademia Wychowania Fizycznego im. Bronisława Czecha w Krakowie

Witkiewiczowie – Piłsudscy. Wzajemne związki

Słowa-klucze: Genealogia, biografie, Piłsudscy, Witkiewiczowie, Zakopane, Bronisław Piłsudski, Stanisław Witkiewicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witkacy

Zarówno Witkiewiczowie, jak i Piłsudscy wywodzili się ze Żmudzi, można by więc powiedzieć, że łączył ich ten sam *genius loci*. Poza tym były to rodziny ziemiańskie, co nawet urzędowo potwierdzał zaborca rosyjski, zaliczając je do kategorii „aktualnej starożytnej szlachty polskiej"[1]. Należy jeszcze dodać, że cała szlachta Rzeczypospolitej Obojga Narodów stanowiła jedną „rodzinę", gdyż według sarmackiego etosu „szlachcic jest szlachcicowi bratem". Nie negując znaczenia tych kwestii, trzeba zadać sobie pytanie, czy związki między Witkiewiczami a Piłsudskimi ograniczają się jedynie do wspólnej tożsamości geograficzno-historycznej, etnicznej i stanowej, czy może łączyło ich coś więcej?

Gdy porównuje się oba rody, wyraźnie widać, że nasza wiedza o Piłsudskich jest znacznie rozleglejsza. Przyczynił się do tego przede wszystkim kult I Marszałka Polski, Józefa Piłsudskiego. Jego apologeci, mniej lub bardziej sprawni warsztatowo w naukach pomocniczych historii, ustalili szereg szczegółów ich rodowodu. Mogli jednak korzystać tylko ze zbiorów archiwalnych przechowywanych na terytorium II Rzeczypospolitej, nie były dla nich dostępne, ze względów politycznych, archiwa Republiki Litewskiej czy Związku Radzieckiego. Generalnie wywodzili oni rodowód Piłsudskich od wielkoksiążęcego rodu

[1] G. I. D u d a r e c, *Kilka refleksji na temat rodowodu Bronisława Piłsudskiego*, przekł. K. Matwiejczyk [@:] www.icrap.org.pl, [dostęp: 11 V 2015]; Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, zbiory archiwalne (dalej: MT-ZA), sygn. AR/W/7, b. pag., różne materiały Witkiewiczowskie, *Wypis z ksiąg Szlacheckich gubernij Litewskiej wywodu Familij Urodzonych Witkiewiczów herbu Nieczuja, Roku 1798 Miesiąca kwietnia*, odpis z wypisu sporządzony w Wilnie 8 IV 1804 r. Edycję tego dokumentu dołączam do niniejszego artykułu (zob. Aneks).

Dowsprunków (Dowsprungów)[2], lokalnej dynastii władającej częścią Litwy jeszcze przed Giedyminem, czyli w XIII stuleciu[3]. Według podania pochodziła ona od patrycjusza rzymskiego, który przypłynął na Żmudź i tam osiadł. Nie był to, gdy przywołamy legendarnych protoplastów najważniejszych rodów litewskich, odosobniony przypadek. Większość bowiem z nich, jak chociażby Radziwiłłowie, doszukiwała się swoich korzeni w starożytnym Rzymie[4].

Echo książęcego pochodzenia Piłsudskich, czego zresztą nie potwierdzali przedstawiciele tej rodziny, zaowocowało umieszczaniem nad tarczą herbową – w niektórych wersjach ich godła – mitry. Biorąc więc pod uwagę, z jednej strony tradycję, a z drugiej, brak wiarygodnych źródeł, genealodzy zaliczyli ich do kategorii „pseudo-kniaziów"[5].

Pierwszym znanym z przekazów źródłowych przodkiem Piłsudskich był żmudzki bojar Rowmund, który żył w XIII stuleciu. Jego prawnuk, używający nazwiska Ginet (Gineyd) Koncewicz[6], znalazł się wśród posłów litewskich, którzy 2 października 1413 roku przyrzekli w Horodle wierność szlachcie polskiej, Koronie Polskiej, królowi Władysławowi Jagielle i wielkiemu księciu Witoldowi oraz zaakceptowali zasady połączenia Litwy z Koroną Polską. Ginet został też wówczas dopuszczony do herbu Zaremba. Seniorami adaptującymi jego ród byli Wielkopolanie: Jan z Królikowa i Marcin z Kalinowy, kasztelan sieradzki[7]. Przodkowie Piłsudskich niebawem zamienili jednak herb Zaremba na Łabędź, a ostatecznie pieczętowali się odmianą herbu Kościesza[8].

---

[2]Dowsprunk był bratem Mendoga, jedynego w dziejach króla Litwy. J. Ochmański, *Historia Litwy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1982, s. 46-48.

[3]H. Łowmiański, *Studia nad dziejami Wielkiego Księstwa Litewskiego*, UAM, Poznań 1983, s. 313.

[4] K. Niesiecki, *Herbarz Polski*, wyd. J. N. Bobrowicza, t. 8, Lipsk 1841, s. 39-40.

[5] J. Wolff, *Kniaziowie litewsko-ruscy od końca czternastego wieku*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1895, s. 667.

[6] Koncewicz, tzn. syn Koncza. Z kolei Ginet Koncewicz miał syna Milusa. Wojciech Kojałowicz uważał natomiast, że Milus był ojcem Gineta, *Akta unii Polski z Litwą 1385-1791*, wyd. S. Kutrzeba i W. A. Semkowicz, Kraków 1932, nr dok. 50 i 51, s. 55-72; W. Semkowicz, *O litewskich rodach bojarskich zbratanych z szlachtą polską w Horodle 1413*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego we Lwowie", t. 7, 1924-1925, s. 213; W. W. Kojałowicz, *Herbarz rycerstwa W. X. Litewskiego tak zwany Compendium czyli o klejnotach albo herbach, których familie stanu rycerskiego w prowincyach Wielkiego Xięstwa Litewskiego zażywają*, Wydawnictwo „Herolda Polskiego", Kraków 1897.

[7] Tamże.

[8] Wariant ten nazywany jest przez niektórych heraldyków herbem Strzała, czy wręcz – Piłsudski. *Herby rycerstwa polskiego na zamku w Kórniku*, oprac. J. Wisłocki, przy współpr. R. Marciniaka i S. Potockiego, Wydawnictwo Biblioteki Kórnickiej, Kórnik 1988, s. 504; K. Niesiecki, *Herbarz Polski*.., dz. cyt., t. 10, *Dodatek do Herbarza Polskiego ks. Kas. Niesieckiego*, Lipsk 1844, s. 344; J. Wolff, *Kniaziowie litewsko-ruscy*..., dz. cyt., s. 667.

Dopiero pod koniec XVI wieku nazwisko rodowe Ginet (Giniatowicz) zastąpione zostało formą Piłsudski, od dóbr ziemskich Piłsudy, które nabył Bartłomiej Rymsza Giniatowicz, syn Stanisława, w prostej linii przodek Bronisława i Józefa Piłsudskich.

Przez stulecia ród Piłsudskich ulegał licznym wzlotom i upadkom. Z czasem znacznie się rozrodził[9] i rozgałęził, lecz gdy niektóre jego linie wykazywały dłuższą żywotność, inne wymierały. Piłsudscy dochodzili też do sporych posiadłości, by w następnych pokoleniach je utracić, schodząc do kategorii szlachty cząstkowej, a niektórzy nawet, utraciwszy swoją ziemię, zmuszeni byli do dzierżawienia cudzych majątków, aby w ten sposób zapewnić sobie egzystencję[10]. Pomimo zmiennych kolei losu ciągle jednak pozostawali na Litwie rodem znaczącym, często wchodząc w związki małżeńskie z rodzinami, które śmiało możemy zaliczyć do „karmazynów", a nawet, jak w przypadku książąt Puzynów, do arystokracji[11]. Najbardziej z nimi spokrewnieni Billewiczowie i hrabiowie Butlerowie[12], zajmowali również wysoką pozycję w Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

Billewiczowie, wbrew temu, co napisał o nich Sienkiewicz w *Potopie*, że piastowali jedynie urzędy powiatowe[13], byli także wojewodami i kasztelanami, a zdarzył się wśród nich senator i starosta generalny Księstwa Żmudzkiego. Natomiast Butlerowie, poza sprawowaniem ważnych funkcji państwowych, jak np. podskarbiego nadwornego koronnego czy podkomorzego koronnego, wyróżniali się na polach bitewnych[14] jako dowódcy wojskowi[15], zarówno w czasach przedrozbiorowych, jak też w powstaniach 1831 i 1863 roku[16].

Piłsudscy specjalnie nie odstawali od swoich możniejszych i bardziej wpływowych krewnych, wielu bowiem pełniło może niezbyt wysokie, lecz przecież tak pożądane przez szlachtę urzędy ziemskie i dworskie[17], których zresztą

[9] W 1789 r. aż piętnastu Piłsudskich było właścicielami rodowych dóbr Piłsudy. Z. G l o g e r, *Geografia historyczna ziem dawnej Polski*, Kraków 1903, s. 294-295.

[10] Tenże.

[11] Drugą żoną Kazimierza Ludwika Piłsudskiego (ok. 1710-1767) była Rozalia z Puzynów.

[12] Spolszczona rodzina obcego pochodzenia, używająca własnego herbu. Na Litwę przybyła z Inflant. Według jednych autorów wywodziła się z Irlandii, a innych ze Szkocji, bądź też z Hesji.

[13] Pisarz we wstępie stwierdza bowiem: „Do urzędów wielkich nigdy Billewiczowie nie doszli, co najwięcej powiatowe piastując", H. S i e n k i e w i c z, *Potop*, Warszawa 1962, t. 1, s. 5.

[14] W wojnach z Moskwą uczestniczył Jerzy (1613 r.) i Ernest Aleksander Butler (1634 r.).

[15] Wspomniany wyżej Jerzy był pułkownikiem, a hr. Gothard Butler, podkomorzy koronny, generałem królewskich wojsk nadwornych (1658 r.).

[16] R. H o r o s z k i e w i c z, T. K u b a l s k i, *Zułów wczoraj i dzisiaj*, Warszawa 1938, s. 23-30.

[17] Jak słusznie zauważył Kazimierz Karolczak: „Szanujący się szlachcic, nie mając możliwości wejścia do senatu (wojewoda, kasztelan), dążył do objęcia jakiegoś urzędu ziemskiego, choćby tylko honorowego i tytularnego. Ważny był sam tytuł, na ogół dożywotni (zbywalny jedynie w razie uzyskania wyższej godności), gdyż wyznaczał on pozycję w społeczności szlacheckiej",

było na Litwie więcej niż w Koronie. Od XVI do XVIII wieku niejeden Piłsudski pojawia się w źródłach jako: ciwun, starosta grodowy, sędzia, skarbnik, chorąży, koniuszy, podczaszy, piwniczy, czy stolnik. Odnotowywani są też na listach elektorów królów polskich. Powierzano im również ważne stanowiska wojskowe[18].

Żywa była w tej rodzinie, a przynajmniej u niektórych jej przedstawicieli, tradycja historycznych korzeni, czego dowodem może być chociażby imię Rowmund[19], które nosił dziewiętnastowieczny kronikarz rodu[20], czy też stawiany przed nazwiskiem dodatek „Ginet", używany także pod koniec życia przez Bronisława Piłsudskiego.

Mniej szczęścia pod względem dostępnej o nich wiedzy genealogicznej mają Witkiewiczowie herbu Nieczuja, jednak i w ich przypadku można stwierdzić, że byli już odnotowywani jako szlachta-posesjonaci w aktach własnościowych z pierwszej połowy XVII wieku. Pełnili też urzędy, jak chociażby wzmiankowany w 1788 roku Piotr Witkiewicz, rosieński sędzia ziemski[21], który był pradziadem twórcy stylu zakopiańskiego. Wiadomo również z rodzinnych dokumentów o ich dobrach położonych na Żmudzi, w powiecie ejragolskim, tj. Romaniszkach, Jokszyszkach, Jaguczanach i Sakowiczach[22]. Tego ostatniego majątku nie możemy obecnie zlokalizować na Żmudzi, nazwa ta jednak występuje na innych terenach dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego, a mianowicie na Wileńszczyźnie i Mińszczyźnie[23]. Ostatnim większym majątkiem, będącym w posiadaniu interesującej nas gałęzi Witkiewiczów, było Poszawsze (Poszawsz), dobra pojezuickie, pozostające w rękach rodziny na zasadzie trwałej dzierżawy, zostały jednak skonfiskowane przez władze carskie za to, że jej członkowie brali udział w powstaniu styczniowym.

K. K a r o l c z a k, *Związki rodzinne i towarzyskie Zamoyskich*, „Zeszyty Tatrzańskie", nr 5: *Władysław hr. Zamoyski (1853-1924) i jego bliscy. Działalność w kraju i za granicą*, red. J. M. Roszkowski, Zakopane 2015, s. 16.

[18] *Urzędnicy centralni i dostojnicy Wielkiego Księstwa Litewskiego XIV-XVIII w., spisy*, oprac. H. Lulewicz i A. Rachuba [w:] *Urzędnicy dawnej Rzeczypospolitej XII-XVIII wieku*, red. A. Gąsiorowski, t. 11, Kórnik 1994, s. 140, 229; Metryka Litewska. Księga Sigillat 1709-1719, oprac. A. Rachuba, PWN, Warszawa 1987, s. 215; J. W o l f f, *Senatorowie i dygnitarze...*, dz. cyt., s. 288, 295; K. N i e s i e c k i, *Herbarz Polski...*, Dodatek..., dz. cyt., s. 344-346.

[19] R. Piłsudski (1903-1988) był przedstawicielem innej, tzw. szyłełsko-czabiskiej gałęzi tej rodziny, a Bronisław i Józef – wileńskiej. Ich linie rozeszły się pod koniec XVII w.

[20] *Kroniki rodu Piłsudskich*, oprac. R. Piłsudski, Londyn 1988.

[21] K. N i e s i e c k i, *Herbarz Polski...*, dz. cyt., t. 10, *Dodatek*, Lipsk 1845, s. 478.

[22] MT-ZA, sygn. AR/W/7, b. pag., Wypis z ksiąg szlacheckich o familii Witkiewiczów herbu Nieczuja, Wilno 8 IV 1804; także sygn. AR/W/ 24/I-IV.

[23] *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, t. 10, nakładem F. Sulimierski i W. Walewski, Warszawa 1889, s. 212-213;

Nierozwiązanym do tej pory zagadnieniem jest pokrewieństwo Witkiewiczów i Piłsudskich. Przypuszczenia co do łączących te rodziny więzów krwi czy też związków powinowactwa wynikają z ich bliskich relacji. Były to zarówno kontakty osobiste – tak jak w przypadku Józefa Piłsudskiego, który w 1909 roku odwiedził Stanisława Witkiewicza w Lovranie – jak i korespondencyjne. Obaj Piłsudscy zwracali się w listach do niego „Drogi Wuju", czy też „Wujaszku", a jego siostrę nazywali „Ciocią Mery"[24]. Z kolei Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) tytułował „Wujaszkiem" i „Wujem" Bronisława Piłsudskiego[25].

Bronisław, starszy z braci Piłsudskich (1866-1918), antropolog, językoznawca, etnograf i muzealnik, wybitny znawca ludów Dalekiego Wschodu, a zwłaszcza Ajnów, pojawił się po raz pierwszy w Zakopanem po wieloletnim zesłaniu na Syberię jesienią 1906 roku. Pod Tatrami, po latach rozłąki, spotkał się z bratem Józefem[26]. Jeszcze w tym samym roku ponownie przybył do Zakopanego, by spędzić tam Święta Bożego Narodzenia z bratem i jego żoną[27]. Już wówczas odwiedzał w Zakopanem zasiedziałych tam od 1890 roku Witkiewiczów.

Towarzysko-rodzinne spotkania kontynuowane były również po 1908 roku, lecz w uszczuplonym gronie, gdyż *pater familias*, Stanisław Witkiewicz, dla poratowania zdrowia przeniósł się do nadadriatyckiego Lovranu. Uroczy i dobroduszny „wujaszek", do niedawna zesłaniec, a obecnie tułacz, znajdował u Witkiewiczów namiastkę rodzinnego domu, którego mu na co dzień tak bardzo brakowało. Oni z kolei mieli okazję słuchać jego interesujących opowieści o egzotycznych ludach Dalekiego Wschodu, a barwne gawędy przeradzały się niekiedy w dyskusje światopoglądowe.

Znamy relację Witkacego z jednej z takich wizyt, trwającej wiele godzin, podczas której „Wujaszek" opisywał swoje wrażenia z polowania tubylców na foki, zabijane w „jego obecności pałkami". To najwyraźniej poruszyło słuchaczy i dało asumpt do ośmiogodzinnej dyskusji o karze śmierci. O dziwo, Bronisław Piłsudski, chociaż sam ledwie jej uniknął – jako oskarżony o udział w przygotowywaniu zamachu na cara Aleksandra III – był zdecydowanym

[24] MT-ZA, sygn. AR/W/25/IV, list B. Piłsudskiego do S. Witkiewicza, [Zakopane] 28 VII 1912; J. P i ł s u d s k i, *Pisma zbiorowe*, t. 3, Warszawa 1937, s. 74-77 i 147-148.

[25] Zob. w niniejszym artykule przyp. 28 i 29.

[26] Archiwum Akt Nowych w Warszawie (dalej: AAN), Akta Bronisława Piłsudskiego, sygn. 62, s. 11-13, list Józefa Piłsudskiego do brata Bronisława, [Zakopane lub Kraków, wrzesień-październik 1906].

[27] J. S t a s z e l, *Bronisław Piłsudski i jego związki z Akademią Umiejętności w Krakowie*, „Rocznik Biblioteki PAU i PAN w Krakowie", R. XLVI, 2001, s. 41-44; W. J ę d r z e j e w i c z, *Józef Piłsudski 1867-1935. Życiorys*, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1996, s. 16, 24, 29-30, 35-36, 39.

zwolennikiem stosowania tego radykalnego środka. Jego stanowisko – jak napisał Witkacy – podzielała „ciocia Aniela”[28].

Wspomniana wizyta była dla samego Witkacego bardzo istotna, gdyż od pewnego czasu zabiegał, aby „Wujaszek” pozował mu do portretu. Wskazuje na to pozostawiony mu list:

> Kochany Wujaszku. Byłem dowiedzieć się kiedy Wuj będzie mi pozował. Może mógłbym prosić o wiadomość jutro, albo wstąpię tu koło 11 wieczorem. Uściski [Stanisław] Ignacy W.[itkiewicz]. Była p. Aniela, p. Helena i p. Radziejowski[29].

Zapewne Piłsudski mógł nawet kilkakrotnie pozować do tego portretu, lecz podczas tych właśnie odwiedzin nadana została obrazowi ostateczna forma. Witkacy bowiem zakomunikował ojcu, że uchwycił „Wujaszka” wyczerpanego „opowiadaniem o polowaniu na foki” i „8 godzinną dysputą” o karze śmierci[30].

Tego realistycznego portretu, namalowanego w sierpniu 1912 roku techniką olejną, do tej pory nie odnaleziono. Jest on znany jedynie z czarno-białej fotografii, stąd wiemy, iż rzeczywiście przedstawia znużonego Piłsudskiego z głową opartą na ręce. W tle widnieją obrazy na szkle z wizerunkami św. Józefa z Dzieciątkiem Jezus oraz zbójników, co stanowi aluzję do jego działalności kolekcjonerskiej i badawczej na Podtatrzu[31].

Stanisław Witkiewicz, na podstawie przesłanego mu przez Witkacego do Lovranu zdjęcia, ocenił jego pracę dosyć krytycznie. Odwrotną pocztą wykazał synowi pewne niedociągnięcia warsztatowe, co podsumował słowami: „proces malowania portretów, którego się trzymasz, jest wadliwy”. Lecz jednocześnie, zapewne aby go nie zrażać do dalszego doskonalenia się, udzielił kilku pochwał, m.in. stwierdził: „ujmujesz coraz lepiej kształt i charakter”[32]. Po przeczytaniu słów ojca Witkacy mógł poczuć się niekomfortowo i dlatego nie można wykluczyć, że sam zniszczył ten portret[33].

---

[28] Relacja z tej wizyty została przez Witkacego umieszczony na odwrocie fotografii portretu Bronisława Piłsudskiego przesłanej ojcu, która jest w posiadaniu Stefana Okołowicza. Awers i rewers fotografii prezentowany był na wystawie *Bronisław Piłsudski (1866-1918) - niezwykły brat Marszałka*, Zakopane 11 VI – 13 XI 2016.

[29] Do tej pory nieidentyfikowany z osobą Witkacego list, publikowany tu z moimi uzupełnieniami (w nawiasach kwadratowych), znajduje się w zbiorach AAN, Akta Bronisława Piłsudskiego, sygn. 85, s. 1, [S.I. Witkiewicz] do B. Piłsudskiego, [Zakopane 1912].

[30] Zob. wyżej przyp. 28.

[31] Tamże.

[32] S. Witkiewicz, *Listy do syna*, w oprac. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, PIW, Warszawa 1969, s. 563-564.

[33] L. Dall, „Portrety Bronisława Piłsudskiego” (szkic na prawach rękopisu), [Zakopane 2016], s. 1-2.

Problem pokrewieństwa Witkiewiczów i Piłsudskich próbowali rozwikłać różni autorzy, m.in. Władysław Kiejstut Matlakowski[34], Barbara Wachowicz[35], Anna Micińska[36], czy idąca jej śladem Joanna Siedlecka, dowodząca, że:

> [...] babka [!][37] wuja Stacha – Elwira z Szemiothów była siostrą Marii Billewiczówny, babki Ziuka, który, jako że sporo młodszy tytułował wuja Stacha Wujaszkiem[38].

Jest to jednak mylny trop, gdyż, jak wiadomo, babka „po mieczu" Bronisława i Józefa Piłsudskich to Teodora z Butlerów, a „po kądzieli" Helena z Michałowskich. W obu więc przypadkach nie była to bynajmniej żadna Szemiotówna (Szemiothówna).

Mogło jednak między Piłsudskimi a Witkiewiczami istnieć dalsze pokrewieństwo. Jak bowiem uważał znawca spraw litewskich, Stanisław Cat-Mackiewicz: *Wszystkie rodziny ziemiańskie na Litwie są spokrewnione i wszystkie były egzaltowane patriotycznie*[39]. Lecz mimo wszystko bardziej prawdopodobne jest dalekie powinowactwo między tymi rodzinami, jakie zachodziło poprzez związki małżeńskie Billewiczów z Szemiotami. Przy czym ci pierwsi łączyli się z Piłsudskimi, a drudzy z Witkiewiczami, co już dostrzegła wspomniana Barbara Wachowicz[40]. Jej przypuszczenia znajdują potwierdzenie w materiałach biograficznych. Otóż zmarły w 1851 roku marszałek szlachty rosieńskiej, Józef Billewicz, miał żonę Annę z Szemiotów, a jedna z jego dwóch córek, Urszula, wyszła za Piłsudskiego[41]. Jeszcze wcześniej, gdyż w XVI wieku, Krystyna Szemiotówna, córka kasztelana żmudzkiego Malchera [tj. Melchiora] Szemiota, wyszła za Wojciecha Billewicza[42].

Jest też inny wątek, z którego jeszcze nikt do tej pory nie wyciągnął wniosków, a który może okazać się przydatnym w rozwiązaniu tej zagadki – jest

---

[34] W. K. M a t l a k o w s k i, *Saga rodu Witkiewiczów*, „Za i Przeciw", nr 7, 1967.

[35] B. W a c h o w i c z, „Na łasce wichru i na woli burzy". Gawęda o gnieździe rodzinnym, dzieciństwie i młodości wczesnej Stanisława Witkiewicza [w:] Stanisław Witkiewicz. Człowiek – Artysta – Myśliciel, materiały z sesji zorganizowanej w 80. rocznicę śmierci artysty, Zakopane, 20-22 października 1995, red. Z. Moździerz, Towarzystwo Muzeum Tatrzańskiego, Zakopane 1997, s. 63-64 oraz przyp. 17.

[36] A. M i c i ń s k a, *Z dziejów rodziny Witkiewiczów*, „Pamiętnik Teatralny", z. 1-4, 1985, s. 5. Autorka twierdziła, że „siostra ojca Elwiry [z Szemiotów – JR] była babką Józefa Piłsudskiego – był więc Ziuk ciotecznym bratem" Stanisława Witkiewicza.

[37] Powinno być „matka", gdyż mowa tu o matce Stanisława Witkiewicza, Elwirze z Szemiotów (1820-1893).

[38] J. S i e d l e c k a, *Mahatma Witkac*, Słowo, Warszawa 1992, s. 23.

[39] S. C a t - M a c k i e w i c z, *Klucz do Piłsudskiego*, Universitas, Kraków 2013, s. 18.

[40] B. W a c h o w i c z, *„Na łasce wichru i na woli burzy"...*, dz. cyt., s. 63-64 oraz przyp. 17.

[41] *Polski słownik biograficzny* (dalej: PSB), t. 2, PAN, PAU, Kraków 1936, s. 100.

[42] K. N i e s i e c k i, *Herbarz Polski...*, dz. cyt. t. 2, Lipsk 1839, s. 140 i 159 oraz t. 8, Lipsk 1841, s. 618.

nim mianowicie to, że osoby o nazwisku Witkiewicz rezydowały na dworze Piłsudskich w Zułowie, a także mieszkały w tej wsi[43]. Nie wiadomo jednak, czy przybyli oni ze Żmudzi na Wileńszczyznę, jako krewni Józefa Wincentego Piłsudskiego[44], który się tu „wżenił" poprzez mariaż z Marią Billewiczówną, czy też byli związani z Zułowem od czasów poprzednich dziedziców, Billewiczów, czy nawet jeszcze wcześniejszych – Michałowskich?

Abstrahując jednak od kwestii pokrewieństwa, czy jedynie powinowactwa – z a c z y m s i ę o p o w i a d a m – istotnym zagadnieniem są kontakty Stanisława Witkiewicza z Bronisławem Piłsudskim, które sporo wniosły do rozwoju muzealnictwa i badań nad kulturą ludową górali. Pielęgnowane zaś po obu stronach przekonanie o rodzinnych związkach znacznie te relacje ułatwiało.

Już podczas pierwszych pobytów w Zakopanem w latach 1906-1907 Bronisław Piłsudski spotykał się ze Stanisławem Witkiewiczem, niekwestionowanym wówczas autorytetem w sprawach góralszczyzny podhalańskiej. Oczywiście przeczytał też jego książkę *Na Przełęczy*[45] i inne wskazane przez „wuja" lektury.

Twórca stylu zakopiańskiego przekonał się, że sybirak ma szeroką wiedzę i umiejętności w dziedzinie etnografii, ale, co zrozumiałe, początkowo nie orientował się jeszcze zbyt dobrze w zagadnieniach kultury ludowej Podhalan. Witkiewicz należał do tych osób[46], które namawiały Piłsudskiego do podjęcia badań etnograficznych nad polskimi góralami zamieszkującymi nie tylko południowo-zachodnią Galicję, ale także leżące wówczas po stronie węgierskiej Spisz i Orawę[47]. Wydaje się, że Piłsudski z opinią Witkiewicza najbardziej się liczył i bez większych oporów dał się do tego nakłonić. Jednocześnie autorytet „wuja" ułatwiał mu realizację różnych przedsięwzięć, jak choćby gromadzenie eksponatów ludoznawczych, o czym świadczy to pełnomocnictwo:

> Upoważniam pana Bronisława Piłsudskiego do użycia funduszu złożonego przez panią Włodzimierzową hr. Dzieduszycką, na zakup według jego uznania, przedmiotów sztuki

[43] A. A. B a j o r, *Piorun, jezioro czerwone. Zułów wczoraj i dziś*, Wilno 1995, passim.

[44] Tj. ojcem Bronisława i Józefa Klemensa Piłsudskich.

[45] S. W i t k i e w i c z, *Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr*, wyd. I [książkowe], Gebethner i Wolff, Warszawa 1891, wyd. II, nakładem Towarzystwa Wydawniczego, Lwów 1906.

[46] Byli to językoznawcy Jan Rozwadowski i Kazimierz Nitsch oraz historyk Karol Potkański.

[47] J. Z b o r o w s k i, *Z dziejów ludoznawstwa i muzealnictwa na Podhalu. Sekcja Ludoznawcza Towarzystwa Tatrzańskiego (1911-1919)*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie", t. 6, 1976, s. 36; J. M. R o s z k o w s k i, *Z Sachalinu pod Giewont. O zakopiańskiej działalności Bronisława Piłsudskiego*, „Tygodnik Podhalański", nr 36, 12 IX 1999, t e n ż e, *Wokół Bronisława Piłsudskiego*, „Tygodnik Podhalański" 1999, nr 37 (19 IX).

podhalańskiej, sprzętów, ubrań itd., dla powiększenia zbiorów Muzeum Tatrzańskiego imienia prof. Chałubińskiego w Zakopanem[48].

Współpraca między nimi i wymiana poglądów kontynuowana była nawet wówczas, gdy „wuj" przeniósł się do Lovranu. Świadczą o tym listy, w których „król Ajnów" m.in. relacjonował osiągnięcia, jakie miał na tym polu. Dzielił się też swoimi spostrzeżeniami dotyczącymi budynków muzealnych, z którymi się zapoznał w Rosji, Japonii, Stanach Zjednoczonych i w krajach europejskich. Dzięki temu Witkiewicz mógł sobie wyrobić szerszy pogląd na to zagadnienie, co było dla niego ważne przy projektowaniu gmachu Muzeum Tatrzańskiego. Szkoda tylko, że nie zostały odnalezione listy autora *Na Przełęczy* do Piłsudskiego[49].

Zainspirowany przez „wuja" Bronisław Piłsudski – pomimo trudności w adaptowaniu się w galicyjskiej rzeczywistości i częstego odrywania się na rzecz innych zajęć – rozwinął na Kresach Południowych, w znacznym stopniu z inspiracji Witkiewicza, wielostronną i bardzo pożyteczną działalność, której rezultaty są widoczne do dziś. Świadczy o tym chociażby powołany przez niego do życia „Rocznik Podhalański", zgromadzone eksponaty, czy jego rola w budowie murowanej siedziby Muzeum Tatrzańskiego oraz opracowanie nowoczesnego programu funkcjonowania działu ludoznawczego tej placówki. Swoje podhalańskie badania i obserwacje zawarł w jednym tylko artykule poświęconym pasterstwu w polskich Tatrach[50].

Mniej może obecnie zauważalne, niemniej bardzo ważne, były jego inicjatywy organizacyjne zmierzające do stworzenia w Zakopanem prężnego środowiska naukowego dla badań nad podtatrzańską i podbabiogórską góralszczyzną, czego efektem było powołanie Sekcji Ludoznawczej Towarzystwa Tatrzańskiego oraz wytyczone kierunki prac dokumentacyjnych, badawczych i kolekcjonersko-wystawienniczych. Wywarł on też bezsprzecznie wpływ na spore grono osób realizujących jeszcze przez wiele lat jego założenia, do których należeli przede wszystkim: Juliusz Zborowski, Eugeniusz Stercula, Józef Stokłosa, Józef Zych i Bronisława Giżycka[51].

---

[48] Faksymile listu S. Witkiewicza do Towarzystwa Muzeum Tatrzańskiego, Lovran 29 VII 1912, prezentowane na wystawie *Bronisław Piłsudski (1866-1918) - niezwykły brat Marszałka*, Zakopane 11 VI - 13 XI 2016.

[49] A. K u c z y ń s k i, *„Kochany Wujaszku". Listy Bronisława Piłsudskiego do Stanisława Witkiewicza*, „Literatura Ludowa", R. 43, 1999, z. 4-5, s. 113-122.

[50] B. P i ł s u d s k i, *Almen-Viehzucht im Tatra-Gebirge in Polen*, „Schweizerisches Archiv für Volkskunde", Bd 20, 1916.

[51] J. M. R o s z k o w s k i, *Związki Bronisława Piłsudskiego z Podtatrzem i Muzeum Tatrzańskim (1906-1014)*, „Etnografia Nowa", t. 6, 2014, (tamże również tłum. na j. ang.), s. 226-248; J. Z b o r o w s k i, *Z dziejów...*, dz. cyt., passim; J. S t o k ł o s a, *Zdobnictwo i budownictwo ludowe na Spiszu (Szkice z wycieczki w 1909 r.)*, „Rocznik Podhalański", t. 4, 1987, s. 143-157.

Aneks[52]

Wypis z ksiąg Szlacheckich gubernij Litewskiej[53] wywodu Familij Urodzonych Witkiewiczów herbu Nieczuja[54]

Roku 1798 Miesiąca kwietnia

Przed nami Ludwikiem hrabią Tyszkiewiczem[55], aktualnym taynym konsyliarzem, Marszałkiem guberskim, kawalerem różnych orderów, prezydującym y Deputatem wszystkich powiatów gubernij litewskiej, dla podejmowania y rozstrzygania wywodów szlacheckich obranemi, złożony został wywód Familij Witkiewiczów herbu Nieczuja; z którego gdy się okazało, że Stanisław Witkiewicz, szlachetnie urodzony, miał synów sławnych a wnuka Stanisława Witkiewicza – jako to dokument dzielny[56] dobrami Romaniszkami y Jokszyszkami w powiecie Ejragolskim leżącymi – pod Rokiem 1627 Julii 1 dnia datta[57] – a 1643 oktobra 31[58] aktowany, poświadczył, że Balcer[59] Witkiewicz, co okazał dokument rzeczony, pradziad wywodzących się, będąc synem rzeczonego Stanisława, miał swoich trzech synów: Adama. Michała, Balcera Witkiewiczów, co okazał dokument rzeczony na majętność Jaguczany y Sakowicze w powiecie Ejragolskim sytuowany z Roku 1699 wydany y 1700 Januarij 28[60] na Ziemi Rossieńskiej przyznany. Jako też, że wspomniany Michał, dziad wywodzących się podług świadectwa kawitacji Franciszka y Andrzeja Witkiewicza, bratu Kazimierzowi na majątek [Pokiossniany (?)] y Jaguczany w Xięstwie Żmudzkim leżące – wydany Roku 1749 dattowany a 1753 Nowembra 19 dnia na grodzie Rosieńskim przyznany, spłodził trzech synów rzeczonych: Andrzeja, Franciszka y Kazimierza Witkiewiczów, z których to synów Andrzej Witkiewicz był ojcem wywodzącego się Jana Witkiewicza. – Jakoż tenże

[52] W opublikowanym dokumencie zastosowana została jedynie niewielka modernizacja słownictwa, tak aby nie zatracił on swojej staropolskiej formy językowej. Herb Nieczuja patrz: wkładka kolorowa na końcu książki, il. I.

[53] MT-ZA, sygn. AR/W/7, b. pag., Różne materiały Witkiewiczowskie, „Wypis z ksiąg Szlacheckich gubernij Litewskiej wywodu Familij Urodzonych Witkiewiczów herbu Nieczuja, Roku 1798 Miesiąca kwietnia" (odpis z wypisu), Wilno 8 IV 1804.

[54] W tekście źródłowym (tenże) został umieszczony jedynie pobieżny rysunek herbu Nieczuja.

[55] Ludwik Skumin Tyszkiewicz h, Leliwa (1748-1808). Skoligacony z królem Stanisławem Augustem Poniatowskim i jego stronnik. Jeden z czołowych zdrajców wysługujących się Katarzynie II. Przystąpił do konfederacji targowickiej i grodzieńskiej, podpisywał cesje ziem Rzeczypospolitej na rzecz Rosji i Prus. Obdarzony przez carycę rozległymi dobrami, został też z jej nominacji pierwszym gubernialnym marszałkiem szlachty i rzeczywistym tajnym radcą dworu moskiewskiego.

[56] Tj. dotyczący podziału.

[57] Czyli 1 VII 1627 r.

[58] Czyli 31 X 1643.

[59] Balcer = Baltazar.

[60] Czyli 28 I 1700 r.

Jan [...] majątek Leyle [?], w powiecie Ejragolskim leżące, od matki swej w Roku 1793 roku [sic] ustąpiony jest komornikowi Xięstwa Żmudzkiego. Toż ksiądz Adam Jerzy y Tomasz wywodzący się Witkiewiczowie mieli ojca Franciszka Witkiewicza, który im prawem wieczystem [...] majętność Roku 1767 przeznaczył. – Kazimierz też Witkiewicz Piotrowi synowi swoymu sędziemu Ziemskiemu Rossieńskiemu folwark [Pokiossniany (?)] w powiecie Ejragolskim położony testamentem swym pod rokiem 1780 Aprila 10 dnia datowane a 1797 oktobra 29 w Ziemstwie Rossieńskim [...] zapisał, którego to Piotra Witkiewicza, że jest synem wywodzący się Wiktoryn Witkiewicz okazała metryka chrztu jego. – Na fundamencie przeto takowych złożonych dowodów rodowitość szlachecką Imienia urodzonych Witkiewiczów [...], My Marszałek guberński y deputaci powiatowi, stosownie do przepisów w Dyplomacie, pod Rokiem 1789, najłaskawiej szlachcie nadanym wyróżnieniem, możemy też pilnując się prawideł w [...] z Rządowego Sematu Rządowi Guberńskiemu Litewskiemu przesłanych: Familję urodzonych Witkiewiczów w linij do wywodu podaney wyróżniamy jako to: Jana komornika Xięstwa Żmudzkiego, Xiędza Adama proboszcza [...], Jerzego [?] y Tomasza z synami Janem i Ignacym oraz Wiktoryna Sędzica Rosieńskego – Witkiewiczów za aktualną starożytną szlachtę polską ogłaszamy y owych do księgi szlachty gubernij Litwskej pierwszej klasy zapisujemy. – Działo się na Sesyi Deputacji generalnej wywodowej szlacheckiej gubernij Litewskiej w Wilnie. Takowy wypis Roku teraźniejszym 1804 Aprila 8-go dnia pod pieczęcią zebrania szlacheckiego gubernij Litewsko Wileńskiej jest wydany.

Deputaci od powiatów

Bibliografia

Akta unii Polski z Litwą 1385-1791, wyd. S. Kutrzeba i W. A. Semkowicz, Kraków 1932.

Bajor Alwida Antonina, *Piorun, jezioro czerwone. Zułów wczoraj i dziś*, Wilno 1995.

Cat-Mackiewicz Stanisław, *Klucz do Piłsudskiego*, Universitas, Kraków 2013.

Dall Lesław, *Portrety Bronisława Piłsudskiego* (szkic na prawach rękopisu), [Zakopane 2016].

Dodatek do Herbarza Polskiego ks. Kas. Niesieckiego, nakładem i drukiem Breitkopfa i Haertela, Lipsk 1844.

Dudarec Galina I., *Kilka refleksji na temat rodowodu Bronisława Piłsudskiego*, przekł. Katarzyna Matwiejczyk [@:] www.icrap.org.pl.

Gloger Zygmunt, *Geografia historyczna ziem dawnej Polski*, Spółka Wydawnicza Polska, Kraków 1903.

Herby rycerstwa polskiego na zamku w Kórniku, oprac. Jerzy Wisłocki, przy współpr. Ryszarda Marciniaka i Stanisława K. Potockiego, Biblioteka Kórnicka, Kórnik 1988.

Horoszkiewicz Roman, Kubalski Tadeusz, *Zułów wczoraj i dzisiaj*, Warszawa 1938.

Jędrzejewicz Wacław, *Józef Piłsudski 1867-1935*. Życiorys, Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1996.

Karolczak Kazimierz, *Związki rodzinne i towarzyskie Zamoyskich*, „Zeszyty Tatrzańskie", nr 5: *Władysław hr. Zamoyski (1853-1924) i jego bliscy. Działalność w kraju i za granicą*, red. Jerzy M. Roszkowski, Zakopane 2015;

Kojałowicz Wojciech Wijuk, *Herbarz rycerstwa W. X. Litewskiego tak zwany Compendium czyli o klejnotach albo herbach, których familie stanu rycerskiego w prowincyach Wielkiego Xięstwa Litewskiego zażywają*, Wydawnictwo „Herolda Polskiego", Kraków 1897.

Kroniki rodu Piłsudskich, oprac. Rowmund Piłsudski, Caldra House, Londyn 1988.

Łowmiański Henryk, *Studia nad dziejami Wielkiego Księstwa Litewskiego*, UAM, Poznań 1983.

Matlakowski Władysław Kiejstut, *Saga rodu Witkiewiczów*, „Za i Przeciw", nr 7, 1967.

Metryka Litewska. Księga Sigillat 1709-1719, oprac. Andrzej Rachuba, PWN, Warszawa 1987.

Micińska Anna, *Z dziejów rodziny Witkiewiczów*, „Pamiętnik Teatralny", z. 1-4, 1985

Niesiecki Kasper, *Herbarz Polski*, wyd. J. N. Bobrowicza, t. 8, Lipsk 1841.

Ochmański Jerzy, *Historia Litwy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1982.

Polski słownik biograficzny, PAN, PAU, Kraków 1936.

Piłsudski Bronisław, *Almen-Viehzucht im Tatra-Gebirge in Polen*, „Schweizerisches Archiv für Volkskunde", Bd 20, 196.

Piłsudski Józef, *Pisma zbiorowe*, t. 3, Instytut Polski Józefa Piłsudskiego, Warszawa 1937.

Roszkowski Jerzy M., *Z Sachalinu pod Giewont. O zakopiańskiej działalności Bronisława Piłsudskiego*, „Tygodnik Podhalański", nr 36, 12 IX 1999.

Roszkowski Jerzy M., *Wokół Bronisława Piłsudskiego*, „Tygodnik Podhalański" 1999, nr 37 (19 IX).

Roszkowski Jerzy M., *Związki Bronisława Piłsudskiego z Podtatrzem i Muzeum Tatrzańskim (1906-1014)*, „Etnografia Nowa", t. 6, 2014.

Semkowicz Władysław, *O litewskich rodach bojarskich zbratanych z szlachtą polską w Horodle 1413*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego we Lwowie", t. 7, 1924-1925.

Siedlecka Joanna, *Mahatma Witkac*, Słowo, Warszawa 1992.

Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, pod red. Bronisława Chlebowskiego, t. 10, nakład Filip Sulimierski, Władysław Walewski, Warszawa 1889.

Staszel Jan, *Bronisław Piłsudski i jego związki z Akademią Umiejętności w Krakowie*, „Rocznik Biblioteki PAU i PAN w Krakowie", R. XLVI, 2001.

Stokłosa Józef, *Zdobnictwo i budownictwo ludowe na Spiszu (Szkice z wycieczki w 1909 r.)*, „Rocznik Podhalański", t. 4, 1987.

Urzędnicy dawnej Rzeczypospolitej XII-XVIII wieku, red. Antoni Gąsiorowski, t. 11, Biblioteka Kórnicka, Kórnik 1994.

Wachowicz Barbara, *„Na łasce wichru i na woli burzy". Gawęda o gnieździe rodzinnym, dzieciństwie i młodości wczesnej Stanisława Witkiewicza* [w:] *Stanisław Witkiewicz. Człowiek – Artysta – Myśliciel*, Materiały z sesji zorganizowanej w 80. rocznicę śmierci artysty, Zakopane, 20-22 października 1995, red. Zbigniew Moździerz, Towarzystwo Muzeum Tatrzańskiego, Zakopane 1997.

Witkiewicz Stanisław, *Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr*, wyd. I [książkowe], Gebethner i Wolff, Warszawa 1891, wyd. II, nakładem Towarzystwa Wydawniczego, Lwów 1906.

Witkiewicz Stanisław, *Listy do syna*, oprac. Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska, PIW, Warszawa 1969.

Wolff Józef, *Kniaziowie litewsko-ruscy od końca czternastego wieku*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1895.

Zborowski Juliusz, *Z dziejów ludoznawstwa i muzealnictwa na Podhalu. Sekcja Ludoznawcza Towarzystwa Tatrzańskiego (1911-1919)*, „Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie", t. 6, 1976.

The Witkiewicz family and the Piłsudski family. Interrelationships

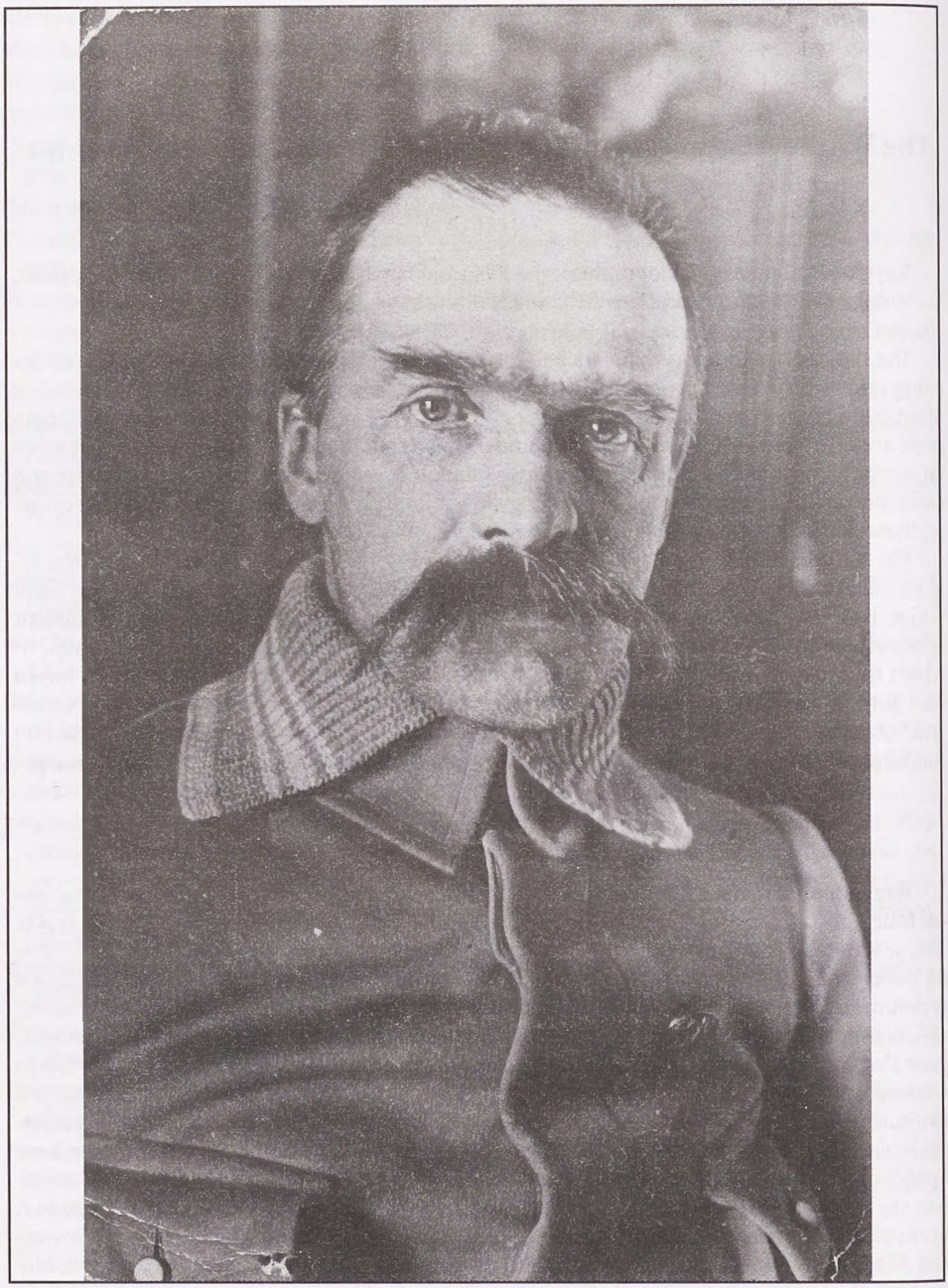
Summary

Keywords: Genealogy, biographies, the Piłsudski family, the Witkiewicz family, Zakopane, Bronisław Piłsudski, Stanisław Witkiewicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witkacy

The biographers, literary scholars and historians of various fieds have been bothered for many years by the question of the kinship of the Witkiewicz and the Piłsudski families. It has often been pointed out that both families have roots in Samogitia, a small and sparsely populated area. Therefore, it would seem that under these conditions the kinship was almost inevitable. For some affinities indicate also a close relation between them, both direct contact and correspondence, or expressions such as „Uncle" or „Auntie" used mutually in letters. However, these are only the formal signs of intimacy. Surely they cannot be taken literally.

The author, based on an analysis of various genealogical and biographical materials, argues that kinship of both families is out of the question as available resources fail to mention it. However, as he believes – there was a distant affinity of both families as their distant relatives, i.e. the Billewicz and Szemiot families, concluded marriages among themselves, of which he provides evidence. The author stresses also that these contacts, although based on a subjective belief of the kinship, facilitated the cooperation between Bronisław Piłsudski and Stanisław Witkiewicz, something thta benefited the ethnographic research conducted on the Tatra foothills, further development of the Tatra Museum, and the scientific publications.

Jerzy M. Roszkowski – dr hab., historyk, archiwista, bibliotekoznawca. Wieloletni pracownik Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem (1991-2016), obecnie zatrudniony na AWF w Krakowie, w Katedrze Humanistycznych Podstaw Turystyki. Specjalizuje się w badaniach nad historią polityczną Europy XIX i XX w. (m.in. stosunkami polsko-niemieckimi i polsko-francuskimi w dwudziestoleciu międzywojennym), kształtowaniem się polskiej granicy państwowej na odcinku północno-zachodnim i południowym, dziejami szlachty polskiej i węgierskiej, heraldyką, genealogią, biografistyką polską, a także dziejami nowożytnymi i najnowszymi Podhala, Spiszu i Orawy oraz Pomorza Zachodniego i Wielkopolski. Zajmuje się też zagadnieniami etnicznymi i kulturowymi „łuku" Karpat, architekturą i sztuką Małopolski oraz edycją źródeł historycznych. Od 2002 do 2014 r. redagował „Rocznik Orawski". Jest autorem książki *„Zapomniane Kresy": Spisz, Orawa, Czadeckie w świadomości i działaniach Polaków 1895-1925* (2011) oraz ponad stu artykułów naukowych i ponad czterdziestu popularnonaukowych. Od 1998 do 2004 r. uczestniczył w pracach Polsko-Słowackiej Komisji Historyków Polskiej Akademii Nauk i Słowackiej Akademii Nauk. W latach 1994–2015 wchodził w skład Rady Naukowej (a następnie Muzealnej) Orawskiego Parku Etnograficznego w Zubrzycy Górnej, pełniąc na przemian funkcję przewodniczącego i wiceprzewodniczącego. W latach 2006–2012 był przewodniczącym Rady Muzealnej w Muzeum Władysława Orkana w Rabce.



31. Józef Piłsudski. Fot. Tadeusz Langier, 1915

LESŁAW DALL
Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

Ziuk i *Kochany, drogi Wujaszek.* Przyczynki do dziejów przyjaźni Józefa Piłsudskiego i Stanisława Witkiewicza

Słowa-klucze: Stanisław Witkiewcz, Józef Piłsudski, przyjaźń

Początki znajomości

W 1924 roku w rozmowie z Kazimierzem Kosińskim, autorem książeczki o Stanisławie Witkiewiczu, Józef Piłsudski zaznaczył, że miał dwóch przyjaciół w życiu, jednym był Bronisław Szwarce[1], drugim Stanisław Witkiewicz.

Józef Piłsudski i Stanisław Witkiewicz to dwie wielkie postacie, które miały duży wpływ na dzieje najnowsze naszego narodu. Obydwaj pochodzili z Litwy, obydwaj wyrośli w tradycjach powstania z 1863 roku, obydwaj poznali też smak syberyjskiego zesłania. Choć byli spokrewnieni, poznali się dość późno, bo dopiero latem 1901 roku w Zakopanem.

Do Zakopanego Józef Piłsudski po raz pierwszy przyjechał w połowie sierpnia 1901 roku, po ucieczce z rosyjskiego więzienia i nielegalnym przedostaniu się do Galicji. Wraz z żoną Marią i pasierbicą Wandą Juszkiewiczówną zamieszkał pod przybranym nazwiskiem, Józef Ginet, przy ulicy Łukaszówki 4 w willi Hanka, obok kościoła parafialnego. Dwumiesięczny pobyt upłynął mu na wypoczynku i rekonwalescencji, miał więc sporo czasu, aby wraz z żoną (również pochodziła z Litwy) złożyć wizytę dalekiemu kuzynowi.

[1] Bronisław Szwarce (1834–1904) – polski inżynier, działacz niepodległościowy, członek Centralnego Komitetu Narodowego. W latach 1862–1891 więzień i zesłaniec polityczny carskiej Rosji.

W tamtym czasie Stanisław Witkiewicz był u szczytu sławy jako malarz, pisarz, krytyk i twórca stylu zakopiańskiego, natomiast Józef Piłsudski, ukrywający się pod przybranym nazwiskiem, był nikomu nieznanym w Galicji socjalistą. Witkiewicz miał wtedy lat pięćdziesiąt, a Piłsudski trzydzieści cztery. Według wspomnień Piłsudskiego, spisanych przez Kazimierza Kosińskiego, początki znajomości nie były zbyt zachęcające.

> Zrazu Witkiewicz nie wywarł na nim wrażenia nazbyt dodatniego. Zdawało mu się natenczas, że Witkiewicz otaczał się jakby nimbem swojej wielkości, że ceniony i znany, stojący na szczycie swojej sławy, robił na zewnątrz, a przynajmniej robiono koło niego, atmosferę wielkości. Szli do niego wszyscy, jak do pierwszego pisarza i myśliciela, jak do wyroczni w rzeczach sztuki, jak do proroka w rzeczach Polski i narodu. Robiło wrażenie na zewnątrz, jakby Witkiewicz stał na koturnie, co raziło Piłsudskiego [...]. Przy czym rzecz ciekawa, że Marszałek za ten stan rzeczy, za tę atmosferę sztucznej wielkości obwiniał panią Marię Dembowską, która sama przejęta wielkością Witkiewicza, podtrzymywała tę atmosferę kadzidlaną geniuszu[2].

Po raz drugi Piłsudski pojawił się w Zakopanem dopiero we wrześniu 1904 roku, po powrocie do kraju z wyprawy do Japonii. Nie wiadomo, czy spotkał się ze Stanisławem Witkiewiczem, który w Zakopanem przebywał do 21 października.

O Skarb Narodowy

Na początku 1905 roku w otoczeniu Józefa Piłsudskiego w Zakopanem narodził się – pod wpływem wypadków wojny rosyjsko-japońskiej – pomysł skierowania do społeczeństwa apelu o zbieranie pieniędzy na broń dla przyszłej powstańczej armii polskiej i szkolenia kadr przyszłych sił zbrojnych. Aby jednak apel odniósł jakiś skutek, musiałby zostać podpisany przez ludzi cieszących się autorytetem i zaufaniem społecznym. Liczono na podpisy Stefana Żeromskiego, Stanisława Wyspiańskiego i Stanisława Witkiewicza, oraz dwóch weteranów powstania styczniowego: Bolesława Limanowskiego i Karola Lewakowskiego. Odezwę miał podpisać także Józef Piłsudski.

Przygotowania do tego przedsięwzięcia prowadzone były w ścisłej tajemnicy, wtajemniczonych było zaledwie kilku zainteresowanych. Na prośbę Piłsudskiego Stefan Żeromski napisał tekst apelu do społeczeństwa i starał się pozyskać Stanisława Wyspiańskiego oraz Stanisława Witkiewicza. Wystosował w tej sprawie list do Stanisława Witkiewicza przebywającego w Lovranie. Wkrótce do Lovranu przybył Michał Sokolnicki, wysłannik Piłsudskiego, aby szczegółowo wyjaśnić cel odezwy. Stanisław Witkiewicz odmówił jednak jej

[2] K. K o s i ń s k i, *Kartka z dziejów przyjaźni (Witkiewicz i Piłsudski)*, „Polska Zbrojna" 1929, nr 77 (19 III), s. 16.

podpisania, choć nie był krytyczny co do samej akcji gromadzenia pieniędzy na przyszłą armię powstańczą. W obszernym liście do Stefana Żeromskiego z 13 marca 1905 roku pisał:

> Był u mnie p. S.[okolnicki]. Rozmówiłem się z nim prosto i szczerze. Cała myśl stawiania na czele takiej sprawy imion ciarachów, safandułów firmowych, *starych mioteł okrętowych* w rodzaju Limanowskiego, Lewakowskiego i niżej podpisanego autora niniejszego listu – wydaje mi się fałszywa [...]. Co warte jest moje nazwisko w organizacji instytucji finansowej – moje, który się wikłam w rachunkach z praczką, nie mam trzech halerzy majątku i nic się nie znam na tej sprawie. Idea jest dobra, ale trzeba, żeby ją wykonywali ludzie, którzy ją powzięli, żeby się stworzyły nowe autorytety, których powaga będzie opierać się właśnie na zdolności zorganizowania i prowadzenia podobnego zakładu. Myśl nowa, sięgająca w przyszłość powinna być przeprowadzona przez ludzi nowych i młodych...
>
> Drogi Panie! We wszystkich polskich powstaniach bruździli zawsze ci ludzie znani, którzy brali na siebie obowiązki, których nie wypełniali, lub swoim autorytetem pokrywali sprawy, których nie rozumieli. Dawniej za dobre kołduny, czyli popularność zyskaną gościnnością, wybierano na naczelników partii lub członków rządu, dziś za dobre krytyki i dramaty w ministry finansów rewolucji – to na nic [...].
>
> Zatem nie podpisuję. Mogę płacić podatek, ale nie mogę być ani poborcą, ani *firmowym* instytucji. Zdaje się, że p. S.(okolnickiego) przekonałem – rozstaliśmy się w zgodzie i miłości.
>
> Banzaj Nipon! [Niech żyje Japonia][3]

Ostatecznie inicjatywa utworzenia Skarbu Narodowego upadła. Dopiero siedem lat później wrócono do tej idei, kiedy to w sierpniu 1912 roku powstał w Zakopanem Polski Skarb Wojskowy.

Stanisław Witkiewicz uważnie śledził wydarzenia rewolucyjne w Rosji i na ziemiach polskich pod zaborem rosyjskim. Już po powrocie z Lovranu do Zakopanego, z własnej inicjatywy i własnym sumptem, wydał w listopadzie 1905 roku ulotkę polityczną *Wezwanie,* w której nawoływał „do złożenia narodowego podatku na ofiary walki o swobodę Polski i prawa ludzkości":

> Kto ma wiele, niech da wiele, kto ma mało, niech da, co może – ale niech da bez wyjątku [...] granice, którymi przemoc rozdarła Polskę, nie mogą nas dzielić, musimy być wszyscy i zawsze Polakami spośród wszystkich trzech zaborów, nad całym narodem polskim musi panować jeden duch, w całej Polsce bić jedno serce[4].

Zbiórka w Zakopanem przyniosła znaczny dochód, o czym świadczy list do syna z 29 listopada 1905 roku. Wcześniej, bo 29 stycznia 1905 roku, w liście do syna pisanym w Lovranie ostrzega go przed przystąpieniem do walk rewolucyjnych:

---

[3] Z. J. A d a m c z y k, *Apel o broń*, „Wiadomości Kulturalne" [Warszawa] 1996, nr 38 [122] (22 IX), s. 14.

[4] S. W i t k i e w i c z, *Wezwanie*, Kraków 1905; Z. P i a s e c k i, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich. Szkice nie tylko biograficzne*, Uniwersytet Opolski, Opole 1999, s. 363.

> Ty żyłeś poza bezpośrednim uciskiem, dlatego pewnych rzeczy nie odczuwasz tak jak ci, którzy wychowali się co dzień – od świtu do nocy żyjąc w tajemnicy. Nie wyrosłeś w atmosferze spisku i nie masz – w tej chwili – pewnych przymiotów do tego potrzebnych – i nie znasz tego świata. Obeznaj się z tym. Przeczytaj to wszystko, co o tym pisze Piłsudski[5] i inni, przeczytaj rosyjskie rzeczy – wejdź w tę sferę, zrozumiej ją. Jeszcze na długo trzeba będzie sił, i to najróżnorodniejszych, w tej walce i Twoja kolej przyjdzie. Teraz, żebyś tam poszedł, nie zrobiłbyś jako niedoświadczony, a nie znający nawet teoretycznie tej sfery czynu – nie zrobiłbyś nic, a mógłbyś zaszkodzić, popsuć [...]. Więc, mój drogi, do powstania nie idź...[6]

List ten jednocześnie świadczy o tym, że Stanisław Witkiewicz znał i cenił prace publicystyczne Józefa Piłsudskiego.

W Lovranie

Zbliżenie między Piłsudskim a Witkiewiczem, które zamieniło się niebawem w głęboką przyjaźń i wzajemną fascynację, nastąpiło dopiero w latach 1909–1914 w Lovranie nad Adriatykiem. Z zachowanej korespondencji wynika, że Piłsudski przynajmniej trzykrotnie odwiedził Witkiewicza w willi Centrale. W liście do Aleksandry Szczerbickiej z 5 kwietnia 1909 roku Piłsudski pisał: „Wczoraj [...] cały dzień spędziłem z Żeromskim i Witkiewiczem"[7].

Miesiąc później, w maju, Piłsudski, już z żoną Marią, ponownie złożył wizytę Witkiewiczowi[8]. O kolejnych odwiedzinach Piłsudskiego pisze Witkiewicz w liście do syna 3 marca 1910 roku:

> Zawczoraj byli tu państwo Piłsudscy, których nie widziałem od maja roku zeszłego. Zdumieli się, widząc mnie dzisiejszego po tym, co mieli w pamięci. Cieszę się z przyjazdu Piłsudskiego – On sam i Jego życie, i cel tego życia, i czyn, wszystko to jest dla mnie sympatyczne i bliskie. A oczy zawsze patrzą tak daleko w przestrzeń – tak widać tę dalekość celów, do których idzie. Takie ciągłe patrzenie na dal mają ludzie znad morza...[9]

Rok później (3 marca 1911 r.) Piłsudski, przebywający na wypoczynku we włoskiej miejscowości Nervi, napisał do Witkiewicza obszerny list:

---

[5] Witkiewicz ma tu zapewne na myśli felietony Józefa Piłsudskiego drukowane w „Naprzodzie" 1903, nr 246-334 (z przerwami), pt. *Walka rewolucyjna w zaborze rosyjskim. Fakty i wrażenia z ostatnich lat dziesięciu*, cz. I: *Bibuła*. Felietony te ukazały się tego samego roku w wydaniu książkowym.

[6] S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, PIW, Warszawa 1969, s. 231.

[7] W. J ę d r z e j e w i c z, J. C i s e k, *Kalendarium życia Józefa Piłsudskiego 1867–1935*, t. 1: *1867–1916*, Wydawnictwo LTW Łomianki, Instytut Książki Kraków 2006, s. 261.

[8] S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna...*, dz. cyt., s. 435 („... byli tu Piłsudscy, których nie widziałem od maja roku zeszłego...").

[9] Tamże, s. 435-436.

Kochany, drogi Wujaszku!
Nie wiem doprawdy jak dziękować drogiemu Wujaszkowi za łaskawą pamięć o mnie [...]. Tutaj nieraz porównując zalety i złe strony Nervi i Abbazji – do złych stron zaliczaliśmy brak sąsiedztwa Lovranu i miłego towarzystwa, któreśmy znajdowali w willi Centrale.

Z wielką przyjemnością wyczytałem w liście wujaszka, że niekiedy się zdarza, iż Wujaszek wychodzi na spacer, przy mnie tego nie było i ten dowód zdrowia mocno mnie ucieszył [...]. Teraz słówko o interesie, który mam do wujaszka od dawna, alem go odkładał przez lenistwo i przez niechęć do namawiania Pana do jakiejkolwiek pracy, gdy ona może szkodzić. Mianowicie ośmielę się Wujaszkowi przypomnieć rozmowy nasze o konieczności podsumowania doświadczeń i wrażeń z ubiegłej rewolucji, konieczności tem większej, że ludzie, jak ludzie, równie łatwo przychodzą do gwałtownego optymizmu, jak do wielkiego pesymizmu w stosunku do sił własnych i do możliwości zmienienia swego losu własnymi siłami. O! I do pesymizmu dochodzą łatwiej – znacznie łatwiej niż do optymizmu, szczególnie my Polacy [...]. Przypominam sobie mnóstwo uwag i porównań, które z taką łatwością i tak pięknie wychodziły z ust Wujaszka przy rozmowach, a które są tym cenniejsze, że nie są zabarwione partyjną lub klikową oceną rzeczy, bo to z konieczności u wielu z działaczy tzw. bywa. Pod wrażeniem tych rozmów: – rozmawiałem o nich z naszymi wydawcami (dyrektorami „Książki" – gdzie obecnie wydają swe dzieła Żeromski, Sieroszewski i wielu innych). Prosili mię oni zwrócić się do Wujaszka z prośbą o napisanie czegokolwiek dla nich. Jakbym ogromnie Wujaszka zachęcał do tego i prosił o to. Doprawdy szkoda byłaby, gdyby te wszystkie myśli i uwagi człowieka tak wybitnego jak Wujaszek o tak poważanej dziejowej chwili jak r. 1905-6 nie zostały uwiecznione w druku [...]. Proszę przyjąć, drogi Panie, serdeczne uściśnienie od szczerze przywiązanego Ziuka[10].

To w tym liście należałoby szukać genezy niewydanej pracy Witkiewicza *Życie, etyka i rewolucja*. W kolejnym liście, napisanym w Krakowie 5 maja 1912 roku, Piłsudski pisze:

Kochany Wujaszku!
[...] Nieraz przychodziło mi do głowy, że jednak postępuję nie zanadto pięknie, gdy tym swoim postępowaniem pozwalam być może zagościć choć na chwilę w umyśle Drogiego Pana przykrej prawdopodobnie myśli, że w tym rozgwarze zajęć i interesów, który mię otacza, nie ma miejsca na myśl o Panu, który mi tyle serca, współczucia i serdeczności okazał [...].

Proszę przyjąć, drogi Wujaszku, powinszowanie w dzień Jego Imienin i najserdeczniejsze życzenia przede wszystkim zdrowia, bo ze zdrowiem musi przyjść i to, co niespożyta energia Wujaszka i jego talent dać może i da ludziom.

Co do mnie, to poza pracami zwykłymi, siedzę obecnie w roku 1863 po same uszy [...], proszę jeszcze, by wujaszek w swym sercu zostawił dla marnotrawnego, ale szczerze przywiązanego siostrzeńca trochę miejsca i pamięci.

Serdeczne uściśnienie proszę przyjąć

J. Piłsudski[11].

[10] J. P i ł s u d s k i, *Pisma zbiorowe. Wydanie prac dotychczas drukiem ogłoszonych*, t. 3, Instytut Józefa Piłsudskiego, Warszawa 1937, s. 74-77, pierwodruk: M. W i t k i e w i c z ó w n a, *Wspomnienia o Stanisławie Witkiewiczu*, Geberthner i Wolff, Warszawa 1936.

[11] Tamże s. 147-148.

Początkiem stycznia 1914 roku Piłsudski wysłał Witkiewiczowi swoją świeżo wydaną książkę *22 stycznia 1863*[12]. Ostatnie spotkanie Piłsudskiego z Witkiewiczem miało miejsce 5 lutego 1914 roku. W liście do syna Witkiewicz pisał:

> Wczoraj mieliśmy Ziuka na obiedzie. Dostałem od Niego Jego strzelecką czapkę. Chcę to uchronić dla Muzeum Narodowego. Czapka jak czapka, ale tkwi w niej treść doniosła![13]

Na tej czapce maciejówce był srebrny orzełek strzelecki z literą „S" jako odznaka członka Związku Strzeleckiego z 1913 roku.

Ostatni rok życia schorowanego Witkiewicza to jednocześnie pierwszy rok wielkiej wojny światowej. Witkiewicz w Lovranie uważnie śledzi wydarzenia wojenne, a szczególnie epopeję Legionów Polskich Józefa Piłsudskiego. Dotychczasowa przyjaźń zamieniła się w kult i uwielbienie dla wodza legionów. Wymownym świadectwem tych uczuć i myśli artysty były listy do siostry, Marii Witkiewiczówny, pisane od sierpnia 1914 do lipca 1915 roku. Warto tutaj przytoczyć kilka ich fragmentów[14]:

> 8 września
> W tych czasach szyć koszule dla strzelców, prać ich onuczki, skubać szarpie jest najświętszą robotą. Ja boleję, że nie mogę być w szeregu pod komendą Piłsudskiego, a choćby czyścić buty Strzelcom.
> Cóż bees robić, kieś dziad...
>
> 20 września
> Z rozrzewnieniem czytam pochwały oddawane przez wojskowość żołnierzom Piłsudskiego! Historia Jego życia jest jedną z najdziwniejszych, najzaszczytniejszych i najbardziej polskich! Ale oni muszą tam też chłód cierpieć!
>
> 5 października
> Ja mam się tak sobie. Słabo i artretyzm i do szeregu pod pana Pułkownika Piłsudskiego pójść nie mogę! Co to za cudowna rzecz ten Pułkownik...
>
> 15 października
> Los Legionów to najbliższy, najdroższy przedmiot dla myśli...
>
> 3 listopada
> Niezmiernej wagi dla sprawy jest to, że ma ona swoich ludzi, swoją sławę. Postać Piłsudskiego jest czystą emanacją dzisiejszych czasów. Zjawiła się na tle życia gotowa ze swemi celami i środkami czynu, ze swoją własną ideą i poezją. To jest właśnie człowiek, który jest konieczny, dlatego to, co On czyni, staje się w sposób cudowny! Ach, Ziuk!

---

[12] J. P i ł s u d s k i, *22 stycznia 1863*, Księgarnia Narodowa Karola Rzepeckiego, Poznań 1914; t e n ż e, *Pisma zbiorowe. Uzupełnienia*, t. 2: *1898-1914*, Instytut Józefa Piłsudskiego, Warszawa 1993, s. 393.

[13] S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna...*, dz. cyt., s. 615. Czapka z orzełkiem nie zachowała się, prawdopodobnie została włożona do trumny Stanisława Witkiewicza.

[14] *Stanisława Witkiewicza Testament*. Wyjątki z listów do siostry sierpień 1914 – sierpień 1915, wydała Maria Witkiewiczówna, Kraków 1922.

8 stycznia
Będziemy walczyć! W tej chwili chodzi tylko o siłę, o ilość żołnierza. Ducha już mamy, mamy wolę walki – mamy Piłsudskiego i Legiony!

19 marca
Dziś imieniny brygadiera – życzę Mu zwycięstwa i 100 000 żołnierzy!

21 czerwca
Mało jestem wart jako jednostka bojowa, ale w sobie czuję się żołnierzem spod komendy Piłsudskiego i to rozjaśnia życie... [...]. Czem byśmy byli bez Piłsudskiego i Jego żołnierzy? Wszą siedzącą za kołnierzem walczących państw i narodów!

6 lipca
Czyn Piłsudskiego jest potężną dźwignią, która wyważyła z bezdni niewoli i upodlenia Polskę. Cześć Jemu i Jego żołnierzom...

Ostatnie słowa napisane przez Witkiewicza 12 lipca 1915 roku poświęcone były Piłsudskiemu:

Tacy ludzie, jak Piłsudski, działają na ludzkie dusze jak soczewka na rozprószone promienie słoneczne, skupiające w jedno ognisko i wywołując wybuch ognia. Podobnie Piłsudski skupił, zogniskował wybuch czynu – Strzelców! Na ich czele znalazł się On z prostej konieczności, jako ich twórca. Stał się wodzem przez swoją własną moc, Jego władza jest wynikiem tego, że On jest wcieleniem ducha wiodącego do walki tych nowych polskich żołnierzy.

Rzeczywistość i legenda wyznaczyły mu w historii polskiej miejsce, z którego nie może go usunąć żadna władza, żadne normy hierarchii wojskowej.

On jest i będzie na zawsze rzeczywistym wodzem Polskich Legionów[15].

Pogrzeb Stanisława Witkiewicza

Stanisław Witkiewicz zmarł w Lovranie 5 września 1915 roku. Mimo wielkich trudności spowodowanych trwającą wojną Maria Dembowska, za cenę niesłychanych trudów, sprowadziła wagonem kolejowym trumnę ze zwłokami do Zakopanego w dniu 13 września. Pogrzeb, który odbył się 17 września, był wielką manifestacją patriotyczną. Trumnę z kościoła parafialnego na Stary Cmentarz nieśli kolejno pisarze i malarze: Stefan Żeromski, Jan Skotnicki, Leon Wyczółkowski, Alfred Terlecki, Tymon Niesiołowski, Zygmunt Trojanowski, Teodor Axentowicz oraz legioniści[16]. Na trumnie widniał wyryty dwuwiersz:

Śpij Żołnierzu, w cichym grobie
Niech się Polska przyśni Tobie![17]

[15] Tamże, s. 63.

[16] „Nowa Reforma" [Kraków] 1915, nr 475 (20 IX); por. „Gazeta Podhalańska" [Nowy Targ] 1915, nr 38 (3 X), s. 6.

[17] Przemówienie Legionisty Tadeusza Korniłowicza w Szpitalu Legionów Polskich w Zakopanem w dniu 19 IX 1915 *O Stanisławie Witkiewiczu* [druk ulotny].

Nad otwartym grobem pożegnał zmarłego Jan Rembowski, następnie przemawiali Jan Kasprowicz, Jan Skotnicki, Wojciech Roj, legionista Tadeusz Korniłowicz, a na koniec, w imieniu Józefa Piłsudskiego, Michał Sokolnicki. Na grobie złożył wieniec z szarfą „Od Józefa Piłsudskiego"[18]. Na końcu, po przemówieniach, towarzyszący pluton legionistów odśpiewał kilka pieśni: *Śpij kolego w ciemnym grobie*, *Rotę*, *Z dymem pożarów i Boże coś Polskę*. Stanisław Witkiewicz pochowany został jak żołnierz Legionów Polskich Józefa Piłsudskiego.

Krzyż Niepodległości

Zarządzeniem Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 19 grudnia 1930 roku Stanisław Witkiewicz otrzymał pośmiertnie Krzyż Niepodległości[19]. W zachowanym wniosku odznaczeniowym jako uzasadnienie zapisano krótkie zdanie: *Za szerzenie idei niepodległościowej*[20]. Było to jedyne polskie odznaczenie, które otrzymał Stanisław Witkiewicz. Prawdopodobnie rodzina nie odebrała dyplomu i samego odznaczenia, możliwe, że nic o nim nie wiedziała.

Bibliografia

Adamczyk Zdzisław J., *Apel o broń*, „Wiadomości Kulturalne" [Warszawa] 1996, nr 38 [122] (22 IX), s. 14.

Jędrzejewicz Wacław, Cisek Janusz, *Kalendarium życia Józefa Piłsudskiego 1867–1935*, t. 1: *1867–1916*, Wydawnictwo LTW Łomianki, Instytut Książki Kraków 2006, s. 261.

Korniłowicz Tadeusz, *O Stanisławie Witkiewiczu* (Przemówienie Legionisty Tadeusza Korniłowicza w Szpitalu Legionów Polskich w Zakopanem w dniu 19 IX 1915). B. d. i m. w: [druk ulotny, Zakopane 1915?].

Kosiński Kazimierz, *Kartka z dziejów przyjaźni (Witkiewicz i Piłsudski)*, „Polska Zbrojna" 1929, nr 77 (19 III), s. 16.

„Monitor Polski. Dziennik Rzeczypospolitej Polskiej" 1930, nr 300 (31 XII), s. 1.

Piasecki Zdzisław, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich. Szkice nie tylko biograficzne*, Uniwersytet Opolski, Opole 1999, s. 363.

Piłsudski Józef, *22 stycznia 1863*, Księgarnia Narodowa Karola Rzepeckiego, Poznań 1914.

Piłsudski Józef, *Korespondencja 1914–1917*, Londyn 1984, s. 95 (List M. Sokolnickiego z 18 IX 1915).

Piłsudski Józef, *Pisma zbiorowe. Uzupełnienia*, t. 2.: *1898–1914*, Instytut Józefa Piłsudskiego, Warszawa 1993, s. 393.

Piłsudski Józef: *Pisma zbiorowe. Wydanie prac dotychczas drukiem ogłoszonych*, t. 3, Instytut Józefa Piłsudskiego, Warszawa 1937, s. 74-77.

[18] List M. Sokolnickiego z 18 IX 1915 [w:] J. P i ł s u d s k i, *Korespondencja 1914–1917*, Londyn 1984, s. 95; M. P i n k w a r t, *Wariat z Krupówek*, Wagant, Nowy Targ 2015, s. 156.

[19] „Monitor Polski. Dziennik Rzeczypospolitej Polskiej" 1930, nr 300 (31 XII), s. 1.

[20] Centralne Archiwum Wojskowe, akta KN 19 XII 1930.

PINKWART MACIEJ, *Wariat z Krupówek*, Wagant, Nowy Targ 2015, s. 156.

Stanisława Witkiewicza Testament. Wyjątki z listów do siostry sierpień 1914 – sierpień 1915, wydała Maria Witkiewiczówna, Kraków 1922.

WITKIEWICZ STANISŁAW, *Listy do syna*, oprac. Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska, PIW, Warszawa 1969, s. 231.

WITKIEWICZ STANISŁAW, *Wezwanie*, Kraków 1905.

WITKIEWICZÓWNA MARIA, *Wspomnienia o Stanisławie Witkiewiczu*, Geberthner i Wolff, Warszawa 1936.

Ziuk and dear Uncle. Contributions to the history of friendship of Józef Piłsudski and Stanisław Witkiewicz

Summary

Keywords: Stanisław Witkiewcz, Józef Piłsudski, friendship

Józef Piłsudski and Stanisław Witkiewicz were two great figures that have had a major impact on our nation's recent history. Both came from Lithuania, both grew up in the traditions of 1863 uprising, both also knew well the taste of Siberian exile.

They met in the summer of 1901 during Pilsudski's first stay in Zakopane. This meeting marked the beginning of their long friendship and mutual fascination. At the time, Stanisław Witkiewicz was at the height of his fame as a painter, writer, critic and creator of the Zakopane style, whereas Józef Piłsudski, hiding under an assumed name, was a socialist unknown to anyone in Galicia. Witkiewicz was 50 and Piłsudski 34 years old at the time.

Friendly relations between Piłsudski and Witkiewicz, which soon turned into a deep friendship and mutual fascination, occurred only in the years 1909-1914 in Lovran by the Adriatic. From the remaining correspondence it appears that Piłsudski visited Witkiewicz in villa Centrale at least three times. Stanisław Witkiewicz died in Lovran on the 5th of September 1915. The funeral, which took place on the 17th of September, was a great patriotic manifestation. Michał Sokolnicki delivered a speech on behalf of Józef Piłsudski. He laid a wreath on the grave with a sash: From Józef Piłsudski

In 1924, in a conversation with Kazimierz Kosiński, author of a book about Stanisław Witkiewicz, Józef Piłsudski emphasized that he had two friends in life, one was Bronisław Szwarce, the second was Stanisław Witkiewicz.

Lesław Dall – historyk, harcerz, długoletni nauczyciel, obecnie pracownik Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, autor artykułów z historii Zakopanego i legionowej tradycji na Podhalu oraz m.in. współautor (wraz z Mieczysławem Rokoszem) książki pt. *Harcerstwo Zakopiańskie w latach 1913–1945* (Zakopane 2013).



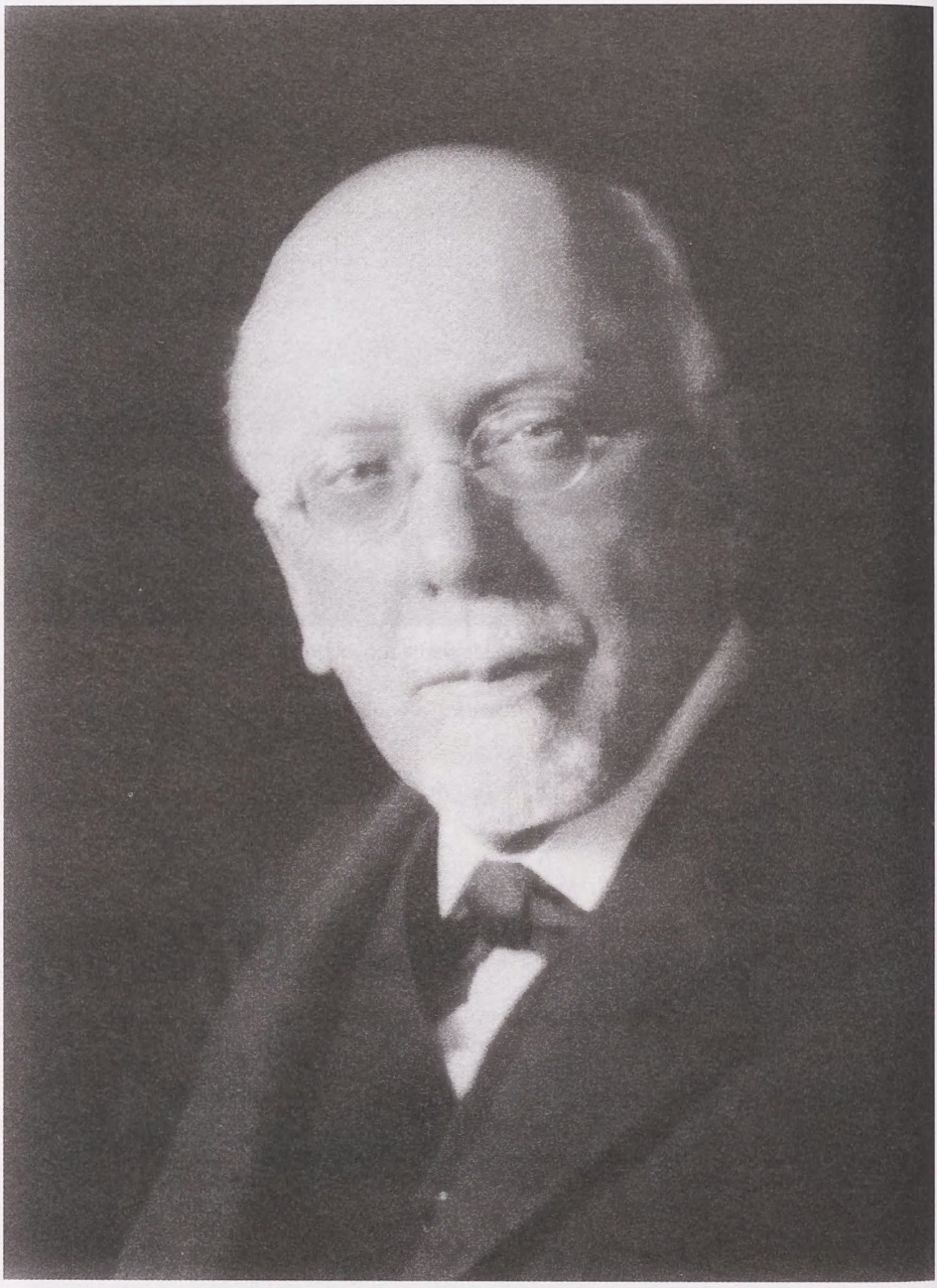
32. Zakopane, ul. Kościuszki – pogrzeb Stanisława Witkiewicza. Fot. 17 IX 1915



33. Nabożeństwo w kościele paraf. pw. św. Rodziny w Zakopanem
przed przeniesieniem trumny Stanisława Witkiewicza z grobowca Dłuskich. Fot. 25 VIII 1921



34. Stary Cmentarz w Zakopanem – przeniesienie trumny z grobowca Dłuskich na miejsce wiecznego spoczynku. Fot. 25 VIII 1921



35. Jan Gwalbert Pawlikowski. Fot. 1938

TOMASZ PAWLAK
Instytut Witkacego

Pawlikowscy a Stanisław Ignacy Witkiewicz w świetle listów i wspomnień

Słowa-klucze: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Stanisław Witkiewicz, Jan Gwalbert Pawlikowski, Michał Gwalbert Pawlikowski, Jan Henryk Gwalbert Pawlikowski, Maria z Kossaków Pawlikowska-Jasnorzewska, Aniela z Wolskich Pawlikowska, korespondencja, wspomnienia

O tym, że Stanisław Witkiewicz zaprojektował dla Pawlikowskich dom „Pod Jedlami" na Kozińcu wiedzą w Zakopanem (prawie) wszyscy[1]. Korespondencję Jana Gwalberta Pawlikowskiego[2] z Witkiewiczem dotycząca stylu zakopiańskiego wydał w 1979 roku Michał Jagiełło[3]. Pawlikowscy prowadzili w Zakopanem ożywioną działalność kulturalną, uprawiali turystykę górską, niewiele jednak jest źródeł świadczących o tym, że syn twórcy stylu zakopiańskiego, Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), utrzymywał bliższe kontakty z Pawlikowskimi. A może nie utrzymywał w ogóle?

Postaram się dowieść, że były to kontakty dość szczególne. Trudno uznać je za zażyłe. Na pewno jakiś wpływ na to miał bezkompromisowy charakter Stanisława Ignacego Witkiewicza. Być może znaczenie miał także jego romans z Marią (Lilką) z Kossaków Pawlikowską. W świetle zachowanej korespondencji i wspomnień obraz relacji Witkacego i Pawlikowskich jest peł-

[1] Zob. monografię poświęconą tej budowli: Z. M o ź d z i e r z, *Dom „Pod Jedlami" Pawlikowskich*, Wydawnictwa Muzeum Tatrzańskiego im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, nr 24, Zakopane 2003.

[2] Jan Gwalbert Pawlikowski (1860–1939) – rolnik, ekonomista, historyk literatury (specjalista od mistycyzmu Juliusza Słowackiego), polityk, taternik, pionier ochrony przyrody i zwolennik tzw. stylu zakopiańskiego, zob. S. M. B r z o z o w s k i, R. S k r ę t, *Pawlikowski Jan Gwalbert Aleksander Józef*, „Polski Słownik Biograficzny" t. 25, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980, s. 437–444.

[3] *Listy o „stylu zakopiańskim" 1892–1912 wokół Stanisława Witkiewicza*, wstęp, komentarze, oprac. M. Jagiełło, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 217–258.

niejszy, nadal jednak istnieje wiele niejasności. Nie można zresztą wykluczyć, że kontakty były częstsze, zwłaszcza od 1934 roku, gdy Witkiewicz został sąsiadem Pawlikowskich, ponieważ zamieszkał niedaleko willi na Kozińcu – w „Witkiewiczówce" na Antałówce. Świadectwem sąsiedzkich kontaktów jest przygotowana do wpisu i rysunku karta w księdze gości Domu pod Jedlami, korespondencja z Michałem Pawlikowskim oraz niepublikowane wspomnienie Jana Gwalberta Henryka Pawlikowskiego[4].

Młody Staś nie pojawia się w listach wydanych przez Jagiełłę. W *Listach do syna* Stanisława Witkiewicza znajdują się tylko nieliczne wzmianki o kontaktach z Pawlikowskimi. W sierpniu 1902 roku ojciec donosił, że „Michaś Pawlikowski odkrył nową grotę z kośćmi niedźwiedzimi"[5]. W maju 1903 roku, gdy Stanisław Ignacy zdawał maturę we Lwowie, ojciec pisał: „Od pani Pawlikowskiej[6] nic – ja posłałem Wam 50 pap[ierków] tymczasem"[7]. Nie wiadomo, dlaczego Wanda Pawlikowska, żona Jana Gwalberta, miała przysłać wtedy *dutki* – może za obraz Witkiewicza ojca? Pawlikowscy czasem wspomagali twórcę stylu zakopiańskiego, czego dowodem jest list Jana Gwalberta z lutego 1899 roku do Stanisława Witkiewicza:

> Najprzód najważniejsza dla mnie sprawa – obrazu. Nie sądzę, aby Pan naprawdę przypuszczał, że się jeszcze będę „namyślał" – jak mi Pan zalecał – bo nie było nad czym. Ale powinienem był dawno już „sfinalizować" – jak powiadają w Galicji – kupno. Proszę darować, żem się tak z tym opóźnił, ale tak mi jakoś wyszło. Równocześnie z listem wysełam przekazami 600 fl, którą to cenę Pan mi podał. Proszę się jednak nie gniewać, że jedną kwestię poruszę. Oto, znając Pana, mam pewne prawo do podejrzywania [sic], że mi Pan obraz zacenił niżej, niż go Pan mógł sprzedać gdzie indziej[8].

---

[4] Michał Gwalbert Mieczysław Józef Pawlikowski (1887–1970) – pisarz, poeta, wydawca, działacz polityczny, miłośnik Tatr. Syn Jana Gwalberta Pawlikowskiego i Wandy z Abramowiczów. Od 1920 r. zarządzał majątkiem Pawlikowskich w Medyce. Od 1925 r. wydawał książki w ramach serii „Biblioteka Medycka". W czasie II wojny światowej przebywał w Rumunii, potem we Włoszech. Od 1946 r. mieszkał w Londynie, gdzie m.in. założył Instytut Kultury Polskiej. Od 1957 r. przyjeżdżał do Polski, zajął się m.in. odtworzeniem domowego Archiwum Pawlikowskich w Zakopanem. Zmarł w Londynie, pochowany został na Pęksowym Brzyzku, zob. R. S k r ę t, A. S z k l a r s k a-L o h m a n n o w a, *Pawlikowski Michał Gwalbert Mieczysław Józef*, „Polski Słownik Biograficzny" t. 25, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980, s. 455–459.

[5] S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, PIW, Warszawa 1969, list 28 (z 13 VIII 1902), s. 71.

[6] Wanda z Abramowiczów Pawlikowska (1863–1964) – córka Augusty z Raabów i Michała Abramowiczów, żona Jana Gwalberta Pawlikowskiego od 1885 r. (Z. Moździerz podaje r. 1886). Mieli dwóch synów, Michała i Jana Gwalberta Henryka, oraz córki, Annę (zmarłą w dzieciństwie – w genealogii Minakowskiego: Helenę) i Janinę Wandę. Podaję za: S. M. B r z o z o w s k i, R. S k r ę t, *Pawlikowski Jan Gwalbert Aleksander Józef*, „Polski Słownik Biograficzny", s. 443.

[7] S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna*, dz. cyt., list 54 (z 24 V 1903), s. 103.

[8] *Listy o „stylu zakopiańskim" 1892–1912...*, list 73, s. 239 (zachowano pisownię oryginału). Chodziło o obraz *Owce we mgle* – zob. przypis 1 do listu, s. 241 tamże. Obraz jest własnością

Gdy Staś po maturze pojechał na Podole, Witkiewicz pisał ze Lwowa, że wraz z Marią Dembowską zwiedził Bibliotekę Jana Gwalberta[9], która stała się zalążkiem zbiorów Ossolineum. W sierpniu 1903 roku, już z Zakopanego, donosił synowi o taternickich wyczynach Michała:

> Pawlikowski Michaś wpakował się na Mnicha i Michaś Pawlikowski wlazł na Mnicha – ogromnie dzielne chłopczysko z niego się robi[10].

W świetle zachowanej korespondencji Stanisława Ignacego Witkiewicza relacje z Pawlikowskimi wyglądają ciekawiej.

Jan Gwalbert Pawlikowski

Jesienią 1908 lub na początku 1909 roku Stanisław Ignacy Witkiewicz napisał do Jana Gwalberta Pawlikowskiego dość tajemniczy list:

> Szanowny Panie:
>
> Bardzo przepraszam, że dotąd nie podziękowałem Sz. Państwu za ich łaskawe zajęcie się sprzedarzą [sic] moich obrazów. Są one tak bezdennie podłe, że boję się, czy w postępowaniu Państwa nie ma czasem litości. Byłoby to dla mnie bardzo przykrym. Pozwoliłem sobie posłać obrazy na koszt Państwa, ale byłem w dość przykrym położeniu finansowym i myślałem, że o ile co zostanie sprzedane, to koszta te będą od pieniędzy za obraz odtrącone.
>
> Chciałbym, żeby ci, którzy mnie znają, zapomnieli, że w ogóle kiedykolwiek malowałem i tego, co było, nie uważali za moje.
>
> Mam wściekłe wymagania od siebie, a nie mogę im jeszcze podołać. Obrazy zaś te nie tylko nie są jakimś krokiem na drodze, którą uważam za właściwą, ale są zasadniczo mnie przeciwne. Dlatego podwójnie mi jest przykro. I to najgorsze, że dla pieniędzy odstępuję od mojej zasady niesprzedawania rzeczy, które uważam za nieartystyczne. Dziękuję więc jeszcze raz Sz. Państwu, jakkolwiek mam z powodów wyżej wymienionych pewien rodzaj niesmaku do siebie samego.
>
> Ściskam dłoń Sz. Pana, Pani rączki całuję.
>
> Stanisław Ignacy Witkiewicz
>
> Ul. Grodzka 9, III p.[11]

---

prywatną i wisi w domu „Pod Jedlami", zob. *Styl zakopiański Stanisława Witkiewicza*, tekst i wybór ilustracji T. Jabłońska, projekt graficzny L. Szurkowski, fotografie współczesne P. Droździk, Bosz, Olszanica 2008, s. 157 (tamże ilustracja).

[9] *Listy o „stylu zakopiańskim" 1892–1912...*, dz. cyt, list 66 (z 24 VI 1903), s. 114. Maria z Sobotkiewiczów Dembowska (1856–1922) – wdowa po znanym etnografie, miłośniku góralszczyzny, Bronisławie Dembowskim (1847–1893), towarzyszka życia Witkiewicza.

[10] S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna...*, dz. cyt., list 89 (z 14 VIII 1903), s. 139 oraz list 92 (z 27 VIII 1903), s. 140.

[11] S. I. W i t k i e w i c z, *Listy* t. I, oprac. T. Pawlak, [w:] S. I. W i t k i e w i c z, *Dzieła zebrane*, t. 17, PIW, Warszawa 2013 (dalej: *Listy* I), *List do Pawlikowskiego*, s. 116, oprac. listu wraz z jego reprodukcją, tamże, s. 111–120. Oryginał listu znajduje się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej

Czy sprzedaż obrazów przez młodego Witkiewicza miała związek z tym, że właśnie wtedy ojciec wyjechał do Lovranu i rodzina potrzebowała środków na jego leczenie i utrzymanie w tym adriatyckim kurorcie? Stanisław Ignacy kontynuował studia w Krakowie i jesienią (stąd przybliżone datowanie listu) wynajął – jak pisał do matki w październiku 1908 roku – „byczy pokój na Grodzkiej". Być może sprzedając obrazy za pośrednictwem Pawlikowskich, chciał odciążyć rodzinny budżet. Ponadto potrzebował większej sumy na podróż w kwietniu 1909 roku do Lovranu. Co jednak skłoniło go do zwrócenia się o pomoc do Pana na Medyce, jak nazywano Pawlikowskiego? Czy we Lwowie łatwiej było sprzedać obrazy? Jak wiemy, Pawlikowscy kupowali niektóre prace Witkiewicza ojca, nie ma jednak żadnych dowodów na to, by byli zainteresowani obrazami syna. Kto wie, czy jednak jego prośby nie należy łączyć z tym, iż Jan Gwalbert Pawlikowski w styczniu 1909 roku został współtwórcą oraz prezesem nowo powstałego Towarzystwa „Sztuka Podhalańska" w Zakopanem i być może uznał, że należy pomóc początkującemu malarzowi zakopiańskiemu w sprzedaży jego obrazów. Prawdopodobnie było to kilka pejzaży pokazanych na wystawie krakowskiej w lutym 1908 roku[12], których Witkiewicz nie chciał przewozić do Zakopanego i posłał na koszt Pawlikowskich do Lwowa.

Warto odnotować, że jest to jedyny zachowany list do Jana Gwalberta Pawlikowskiego, który, choć znacznie starszy od Stanisława Ignacego, zmarł w tym samym roku co on – 1939.

Michał Gwalbert Pawlikowski

To o wyczynach taternickich Michała Pawlikowskiego Witkiewicz ojciec pisał w listach do syna z 1902 i 1903 roku. Czy chodzili razem w Tatry? Tu źródłem wiedzy są wspomnienia Pawlikowskiego spisane po drugiej wojnie światowej.

> W pierwszych latach tego okresu, więc gdzieś przed rokiem 1900, zachodziłem czasem do państwa Witkiewiczów. Mieszkali zawsze naprzeciwko wylotu Przecznicy (teraz Witkiewicza), u początku ulicy Zamoyskiego, w domu Ślimaka[13]. Za domem były tam wtedy szerokie

w Krakowie, sygn. 11310 IV, Archiwum Domowe Pawlikowskich. Korespondencja Jana Gwalberta Pawlikowskiego z lat 1860–1938, t. 9. Witkiewicz S. I., b.d., k. 205–206.

[12] Na wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych z lutego 1908 r. prezentowano 7 pejzaży: *Ranek w górach*, *Po zachodzie*, *Noc księżycowa*, *Morze*, *Wieczór zimowy*, *Czarny Staw* i *Pejzaż litewski*, zob. S. I. Witkiewicz: *„O Czystej Formie" i inne pisma o sztuce*, oprac. J. Degler [w:] S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, t. 10, PIW, Warszawa 2003, s. 264 (Spis wystaw z udziałem S. I. Witkiewicza).

[13] W domu Józefa Ślimaka (nie Jędrzeja!) mieszkali Witkiewiczowie w latach 1894–1912.

nieużytki, mokradła i torfowiska, ciągnące się daleko pod lasem. Pan Stanisław w domu bywał mało: albo gdzieś chodził po budowach, albo przesiadywał u pani Dembowskiej na Zamoyskiego w lesie. Było to blisko skrzyżowania dróg (Zamoyskiego i Chałubińskiego), gdzie stoi dziś pomnik „Nieboscyka" z Sabałą. Było tam tylko parę rzadkich domów, starych, parterowych, pobudowanych z góralska po szwajcarsku: Chałubińskich, Roja (ten był jakiś bardziej góralski), „Jadwiniówka" pani Jadwigi Purzyckiej, córki Chałubińskiego, a dalej już „Sienkiewiczówka" rozpoczynająca nieco gęstszy szereg małych will „gości". Stało też na tym rozstaju wówczas, przy drodze, pierwotne Muzeum Chałubińskiego. Poza nie, poprzez potok, ponad las, do góry, po Brzyzku, pięła się ścieżka piesza na Koziniec.

Otóż Witkiewicza zastać można było raczej u pani Dembowskiej niż w domu. Pani Maria Dembowska, wdowa po Bronisławie, autorze znakomitego słownika gwarowego, mieszkała samotnie ze swoim niewielkim zbiorem etnograficznym, była patronką i muzą zakopiańskich poczynań Witkiewicza, jego pism tatrzańskich i pewno jego malarstwa, które tam widać było na ścianach – nie bez pewnej pozy i świadomości swojej roli. Nosiła do tego włosy ciemne, rozdzielone pośrodku, à la George Sand, ubierała się nieodmiennie czarno i podobnie musiała być wytapetowana od środka, bo ton głosu i wymowę miała też pogrzebową. Dembowscy nigdy nie mieli dzieci.

Na pewno też między nią a Witkiewiczem nic nie było, ale było przecie dosyć, aby uczynić panią Marię Witkiewiczową na zawsze gorzką i twardą. Czasem i nic jest gorsze od czegoś. Człowiek nie ma prawa sądzić takich spraw, może tylko konstatować. Nikt nie wie, czy szukanie przez Witkiewicza towarzystwa i natchnień gdzie indziej było następstwem usposobienia jego żony, czy raczej odwrotnie. Jakaż tu mogła być rozmaitość związków przyczynowych i powikłań. Jakie biedy ludzkie bywają poza tym, co widzimy, a nie zawinione. Nikt nie rodzi się z praktyką życia. Potępiać można tylko za zgorszenie publiczne, a sądzić tylko wtedy, kiedy się wie wszystko o ludziach, o „tych" ludziach, a nie o ludziach w ogóle, co się bardzo rzadko trafia. Witkiewicz był chory na gruźlicę, nabitą miał głowę swoim stylem. Kiedy właściwie przestał malować, po pożarze pracowni w „Jadwinówce" czy „Okrzy" [powinno być: „Okszy", ale druga pracownia po pożarze „Jadwinówki" [!], czyli Hotelu Urbana, mieściła się w willi „Mary" na Krupówkach, obecnie „Poraj" – Z. M.] z całym dorobkiem malarskim, budowanie stało się jedynym już ujściem jego energii i jedynym jego twórczym wyrazem. Ale to nie dawało mu grosza. Nie brał nic za projekty domów, ani mebli, mówiąc, że to by ograniczało jego swobodę. Nie miał zdaje się dostatecznego oddźwięku i zainteresowania w domu – trudno, ktoś musi się ofiarować i bardziej skupić na walce o chleb – więc oddźwięku szukał tam, gdzie go może nawet było mniej, niż mu się zdawało, ale gdzie ktoś inny miał czas i ochotę udawać, że rozumie, aby tędy dać ulgę swojej kobiecości. Bo – przyznam się – nie miałem nigdy tego nabożeństwa co niejeden inny do pani Dembowskiej i unikałem jej, jak czegoś niewyraźnego. Może tym wyznaniem krzywdzę jej pamięć, ale ja mam pisać zarówno o tym, co było, jak i o tym, jak to widziałem. Kiedy później te korespondencje dostały się do rąk, okazało się, że miałem instynkt właściwy. Nie uważam za możliwe odsłanianie tych intymności, mogę tylko zapewnić, że były stuprocentowo platoniczne. Ale wierzcie mi, że to bywa gorsze od zdrady fizycznej, że bywa cięższe w rodzinie niż wyłamanie.

Gorzkości zaś pani Witkiewiczowej, która także nie śmiała się nigdy, trudno się dziwić. Pani Dembowskiej wyraźnie nie znosiła, choć skąpa była w słowach. Prawie zawsze sama, musiała ciężko zarabiać, lekcjami fortepianu i haftami, na życie wszystkich trojga,

O kłopotach z interpretacją, o którego Ślimaka i który dom chodziło, oraz o pomyłkach z tym związanych, zob. M. Pinkwart, *Skaranie boskie z tymi Ślimakami!* [@:] http://www.pinkwart.pl/Witkacy/Slimaki/Skaranie_boskie.htm [dostęp: 09.01.2016].

obsługując przy tym dom i sama myśląc o wychowaniu syna. A ten Staś łatwy nie był. Stary Witkiewicz nie miał żadnych talentów pedagogicznych, a poza sztuką i góralszczyzną nie wyznawał się w niczym. On, człowiek stylu, nie rozumiał kultury domu. Wychowanie wyobrażał sobie na dziko. Zresztą nie wiadomo, czy byłoby istotnie lepiej, gdyby się brał do wychowania syna. Przekonania społeczne budował na zupełnie subiektywnych przesłankach, podsycanych frazesami. Sam do dna uczciwy i bezinteresowny, był impulsywny i tracił wszelką miarę i poczucie proporcji, kiedy jaki przyjaciel poszczuł go na pierwsze lepsze z setek powszednich, arcyludzkich niedoskonałości. Toteż trudno by sobie wyobrazić, jak by ten człowiek mógł żyć w środowisku burżuazyjnym, w atmosferze interesów, polityki i bezkompromisowej walki o byt. A tutaj i o byt sam nie walczył. Staś zaś był ode mnie starszy o dwa lata, a miał umysł o wiele starszy od ojca i patrzał na niego ze stanowiska ciekawego obserwatora z pewną pobłażliwą ironią. Z drugiej strony, ciągła twardość i gorycz matki robiła pomiędzy nimi dystans tak rażący, że aż wrogi. Choć kochał matkę najbardziej ze wszystkich, czując ją poprzez jej twardość, wyłamał się spod jej wpływu i stał się zupełnie intraitable[14]. Zerwał się całkowicie z kotwicy, paląc pod kotłami, ale bez steru. Puścił się na flukta własnych popędów i własnych teorii. Był to człowiek niepospolity, ale człowiek wielowarstwowy, który nigdy nie doszedł do syntezy. Zaczął od walki z duszą, z „bebechami", z metafizyką i przegrał. Arbitralny, w stosunku osobistym był nieśmiały, skromny, tolerancyjny i ciekawy drugiego. Cynik i najskrajniejszy ekshibicjonista, który cały własny romans z Ireną Solską w bezwstydnej, pornograficznej formie pokazał na wystawie[15]. (Dziwić się tylko, jak mu się udało uniknąć interwencji policji). Potrafił wykazywać niespodzianie paradoksalne cechy rycerskie i szacunek dla instytucji rodziny i małżeństwa. Podporządkowawszy całe swoje malarstwo swoim koncepcjom cerebralnym, zbuntował się przeciw sobie samemu. Niestety, w portretach tylko, robionych dla zarobku, pokazał swój prawdziwy malarski temperament i głęboką obserwację duszy ludzkiej. Wyklął serce, a serce go zabiło, gdy mu brakło oparcia w wierze[16].

Ten długi fragment wspomnień jest cenny, bo nie tylko ukazuje relacje w rodzinie Witkiewiczów i niejednoznaczną rolę Dembowskiej, lecz, co ważniejsze, stanowi opis naocznego świadka i ówczesnego przyjaciela domu, a sądy o *dramatis personae* wydają się zdystansowane i zobiektywizowane.

Z kolei dystans wobec Michała Pawlikowskiego widać w zachowanych listach Witkacego[17] z połowy lat trzydziestych, kiedy Pawlikowski wydawał

[14] *Intraitable* (franc.) – hardy, twardy.

[15] Chodzi z pewnością o zbiorową wystawę prac S. I. Witkiewicza (82 prace, w tym kompozycje rysunkowe, portrety i szkice węglem) w ramach zespołowej wystawy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, która miała wernisaż 6 VIII 1913 roku. Witkiewicz ojciec pisał do syna tuż przed wernisażem (4 sierpnia): „Czas dla wystawy nie najlepszy. Ani ludzi interesujących się sztuką – ani kupujących. Nic to. Dobrze, że zacząłeś wystawianie", S. W i t k i e w i c z: *Listy do syna...*, dz. cyt., s. 595. Tytuły wystawianych prac, zob. tamże, list 487, przypis 5, s. 799. Literatura przedmiotu nie odnotowuje reakcji ówczesnej prasy na wystawę – być może wakacyjny czas temu nie sprzyjał.

[16] M. P a w l i k o w s k i, *Pamiętniki. Medyka–Kraków–Zakopane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 103–106.

[17] Oryginały znajdują się w Dziale Rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej – Korespondencja Michała Pawlikowskiego do roku 1939; Album Pawlikowskich, 11735 IV, k. 105 oraz sygn. tymczasowa: Przyb. 547/04 (d. 497/04), s. 353–356. Kartka z 1934 r. z rysunkiem była reprodukowana w:

książki (w tym swoje) w serii „Biblioteka Medycka". Podziękowania za książki, które są głównym wątkiem tej korespondencji – i zapewne powodem napisania przez Witkacego zaledwie kilku zdań – można uznać za wyraz poprawnych, acz niezbyt zażyłych związków z Kozińcem. Wyraźnie zaważyła na nich zabawna historia z psem na łańcuchu...

*

[Zakopane] 31 VIII 1934

Kochany Michale = Dziękuję Ci serdecznie za poprzednią k s i ą ż k ę[18]. Może mnie kiedy odwiedzisz.

Łączę wyrazy szacunku i sympatii dla Obojga Państwa.

Witkacy

Dziękuję Ci za nowy dar. Na godzinę przed otrzymaniem go napisałem tę kartkę. Czy to nie cud tzw. „intuicji"?

Jestem naprawdę wzruszony. Oczekuję Cię, lub, jeśli nie doczekam, przyjdę.

Karta pocztowa z rysunkiem wykonana przez S. I. Witkiewicza: *Cartolina postale*. Adres: Pan S ą s i a d[19]/Michał Pawlikowski/Koziniec/Dom „pod Jedlami"/Z a k o p a n e 3 /Bystre. Stempel: Zakopane 1 IX 34. Rysunek sygnowany: *NP NП / Witkacy 1934 VIII*.

*

[Zakopane] 16 IV 1936

Drogi Sąsiedzie:

Zaznaczam z góry, że religia mego kraju nie pozwala mi utrzymywać stosunków z kimś, który [sic] mi swoje książki bez dedykacji dał[20]. Mimo to spuściłem kiedyś z łańcucha Krucz-

Inwentarz rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej, nr 11435–11862 Archiwum domowe Pawlikowskich, cz. 2, oprac. I. Bator, G. Fulara, M. Jaglarz, J. Jaśkowiec, U. Klatka, E. Malicka, red. M. Jaglarz i E. Malicka, Biblioteka Jagiellońska, Kraków 2012, reprodukcja 21 przed s. 203. Korespondencja ma się ukazać w moim opracowaniu w ramach edycji *Dzieł zebranych* S. I. Witkiewicza w PIW.

[18] Rozstrzelonym drukiem słowa podkreślone przez Witkiewicza. Słowo „książkę" podkreślono czerwoną kredką, od tego słowa poprowadzona linia na górę strony, gdzie tą samą kredką dopisano: „poprzednią". Chodzi prawdopodobnie o wspomnienia literackie Pawlikowskiego pt. *Okna*, Medyka 1934, seria 1, opus 11 Biblioteki Medyckiej zawierający m.in. wspominki o Kasprowiczu i o Maryli Wolskiej, zob. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, oprac. i red. J. Czachowska i A. Szałagan, t. 6, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1999, s. 293–295.

[19] Słowo „sąsiad" podkreślone czerwoną kredką.

[20] Być może Witkacy otrzymał *Okna*, Medyka 1936, seria 2, opus 14 Biblioteki Medyckiej, m.in. z tekstem o domu „Pod Jedlami" i S. Witkiewiczu, zob. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 6, s. 294.

ka i zrobiłbym to zawsze chętnie, bo uważam za barbarzyństwo skazywanie na dożywotnie męki stworzenia, które jest przeznaczone, aby być przyjacielem człowieka[21]. Nie mógłbym być w domu, gdzie coś podobnego się święci.

Myślę, że te parę słów poskutkuje i biedny Kruczek odzyska wolność na zawsze.

Łączę wyrazy toczone z kości słoniowej.

Sąsiad Vitcatius

Kartka pocztowa z widokiem: Spisz. Niedzica. Zamek. Château de Niedzica. Adres: Pan Sąsiad/Michał Pawlikowski/Z a k o p a n e 3 / Bystre / Dom „Pod Jedlami" / na K o z i ń c u. Stempel: Zakopane, 17 IV 36.

*

[Zakopane] 16 IX 1936

Drogi Sąsiedzie = Dziękuję za książkę z wysoce niestosowną dedykacją[22] i oświadczam, że dopóki „Kruczek" może być na podwórzu Kozińca na łańcuchu, dom ten, jako zamieszkany przez ludzi okrutnych, jest dla mnie nieprzekraczalny według religii mojego kraju.

Łączę wyrazy umiarkowanego żalu.

Sąsiad W.

Kartka pocztowa z widokiem: Warszawa. Teatr Wielki. Grand Théâtre (l'Opéra). Adres: Pan /Michał Pawlikowski / Z a k o p a n e 3 /Koziniec / Bystre / „Pod Jedlami". Stempel: Zakopane, 16 IX 36.

Charakterystyczne, że Pawlikowscy z domu „Pod Jedlami" nie pojawiają się w listach Witkacego do żony z tamtego okresu[23]. Nie ma w nich także

[21] Por. S. I. W i t k i e w i c z, *Narkotyki. Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska,, *Dzieła zebrane*. t. 12, PIW, Warszawa 1993, s. 337 (tu: „Psy łańcuchowe"): „Widok psa na łańcuchu jest w stanie popsuć mi humor na danym spacerze na dwie godziny, jeśli nie więcej. Zwierzę stworzone i wychowane na przyjaciela człowieka jest bez winy skazywane przez kanalie bez serca na bezterminowe więzienie, tym bardziej że w więzieniu tym nie jest on jak normalny więzień izolowany od świata i jego pokus, tylko przez wzrok i węch, tak silny u psa, wystawiony na ich najsilniejsze działanie. Tak jakby człowieka trzymać całe życie w klatce w sali pierwszorzędnego dancingu z dziwkami I klasy bez możności wzięcia udziału w żarciu, piciu, rozmowach, zabawie itp. lub nawet raczej niezupełnie podobnych rzeczach. [...] nie męczyć bez potrzeby nieszkodliwych dla nas stworzeń; tego tylko na razie wymagam i tego nie mogę się doczekać nawet od lepszych znajomych".

[22] Być może chodzi o pisma publicystyczne Pawlikowskiego *Kościół a naród i państwo*, Poznań 1936, zob. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 6, s. 295. Losy książki z dedykacją nie są znane.

[23] Wyjątkiem jest list z 28 II 1936, w którym Witkacy pisze: „Dla Gwalberta: strukturelle Grundbetrachtung der Grosshirnrinde Gradroge Kornkraldd" (z niem.) – strukturalne obserwacje podstawowe kory mózgowej Gradroga Kornkralda, por. S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do żony (1936–1939)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. J. Degler [w:] S. I. W i t k i e w i c z, *Dzieła zebrane*, t. 22, PIW, Warszawa 2012, list 959, s. 19 (tam nieco odmienne tłumaczenie, a także odczytanie dwóch ostatnich słów) i przypis 8 do listu. Dziękuję Wojciechowi Sztabie za pomoc

wzmianki o psie uwięzionym na łańcuchu i próbach namówienia Pawlikowskiego, aby go uwolnił. Witkacy w końcu zrobił to sam, co dokładnie opisał Płomieński:

> Pochylił się znowu nisko, zerwawszy z furią kilka ogniw łańcuszka, który pętał szyję pieska. Wyzwolony z uwięzi psiak szalał z radości, tuląc się na przemian do nóg swojego wybawcy lub skacząc do jego rąk. Witkiewicz gładził przez kilka chwil wierzchem dłoni głowę pieska. Podniósł się wreszcie. Z bocznej kieszeni sportowej marynarki wyciągnął wzburzonym ruchem notes. Wyrwawszy z niego kartkę, napisał na niej gwałtownie kilka zdań. – Proszę to oddać panu Pawlikowskiemu – zwrócił się władczym tonem do dozorcy – i niech się nikt nie waży więcej przywiązywać tego pieska do budy – dorzucił groźnie. Nie wiem, jaki był efekt bezpośredni listu Witkiewicza do p. Pawlikowskiego; nie wróciliśmy bowiem do tego tematu[24].

Zaraz po zajściu Zakopane obiegła plotka, że Witkacy w delirycznym stanie przepicia na podwórzu willi Pawlikowskich rozbił psią budę, dozorcę pobił do krwi i groził spaleniem domu[25].

Henryk Worcell – być może po lekturze Płomieńskiego – wspominał, że Witkiewicz

> [...] nie tylko panu Michałowi Pawlikowskiemu na Kozińcu zrobił ten kawał, spuszczając jego psa z uwięzi i wysyłając potem list strofujący p. Pawlikowskiego za pastwienie się nad psem – podobno w czasie spacerów w okolicach Antałówki zachodził na podwórza gospodarskie i też spuszczał psy z łańcucha ku wielkiemu zdziwieniu gazdów[26].

O psie, który raczej nie został uwolniony, pisał członek rodziny Pawlikowskich na Kozińcu, Jacek Woźniakowski:

> Szkoda, że nie wiedziałem wtedy, kim są nasi różni sąsiedzi, jak na przykład Witkacy, który mieszkał niedaleko i często do nas zachodził. Zawsze bardzo litował się nad naszym psem uwiązanym na łańcuchu, Bacą[27]. Myśmy Bacę bardzo lubili, ale nie ma co taić, był uwiązany

w tłumaczeniu i odczytaniu tego zdania. Nie wiadomo, o jakiej postaci czy osobie mowa, być może jest to wymyślony przez Witkacego anagram lub ironiczne zestawienie imienia Gwalbert z Gradrogiem.

[24] J. E. P ł o m i e ń s k i, *Polski „pontifex maximus" katastrofizmu* [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, red. T. Kotarbiński i J. E. Płomieński, PIW, Warszawa 1957, s. 254. Tamże o wyjątkowym podejściu Witkiewicza do zwierząt, a zwłaszcza psów (s. 252–255).

[25] Tamże, s. 255.

[26] H. W o r c e l l, *Wpisani w Giewont* [w:] *Pogranicza. Dzieła wybrane*, t. 3, wstęp i komentarz J. Pluta, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 94.

[27] Witkacy pisze w liście o Kruczku. Pies Baca występuje w listach do żony, lecz w zupełnie innym kontekście i jako pies p. Bagińskiej, zob. S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do żony (1936–1939)...*, dz. cyt., listy 1063, 1064 i 1069 (z marca i kwietnia 1937). W wierszyku Jana Gwalberta Pawlikowskiego pies zwie się Kruczek: „Ach, dlaczego, dlaczego/Lubię Stasieńka mego?/Czy że taki czarniutki/Niby Kruczek nasz z budki?", J. W o ź n i a k o w s k i, *Ze wspomnień szczęściarza*, Znak, Kraków 2008, s. 49.

na łańcuchu. Witkacy uważał, że trzeba go spuścić, co było oczywiście niemożliwe. Szkoda, że już jako dziecko nie rozeznałem się w tym, jaka to była ważna postać. Natomiast bardzo dobrze zapamiętałem dwie panny Witkiewiczówny, ciotki, a może kuzynki Witkacego. Jedna była malutka, żwawa i bardzo serdeczna, a druga wysoka, chuda, siwa[28].

Końcowy fragment wspomnień o Witkacym Michał Pawlikowski umieszcza w czasie międzywojnia:

Byłem z nim zawsze w przyjaźni, choć drogi nasze bardzo się rozchodziły. W międzywojniu trzy razy już tylko go widziałem: Raz, kiedy rysował portret mojej Żony[29] – mieszkał wtedy z żoną u matki, która prowadziła pensjonat i wzajemny stosunek ich wydał mi się inny, dobry i pełen przywiązania. Potem był na Kozińcu i oglądał przy tym prace mojej żony, które bardzo go interesowały i walorami malarskimi, i więcej jeszcze wydobyciem charakteru portretowanych osób. Trzeci raz spotkałem go w Tatrach w schronisku „Kamzik". Był z przyjacielem Glassem, którego zabrałem na Łomnicę, a Witkiewicz poszedł na dół. Ten Glass, dziwny człek, bo w górach wesół i pełen entuzjazmu... (W nocy, bo się z nim Staszek Gąsienica zapóźnił, zawisł na linie w powietrzu i wrzeszczał. Poszli po nich z latarniami, Glass, rozpromieniony jak dziecko, cieszył się z przygody i usta mu się nie zamykały). Zastrzelił się w Warszawie, co na Witkacym pono zrobiło niezatarte wrażenie[30]. Reszta wiadoma: Poszedł tą samą drogą, bo go przeciw życiu zbuntowały „bebechy" – i wrzesień 1939. Napisałem tu o Stasiu, o Witkacym, więcej, zapuszczając się w jego przyszłość do końca. Wtedy [przed 1900 r.] robiliśmy wyprawy do młak[31] w tej tundrze za ich domem, by obserwować tam życie różnych stworzeń, kałużnic i pływaków żółtobrzeżków i – pamiętam, że wtedy... bawił się rewolwerem[32].

[28] J. W o ź n i a k o w s k i, *Ze wspomnień...*, dz. cyt., s. 30, zob. tamże ilustrację strony kozinieckiej Księgi Gości z wpisem Witkacego: *Stanisław Ignacy Witkiewicz 1935 23/II*, s. 39. Strona miała być uzupełniona rysunkiem S. I. Witkiewicza, pozostała jednak pusta.

[29] Aniela (Lela) z Wolskich Pawlikowska (1901–1980) – malarka, ilustratorka, graficzka, druga żona Michała Pawlikowskiego (ślub w 1924 r.). Była córką poetki Maryli Wolskiej oraz Wacława Wolskiego, pioniera przemysłu naftowego. Trzy razy wystawiała swoje prace w Zakopanem na wystawach Towarzystwa Sztuka Podhalańska (w l. 1933–1934) – m.in. na tych samych wystawach, co Witkacy. Nie są znane losy portretu – nie wie o nich Henryk Woźniakowski, który był na tę okoliczność indagowany przez Zbigniewa Moździerza.

[30] Stefan Glass (1895–1932) – matematyk, filozof, poeta, tłumacz, przyjaciel Witkacego, autor rozdziału o eterze w jego publikacji o narkotykach. Popełnił samobójstwo 17 października 1932 r., otwierając gaz w swojej szczelnie zamkniętej pracowni, zob. J. D e g l e r, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939)*, PIW, Warszawa 2013, s. 236–239.

[31] Młaki (gwar.) – mokradła, moczary, mokre łąki, zob. *Słownik gwary podhalańskiej*, zebrał B. Dembowski, Kraków 1894, s. 39.

[32] M. P a w l i k o w s k i, *Pamiętniki. Medyka–Kraków–Zakopane*, dz. cyt., s. 107.

Maria (Lilka) Pawlikowska-Jasnorzewska

W Domu pod Jedlami Witkacy poznał Marię z Kossaków[33], która w 1919 roku wyszła za Jana Gwalberta Henryka Pawlikowskiego[34], syna Jana Gwalberta. Lilka Pawlikowska była w Jasiu-Gwasiu (jak o nim mówiono) zakochana, na Kozińcu powstały jej najpiękniejsze wiersze, jednak... mąż nie był jej wierny, ona zaś rewanżowała mu się tym samym. Po ślubie Witkiewicza z Jadwigą z Unrugów, której matka była siostrą Wojciecha Kossaka, kontakty z jej krewnymi stały się intensywniejsze. Witkacy razem z Lilką napisał dramat[35]. Jej siostra, Magdalena Samozwaniec, twierdzi, że mieli romans[36]. Świadczy o tym także list Witkacego do Marii Pawlikowskiej:

> Nasze erotyczne (pożal się Boże) stosunki były nonsensem, bo nie mieliśmy tego, czegośmy chcieli, i stąd, jako paliatyw, wyszło to paskudztwo. To skończone chyba na wieki i teraz chcę, aby stosunek nasz był czysto duchowy[37].

Sprawa była znana żonie, do której Witkacy pisał 31 sierpnia 1927 roku:

> Wielkim błędem było Twoje opowiadanie o Lilce (np. Madzi). O ile mi się zdaje, rozpowszechniło się mniemanie, że ja do szaleństwa kochałem się w L., a ona, uniesiona szla-

---

[33] Maria z Kossaków, 1-voto Bzowska, 2-voto Pawlikowska, 3-voto Jasnorzewska (1891–1945) – poetka, dramatopisarka, córka Wojciecha Kossaka.

[34] Jan Gwalbert Henryk Pawlikowski (1891–1962) – pisarz, taternik, działacz społeczny, autor m.in. powieści *Bajda o Niemrawcu* (1928) oraz *Cisinie* (1983).

[35] Chodzi o sztukę *Ostatnia godzina Heleny Pfeiffer*. Samozwaniec podała inny tytuł – *Koniec świata*. „Sztuka ma typowo komediowe założenia: megafony ogłaszają przepowiedziany przez astronomów koniec świata, światła gasną, jakieś dziwne znaki ukazują się na niebie, a wierna żona pewnego profesora, która go nigdy jeszcze nie zdradziła, biega po mieście i szuka kochanka, którego wreszcie znajduje w osobie młodego elektromontera starającego się zaświecić gasnącą latarnię uliczną. [...] W pierwszym akcie podłoga się otwiera i wyłażą spod niej dusze umarłych, wśród których jest i stara babcia ze swoim hajduczkiem. I jeszcze wszystko byłoby do przyjęcia, ale Stasia ponosi jego szatański humorek i babcia nagle i bez powodu śpiewa: »W imię Ojca, Syna, Ducha – dajcie babce Kümmelkucha!«. W trzecim akcie megafony odwołują ponury spektakl końca świata, ale żądna zdrady, a ongiś wierna żona włóczy się po scenie, nie dostrzeżona przez męża, dla którego stała się nagle powietrzem." – M. S a m o z w a n i e c, *Maria i Magdalena*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 107–108. Por. S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do żony (1923–1927)* [w:] S. I. W i t k i e w i c z, *Dzieła zebrane*, t. 19, PIW, Warszawa 2005 (dalej: Ldż I), list 53, przypis 2.

[36] „[...] przez dłuższy czas łączyło ich to, co Francuzi nazywają tak ładnie: *amitié amoureuse*" – M. S a m o z w a n i e c: *Zalotnica niebieska*. Wydawnictwo Literackie. Kraków 1973, s. 184.

[37] S. I. W i t k i e w i c z: *Listy I...*, dz. cyt., s. 1064. Korespondencja Witkiewicza z Pawlikowską była publikowana przez Jacka Czarnika w artykule *Spółka autorska Witkacy–Pawlikowska*, Stanisław Ignacy W i t k i e w i c z: *Listy do Marii Pawlikowskiej*. „Dialog" 1987, nr 1. W nowym opracowaniu niżej podpisanego ukazała się w ramach edycji *Dzieł zebranych* Witkiewicza, zob. *Listy* I, s. 1045–1065. Oryginały listów przechowywane są w Dziale Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu pod sygnaturą 16080/II na s. 3–14.

chetnością, zerwała ze mną dla Ciebie. Madzia wszystko mówiła L., a ona rozpowiadała o tym w deformacji wszystkim[38].

Witkacy początkowo często bywał w Krakowie u Kossaków, potem coraz rzadziej, a w latach trzydziestych obraził się na nich, o czym świadczą listy do żony. Dwa dni po swoich urodzinach, 26 lutego 1938 roku, pisał: „Temu bydlęciu Lilce nie kłaniaj się, bronboże [sic], ode mnie".

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska po wybuchu wojny znalazła się w Anglii. W prowadzonym dzienniku pod datą 30 I 1942 zanotowała:

Dziś Witkacy, wspaniały samotnik, namawiał mnie do samobójstwa i dotknął mego ramienia, nie we śnie, rzeczywiście. Czułam długo po obudzeniu to kilkakrotne uderzenie w prawe ramię. Duch był w pokoju. Pokój ciemny, posępny, zapach świec. Boże mój, ja przecież nie lubiłam nigdy ponurości. A teraz muszę w niej żyć[39].

Zmarła trzy lata później.

Appendix

Witkacy raczej nie darzył wielką estymą męża Marii z Kossaków, Jana Gwalberta Henryka Pawlikowskiego. W 1925 roku Pawlikowski przekazał Witkacemu prezent od Jadwigi, co obdarowany skwitował dość chłodno[40]. Rok później Witkacy pisał do Lilki, zachęcając ją do przyjazdu do Zakopanego:

Tylko w Zakop[anem] (ja Ninie wytłomaczę tak, że myślę, że za jej pobytu mogłabyś przyjechać) urządź się tak, aby być niezależną od idiotycznych fantazji Jasia, jego Wali[41] i całej tej bandy jełopów, w której on króluje[42].

Zapewne takich opinii było więcej, także skierowanych bezpośrednio do Pawlikowskiego, o czym pisał on sam we fragmencie wspomnień (nieskończonych), które zachowały się w materiałach po Pawlikowskich w zbiorach Uniwersytetu Jagiellońskiego:

[38] Ldż I, list 194, s. 193.

[39] M. z Kossaków J a s n o r z e w s k a, *Listy do przyjaciół i korespondencja z mężem (1928–1945)*, oprac. i wydał K. Olszański, Wydawnictwo „Kossakiana", Kraków 1998, s. 278.

[40] „Jaś wręczył mi papierośnicę. Ale nie palę. B. dziękuję, ale proszę, aby to był ostatni prezent, gdyż więcej nie będę nic przyjmować, a odmowa sprawi mi s z a l o n ą wprost (i wkrzyw) przykrość" – Ldż I, list 48, s. 63 (list z 9 VIII 1925).

[41] Wala – Wally (Anna Rozalia Waleria) de domo Konchinsky (Valerié Conti) Pawlikowska (1903–1992) – była z pochodzenia Austriaczką; tancerka w zespole Rity Sacchetto, w którym Pawlikowski tańczył incognito przez rok od jesieni 1921 r. Jan Gwalbert Pawlikowski ożenił się z nią po rozwodzie z Marią w 1929 r., osiedli w majątku Kniażyce niedaleko Medyki, zob. Ldż I, list 237, przypis 6. 29 XII 1927. Witkacy pisze o niej do żony pochlebnie: „Wspaniała jest nowa kochanka Jasia, Juhaska" – tamże, list 237, s. 226.

[42] S. I. W i t k i e w i c z, *Listy* I, dz. cyt, s. 1061, list z marca 1926 r.

Witkacy mawiał, że najbardziej antypatyczne dla niego rzeczy na świecie, to urząd pocztowy, poczekalnia sądowa i... Nowy Targ. Nie było to najdowcipniejsze z jego powiedzeń. Zbyt łatwo dopatrzeć się można wspólnego mianownika dla tych trzech przedmiotów. Nowy Targ, który stanowić miał jądro tego niby paradoksu był przecież dla nas, Zakopian, o dwadzieścia kilometrów odległym miejscem załatwiania najnudniejszych spraw egzystencjalnych, podań, odwołań, skarg, płatności po rozmaitych urzędach i biurach. Wiadomo, że Witkacy nie znosił żywiołowo zwyczajności, codzienności, przymusu, konwencji, ale przecież, na Boga, nie mógł uważać, że stanowi wyjątek, i że wszyscy inni ludzie lubują się w wyczekiwaniu po biurach. Toteż słysząc po raz trzeci czy czwarty powyższe jego wynurzenie, nie wytrzymałem i zauważyłem, że byłbym bardziej wstrząśnięty, spotykając się z uwielbieniem poczty, sądu i Nowego Targu. (Było w tym trochę rewanżu za osądzenie kiedyś jakichś moich wywodów jako komunały). Popatrzył na mnie podejrzliwie i oświadczył z przerażająco poważną miną: „Obrażam się na Ciebie śmiertelnie" (obrażanie się od czasu do czasu na przyjaciół należało też do repertuaru Witkacego, po prostu dlatego, żeby stosunki z innymi nie nabrały cech zwyczajności). „Boże, jakże ludzie lubią się śmiertelnie obrażać" westchnąłem. Z przekąsem, dosłownie z przekąsem, bo Witkacy chcąc coś wyrazić dobitnie, zdawał się szczęką rozgryzać własne słowa, powiedział: „A więc obrażam się na Ciebie nieśmiertelnie"[43].

W tym fragmencie jak w soczewce skupiają się różne animozje, które mogły decydować o szczególnych relacjach Witkacego i mieszkańców Kozińca. „Sąsiad" co prawda bywał gościem domu „Pod Jedlami, jednak różnice charakterów, światopoglądów oraz animozje, być może wynikające także stąd, że Witkacy związany był rodzinnie z Kossakami (nie mówiąc o romansie z Lilką), miały niekorzystny wpływ na jego stosunki z Kozińcem. Być może też należy wziąć pod uwagę to, że alergicznie reagował na arystokratów, czy

[43] Rękopis w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 11408 III, k. 23. Maszynopis tego samego tekstu jest nieco zmieniony, podaję go w tym miejscu: „Witkacy mawiał, że trzy najwstrętniejsze rzeczy na świecie, to urząd pocztowy, poczekalnia sądowa i... Nowy Targ. Dla nas, Zakopiańców, nie było to najdowcipniejsze z jego powiedzeń. Nie potrzebowaliśmy szukać wspólnego mianownika dla tych trzech rzeczy. Nowy Targ, mający stanowić sedno paradoksu, nie był przecież dla nas niczym innym jak o dwadzieścia kilometrów odległą siedzibą biurokratycznego molocha, miejscem, gdzie marnowało się co najmniej pół dnia dla załatwienia najnudniejszych spraw egzystencjonalnych, podań, odwołań, skarg, płatności, nieraz najgłupszych formalności po rozmaitych urzędach. Chyba że już ktoś był zdecydowanym amatorem czwartkowych jarmarków nowotarskich. Witkacy nie znosił żywiołowo zwyczajności, codzienności, konwencjonalnego przymusu, a cóż dopiero zakurzonej atmosfery biurokratyzmu – ale czyż uważał się w tym ostatnim za wyjątek, czy mógłby ktoś w ogóle entuzjazmować się dla tej atmosfery? Toteż słysząc bodajże po raz trzeci powyższe jego wynurzenie, nie wytrzymałem i zauważyłem, że bardziej wstrząsające wrażenie zrobiłoby przyznanie się do uwielbienia poczty, sądu i Nowego Targu. (Było w tym trochę rewanżu za osądzenie kiedyś jakichś moich wywodów jako komunałów). Popatrzył podejrzliwie i przez cały wieczór nie odezwał się do mnie. Gdyśmy się rozchodzili, »Obrażam się na Ciebie śmiertelnie«. (Obrażanie się okresowe na przyjaciół należało do repertuaru Witkacego, po prostu dlatego, żeby stosunki z nimi nie nabrały cech zwyczajności). »Boże, jakże lubią się śmiertelnie obrażać«", zbiory Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 11408 III, k. 25.

szerzej, na ludzi „puszących się" wobec innych – a można odnieść wrażenie, że jego kontakty z rodem Pawlikowskich nie były pozbawione tego rodzaju sytuacji. Gdy w 1936 roku Witkacy pisał na Antałówce traktat o „przyjemniaczkach" odgrywających swoje „kompleksy niższości", czyli *Niemyte dusze*, za sąsiadów miał Koziniec, gdzie nie tylko trzymano psa na łańcuchu.[44]

Pusta karta w Księdze Gości domu „Pod Jedlami", z wpisem z 23 lutego 1935 (dzień przed pięćdziesiątymi urodzinami autora *Pożegnania jesieni*), czekająca na rysunek Witkiewicza, jest wymownym symbolem tych relacji.

Bibliografia

Degler Janusz, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939)*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2013.

Jasnorzewska Maria z Kossaków, *Listy do przyjaciół i korespondencja z mężem (1928–1945)*, oprac. i wydał Kazimierz Olszański, Wydawnictwo „Kossakiana", Kraków 1998.

Listy o „stylu zakopiańskim" 1892–1912 wokół Stanisława Witkiewicza, wstęp, komentarze, oprac. Michał Jagiełło, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.

Moździerz Zbigniew, *Dom „Pod Jedlami" Pawlikowskich*, Wydawnictwa Muzeum Tatrzańskiego im. Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, Zakopane 2003.

Pawlikowski Michał, *Pamiętniki. Medyka–Kraków–Zakopane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

Pinkwart Maciej, *Skaranie boskie z tymi Ślimakami!* [@:] http://www.pinkwart.pl/Witkacy/Slimaki/Skaranie_boskie.htm [dostęp 09.01.2016].

Polski Słownik Biograficzny, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980.

Samozwaniec Magdalena, *Maria i Magdalena*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.

Styl zakopiański Stanisława Witkiewicza, tekst i wybór ilustracji Teresa Jabłońska, projekt graficzny Leszek Szurkowski, fotografie współczesne Piotr Droździk, Bosz, Olszanica 2008.

Słownik gwary podhalańskiej, zebrał Bronisław Dembowski, Kraków 1894.

Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa, red. Tadeusz Kotarbiński i Jerzy Eugeniusz Płomieński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.

Witkiewicz Stanisław, *Listy do syna*, oprac. Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy I*, *Dzieła zebrane*, t. 17, oprac. i przypisami opatrzył Tomasz Pawlak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2013.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do żony (1923–1927)*, *Dzieła zebrane*, t. 19, przygotowała do druku Anna Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2005.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do żony (1936–1939)*, *Dzieła zebrane*, t. 22, przygotowała do druku Anna Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2012.

[44] Dziękuję Januszowi Deglerowi za zwrócenie mi uwagi na ten możliwy kontekst relacji Witkiewicza z Pawlikowskimi. W *Niemytych duszach* nie pojawia się co prawda nazwisko Pawlikowskich, jednak przytoczony już fragment o psach łańcuchowych może świadczyć o tym, że korzystał z przykładów zakopiańskich. Niektóre z hipotetycznych czy przykładowych zdarzeń opisanych w tym traktacie mogły mieć swoje źródło z obserwacji życia na Kozińcu.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Narkotyki. Niemyte dusze, Dzieła zebrane*. t. 12, oprac. Anna Micińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993.

Worcell Henryk, *Pogranicza. Dzieła wybrane*, t. 3, wstęp i komentarz Jerzy Pluta, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.

Woźniakowski Jacek, *Ze wspomnień szczęściarza*, Znak, Kraków 2008.

Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny, oprac. zespół pod red.: Jadwiga Czachowska i Alicja Szałagan, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, t. 6, Warszawa 1999.

The Pawlikowski family and Stanisław Ignacy Witkiewicz from the perspective of letters and reminiscences

Summary

Keywords: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Stanisław Witkiewicz, Jan Gwalbert Pawlikowski, Michał Gwalbert Pawlikowski, Jan Henryk Gwalbert Pawlikowski, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska of Kossak family, Aniela Pawlikowska of Wolski family, correspondence, reminiscences

The text refers to the relation of Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) with the Pawlikowski family. Based on the remaining correspondence of Witkacy with the Pawlikowski family, the reminiscences of the members of this well-known family, and mentions of the Pawlikowski family in the correspondence of Stanisław Witkiewicz the father with his son, the author tries to outline how Witkacy could have seen the Pawlikowski family and what could have had a decisive factor on their very specific withdrawal. Letters and reminiscences (including the unpublished ones) are presented in full, in editorial study.

Tomasz Pawlak (ur. 1975) – absolwent Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych oraz Ośrodka Studiów Amerykańskich na Uniwersytecie Warszawskim. Jeden z fundatorów Instytutu Witkacego. Edytor korespondencji Stanisława Ignacego Witkiewicza. Wydał m.in. *„W państwie duńskim Ejbolów". Nieznana korespondencja Stanisława Ignacego Witkiewicza* („Twórczość" 2007, nr 4), *Listy do Marii i Edmunda Strżyskich* („Zeszyty Literackie" 2011, nr 115), *Prywatysta Witkiewicz. O maturze Stanisława Ignacego Witkiewicza* („Pamiętnik Literacki" 2013, z. 2). Opracował dwa tomy korespondencji Witkacego w ramach edycji *Dzieł zebranych* (S. I. Witkiewicz, *Listy* I, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2013, *Listy* II, wol. 1, Warszawa 2015 oraz *Listy* II, wol. 2, w przygotowaniu – tom II opracowany wraz z Januszem Deglerem i Stefanem Okołowiczem). Autor licznych artykułów biograficznych dotyczących S. I. Witkiewicza publikowanych na portalu: witkacologia.eu.

Laureat Nagrody im. Anny Micińskiej za najlepszy referat wygłoszony podczas sesji *Witkacy: bliski czy daleki?* w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku (wrzesień 2009), opublikowany jako: *Mahatma Tymbcio. O korespondencji Witkacego z Marią i Edmundem Strżyskimi* [w:] *Witkacy: bliski czy daleki?* Materiały międzynarodowej konferencji z okazji 70. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk, 17–19 września 2009. Pod red. J. Deglera, Słupsk 2013.



36. Dom „Pod Jedlami" Pawlikowskich w Zakopanem na Kozińcu. Fot. ok. 1905



37. Salon w domu „Pod Jedlami" – na ścianie *Owce we mgle* pędzla Stanisława Witkiewicza. Fot. Dawid Moździerz, 2007



38. Jan Gwalbert Henryk Pawlikowski. Fot. ok. 1925



39. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Autofotografia, 1903

AGNIESZKA MANCEWICZ
Kraków

„Przyszedł Staś Witkiewicz, przystojny z czarnym wąsem, zęby ma śliczne..."

Wspomnienia z lat 1889–1911 o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu wybrane z pamiętnika Emilianny (Muli) Chwistek

Słowa-klucze: Zakopane, przełom XIX i XX wieku, Emilianna (Mula) Chwistek, pamiętnik, spotkania, Stanisław Ignacy Witkiewicz

Chwistkowie w Zakopanem – „Gerlach" i „Adasiówka"

Doktor Bronisław Chwistek z żoną Emilią, z domu Majewską – pianistką i malarką – oraz z dwójką dzieci, Leonem i Emilianną, zwaną Mulą, osiedlili się w Zakopanem w roku 1888, doktor Chwistek zamierzał otworzyć tam praktykę lekarską. Od samego początku cała rodzina zaangażowała się w życie towarzyskie miasta, o czym świadczy list, który w styczniu 1889 roku Emilia Chwistkowa pisała do swoich sióstr w Krakowie:

> Wczoraj poznałam Henryka Sienkiewicza, bardzo mnie to ucieszyło. Byliśmy u księdza Stolarczyka, a on tam przybył z Dembowskimi (Dembowski brat tego, co się z Grossówną ożenił) bawiliśmy się do późna b. dobrze. Ale on smutny[1], rzadko się uśmiechnie. Opowiadał mi, że go zainteresowały moje dzieci, bo ich widział na spacerze w białych futerkach i pytał się czyje. On ma 2[ie] dzieci prawie w tym wieku. Ucieszyłam się, bo kto wie, czyby nam ksiądz nie wypuścił za 200 florenów domu; ten bym najbardziej wolała, a dla Was byłby najodpowiedniejszy[2].

[1] W 1889 r. Sienkiewicz był od czterech lat wdowcem.

[2] List Emilii Chwistkowej do sióstr Antoniny i Edmundy (późniejszej Śmiałowskiej) – własność rodziny.

W 1891 roku Chwistkowie wybudowali przy Krupówkach drewniany budynek, w którym od 1892 roku Bronisław Chwistek prowadził Zakład Wodoleczniczy „Hygea" (później przemianowany na „Gerlach"). W druku rozsyłanym potencjalnym pensjonariuszom zawiadamia[3]:

> Wielmożny Panie! Niniejszym mam zaszczyt uwiadomić W Pana, że w dniu 15 lipca otwieram pensyonat na Krupówkach, blisko lasu, dla chorych potrzebujących powietrza górskiego, na 12 osób [...] środki lecznicze: hydro-elektro therapia, massage, któremi to sposobami leczenia obznajomiłem się w roku zeszłym we Wiedniu i w Kalteleutgeben w zakładzie wodoleczniczym Profesora Winternitza.
>
> Z uszanowaniem Dr. Chwistek lekarz stacyi klimatycznej, Zakopane d. 6 Czerwca 1892[4].

W 1896 roku, dzięki otrzymanemu spadkowi, Chwistek z siostrą swojej żony, Antoniną Majewską (również malarką), kupili od Róży Raczyńskiej drugi budynek, „Adasiówkę"[5], stojącą przy drodze do Kuźnic, rozszerzając równocześnie swoją działalność na dwa obiekty. W sezonach, w których ruch dopisywał, odstępowali oba budynki pensjonariuszom, a sami mieszkali w niewielkim domu wybudowanym na tyłach willi „Gerlach". Niezależnie od obowiązków ciążących na nich jako właścicielach dwóch sanatoriów (częściowo pensjonatów) oboje Chwistkowie bardzo aktywnie udzielali się w Zakopanem. Bronisław Chwistek był autorem pierwszego statutu zakopiańskiej Stacji Klimatycznej, a w 1889 roku wydał niewielką książeczkę reklamującą Zakopane. Oprócz informacji o zaletach klimatu zakopiańskiego, w szczególności dla ludzi dotkniętych gruźlicą, a także jeśli chodzi o leczenie innych wymienionymi przez niego chorób, książeczka ta zawiera dane statystyczne pozwalające ocenić, gdzie w tamtym czasie mieszkańcy Zakopanego mogli spędzać czas i nawiązywać kontakty:

> Obecnie Zakopane liczy około 250 domów, mających przeszło 600 pokojów, 3 hotele, a mianowicie hotel w dworcu Tatrzańskim, hotel pod Giewontem, hotel Jadwinówka, posiada 1 cukiernię, 3 restauracje, 2 sklepy dobrze zaopatrzone, urząd pocztowy i telegraficzny[6].

Jego żona Emilia włączała się w organizację zakopiańskich imprez charytatywnych i patriotycznych. Na niektórych występowała jako pianistka lub

[3] Druk – własność rodziny.

[4] Wilhelm Winternitz był obok Vincenza Priessnitza i Sebastiana Kneippa jednym z propagatorów wodolecznictwa.

[5] Chwistkowie utrzymali nazwę budynku, „Adasiówka", nadaną przez Różę Raczyńską na cześć jej syna z pierwszego małżeństwa, Adama Krasińskiego.

[6] Druk „Zakopane" w zasobach Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. I 43109; podpis: „Zakopane, w styczniu 1889. Dr Br. Chwistek lekarz Stacyi klimatycznej", Biblioteka Jagiellońska sygn. I 43109.

akompaniatorka. Udzielała się również społecznie. W 1900 roku jej córka zapisała w pamiętniku[7]:

> Mama szła na posiedzenie towarzystwa szkoły ludowej (którego to stowarzyszenia była Mama prezesową, wybraną przez Adama Asnyka osobiście, wtedy i ja byłam mu przedstawioną).

Podobnie jak inni nowi mieszkańcy Zakopanego, Chwistkowie brali czynny udział w życiu zaprzyjaźnionych rodzin góralskich. Pierwszego stycznia 1905 roku Mula odnotowała wydarzenie, które miało miejsce w „Adasiówce":

> Mróz ogromny. – O zmroku pojechaliśmy z Mary do Kuźnic mróz był i przedziwny krajobraz. – Później przyszedł Bartuś Obrochta z muzyką gór, swoją i górali, [śpiewał] swoje dzikie i oryginalne pieśni pełne ducha gór i opowiadał bajki. – Wieczór tańczyliśmy góralskiego i gadali.

W „Adasiówce" w ogóle bardzo dużo się bawiono, kwitło życie towarzyskie, organizowano tzw. reuniony, tańczono, grano w bilard i w tenisa na kortach, które znajdowały się w dużym parku. Bywało tam i mieszkało wielu artystów, między innymi pisarze: Władysław Reymont i Kazimierz Przerwa-Tetmajer, muzycy: Mieczysław Karłowicz, pianista Ignacy Friedman, aktorzy: Ludwik Solski, Wanda Siemaszkowa oraz Irena Solska – pani Akne w powieści 622 *upadki Bunga* Witkacego. Leona, który na święta i wakacje przyjeżdżał z Krakowa, odwiedzali jego przyjaciele: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bronisław Malinowski i Tadeusz Szymberski.

Dochody z pensjonatów były jednak niewystarczające – problemy finansowe zmusiły Chwistków w lutym 1910 roku do sprzedaży „Adasiówki" Towarzystwu Domu Zdrowia dla Kapłanów, a nazwa została zmieniona na „Księżówkę". Wcześniej, dla ratowania sytuacji, w latach 1905–1909 Bronisław Chwistek przebywał w Stanach Zjednoczonych, pozostawiając prowadzenie obu pensjonatów (już bez działalności balneologicznej) swojej żonie i szwagierce. „Gerlach" oddano najpierw w dzierżawę, a następnie sprzedano w 1937 roku. Aż do wybuchu drugiej wojny światowej Mula i Leon ze swoimi rodzinami wszystkie wakacje spędzali jednak w Zakopanem. Do czasu sprzedaży „Gerlacha" mieszkali w dwóch parterowych budynkach, dawnych łazienkach, a ostatnie dwa lata w innych pensjonatach.

[7] Pamiętnik Emilianny (Muli) Chwistek, z którego pochodzą wszystkie cytaty zamieszczone w tekście, znajduje się w depozycie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie opisany jako „Prywatne archiwum Tadeusza Stożka"; stanowi własność jego dzieci: Barbary, Doroty, Kajetana i Pawła.

Mula i jej pamiętnik – spotkania ze Stanisławem Ignacym

Emilianna Chwistek, zwana Mulą, córka Bronisława i Emilii, siostra Leona i rówieśnica Stanisława Ignacego Witkiewicza, zaczęła prowadzić swój pamiętnik w roku 1897 i pisała go aż do 1920 roku, bo do tej daty zachowały się pojedyncze zeszyty. Bardzo ładna i inteligentna, obdarzona dużym wdziękiem, chętnie tańczyła, uczestniczyła w grach towarzyskich i zabawach odbywających się w „Adasiówce". Otaczali ją liczni adoratorzy – zadurzonych w niej było wielu pensjonariuszy obu pensjonatów (nierzadko z wzajemnością). Była, podobnie jak jej matka i brat, utalentowana artystycznie: grała na fortepianie, komponowała, malowała, pisała wiersze. Opisywała szczegółowo każdy dzień – w pierwszych latach, jeszcze jako nastolatka, ozdabiała tekst małymi rysuneczkami, wkładała do pamiętnika zasuszone kwiatki, kawałki materiałów, z których szyto jej sukienki, zaproszenia na różne imprezy zakopiańskie, karneciki z balów, kotyliony i konfetti.

Przez cały okres pisania pamiętnika odnotowywała wszystkie, nawet przelotne spotkania ze znajomymi, w tym ze Stanisławem Ignacym, nazywanym przez nią „Staś", „Staś Witkiewicz, „Staś Wit.", „Staś Witk.", „Staś W." lub „Staś I"[8]. Ponieważ jest to dziennik – większość zapisów, szczególnie tych najwcześniejszych, dziecinnych, ma charakter głównie informacyjny – brak w nim głębszych refleksji czy charakterystyki Stanisława Ignacego. Znacznie ich więcej w zeszytach z lat 1909–1911, które pisała już jako osoba dorosła. Pamiętnik niestety nie zachował się w całości. Przetrwał liczne przeprowadzki, dwie wojny światowe, a na koniec repatriację ze Lwowa do Wrocławia. Najlepiej zachowane i najbardziej kompletne są zeszyty z lat początkowych, 1897–1905. Brak pamiętników z lat 1906–1908, przypuszczalnie się spaliły, wnioskując z nadpalonych kart z lat późniejszych, 1909–1911, które można odczytać jedynie częściowo. Nieliczne są zeszyty z lat następnych. Duże fragmenty mają charakter bardzo osobisty, część pisana jest szyfrem.

Lata 1899–1905

Mula zaczęła pisać pamiętnik już w 1897 roku. Siebie i swoje otoczenie przedstawiała tak:

[8] Dla uproszczenia w dalszej części tekstu, w cytatach z pamiętnika, ujednolicono te określenia, stosując tylko dwa: „Staś" i „Staś Witkiewicz". Niektóre przecinki w cytowanych tekstach zostały dodane przez redakcję.

Skończyłam 12 lat[9], byłam ładna [...]. Była to jesień, siedzieliśmy wszyscy na ganku ocienionym dzikim winem, dokoła dużego stołu. Na pierwszym miejscu siedziała mama, a ja i mój brat Leon poniżej [...]. Domek nasz był niewielki, ale obok niego wznosił się duży dom, tam mieszkali goście. Ale prawda zapomniałam napisać, że mój ojciec miał zakład wodoleczniczy w Zakopanem i w tym zakładzie leczyło się wiele osób [...]. Zakład ten prowadziliśmy już rok szósty i corocznie przechodziło przed naszymi oczami mnóstwo gości [...], a nie powiedziałam, jak się nazywam, a to przecież najważniejsze, wszak to moja historia, otóż nazywają mnie wszyscy Mulą, a ja nazywam się Emilianna.

W ciągu dwóch pierwszych lat (1897–1899) Mula nie odnotowywała spotkań ze Stanisławem Ignacym i opisywała głównie życie toczące się w obu pensjonatach. W latach następnych (1889–1905) spotkania były częste, na ogół w drodze na lekcje u prywatnej nauczycielki, pani Reut, a w zimie na ślizgawce, koncertach, przestawieniach charytatywnych i patriotycznych. Stanisław Ignacy odwiedzał też Leona – nazywanego przez nią Lonem – gdy ten przyjeżdżał do Zakopanego[10]. Największą liczbę w stosunku do lat późniejszych – trzydzieści pięć spotkań – zapisała Mula w 1899 roku, gdy oboje mieli po czternaście lat. Podobną ich liczbę odnotowała w latach 1900–1905. W latach późniejszych (1904–1905), kiedy byli już dorośli, widywali się rzadziej – odnotowanych jest niewiele spotkań, głównie z okazji przyjazdów Leona z Krakowa. Krótkie spotkania w drodze na lekcję lub na spacerze ograniczają się do informacji, czy Staś się ukłonił, czy się nie ukłonił, lub czy np. mama rozmawiała z panią Witkiewiczową. Część z nich może być interesująca ze względu na miejsce i czas spotkania, często u Mizerskiej[11], np:

14 marca 1900
Nauczywszy się, poszłam na pole trzy razy do Mizerskiej. Za pierwszym razem Staś Witkiewicz był w ogrodzie, wyszedł na barierę i wszedł do mieszkania, poszedł. Widział mnie, ale się nie kłaniał.

29 kwietnia 1900
Poszłam do Mizerskiej, widziałam Stasia Witkiewicza w oknie.

30 kwietnia 1900
Poszłam do Mizerskiej, widziałam z daleka Stasia Witkiewicza.

[9] Wg księgi chrztów Kolegiaty św. Anny w Krakowie: Anna Emilia Antonina Edmunda Chwistek urodziła się 25 lipca 1885 r., ochrzczona 18 września 1885 r.; rodzicami chrzestnymi byli Adam Chwistek i Ludwika Majewska.

[10] W 1896 r., w wieku 12 lat, Leon rozpoczął naukę w III Gimnazjum (obecnie II Liceum im. Jana Sobieskiego) i przeniósł się do Krakowa, gdzie mieszkał u swojej ciotki Edmundy Śmiałowskiej; do Zakopanego przyjeżdżał na święta i wakacje.

[11] Willa „Jerzewo" została zbudowana w stylu szwajcarskim w 1885 r. dla Anny Mizerskiej-Plewkiewicz, przy ul. Jagiellońskiej (obecnie nr 40) – por. M. P i n k w a r t, *Wariat z Krupówek*, Wagant, Nowy Targ 2015, s. 132. [Sądzę, że chodzi raczej o willę „Podlasie", tej samej właścicielki, wzniesioną powyżej chałupy Józefa Ślimaka, w której mieszkali Witkiewiczowie – przyp. Z. M.]

2 maja 1900
Robiłam w ogródku. Poszłam do Mizerskiej. Widziałam Stasia Witkiewicza – coś fotografował.

Najczęstsze miejsce spotkań ze Stanisławem Ignacym to ślizgawka. Gdy lód był dobry – jakość lodu jest ważną informacją w pamiętniku – chodzili na nią nawet codziennie. Z zapisów Muli wynika, że jazda na łyżwach była ulubioną rozrywką całego zakopiańskiego towarzystwa. Pośród wielu wymienianych osób występują również te z najbliższego kręgu Stanisława Ignacego: „warszawiak" (bardzo podobający się Muli) to Tadeusz Pietrzkiewicz, jego kuzyn, bratanek matki, Dziunka to Jadwiga Jagminówna, kuzynka, siostrzenica jego ojca, i Ewa Tyszkiewicz, młodzieńcza miłość Stasia[12]. Na ślizgawkę przychodzili również pozostali członkowie rodziny Tyszkiewiczów – ojciec[13] i rodzeństwo Ewy, Janusz i Zosia. Gdy przyjeżdżał Leon, szli na ślizgawkę oboje.

Drugą częstą okolicznością spotkań były organizowane w Zakopanem imprezy patriotyczne i charytatywne: koncerty, przedstawienia teatralne, loterie. Stanisław Ignacy chodził na nie z matką, Mula również z matką, czasem z ciocią Tolunią (Antoniną Majewską) lub z niektórymi pensjonariuszami. Pozostałe zanotowane spotkania w latach 1899–1905 to wizyty Stanisława Ignacego u Leona w „Gerlachu" lub „Adasiówce" oraz inne, przypadkowe kontakty. W pamiętnikach Muli pojawia się wiele powszechnie znanych nazwisk związanych z Zakopanem, takich jak choćby Bronisław (Bronio) Malinowski, Tadeusz Szymberski, Helena Modrzejewska, Mieczysław Karłowicz, Henryk Sienkiewicz, Stanisław Barabasz i inni. Nie wydaje się celowe przedstawianie tych osób w przypisach, natomiast znaczna liczba nazwisk i imion wymienianych przez Mulę jest trudna do rozszyfrowania, w części są to prawdopodobnie pensjonariusze Chwistków.

Na ślizgawce (wybór)

1899

30 stycznia
[...] potem poszłam z Mamą na ślizgawkę, lecz tam był Staś Witkiewicz i wielu innych chłopców, więc się wróciłam do domu, byłam bardzo zła.

1 lutego
Poszłam na ślizgawkę. Już z daleka widziałam masę ludzi [...] była Andzia z bratem Stasiem i Stefkiem, był Staś Witkiewicz [...] wkrótce poszli, została tylko Andzia, Staś wojskowy, Stefcio i Staś Witkiewicz.

[12] Upamiętniona jako księżniczka Izis Ostrogska w 622 *upadkach Bunga*.
[13] Właściciel majątku i dworu Szapijówka na Ukrainie.

9 lutego
[...] poszłam na festyn na lodzie, było dużo osób i muzyka, tańczyli kadryla, cztery pary: Starzewski wojskowy ze Styczyńską, Staś Witkiewicz z Adą, Pan Turek[14] z Andzią, Pogonowski z Panną Benni. Bardzo ładnie tańczyli, ja się nie ślizgałam, bo łyżew nie miałam.

1900

21 grudnia
[...] poszłam na ślizgawkę, całe zeszłoroczne towarzystwo z Dziunką Jagmin, ślizgałam się, ale i pan Suchniowski się zjawił i ślizgał się, wyśmienicie się ślizga i sztuki pokazuje. Był też Staś Witkiewicz, zabawne hece z psem dokazywał [pokazywał?] na lodzie.

25 grudnia
Rano z Lonem na ślizgawkę, tam sp[otkałam się] z Szymańskim [Janem], z Dziunią Jagmin z Januszkiem [...]. Przyszedł w końcu i Staś Witkiewicz, ale właśnie odchodziliśmy, tylko na powitanie rękę podałam.

1901

9 stycznia
[...] pani Malinowska z Ewą i Dziunią przyszły po mnie i na ślizgawkę. Tam była już Zosia i Januszek [...]. Staś Witkiewicz przyszedł i ślizgał się [...]. Potem niebrzydki warszawiak Tadzio (brat cioteczny Stasia Witkiewicza), naślizgawszy się, wszyscy wracaliśmy (Stasiowi Witkiewiczowi rękę podałam, tamten się nie ukłonił gbur).
Po obiedzie na ślizgawkę z Tyszkiewiczami [...]. Upadła mi chusteczka, równocześnie ja i Staś Witkiewicz do miejsca doleciałam i na niego opadłszy, lekko o ramię mu się wsparłam i powiedziałam „Przepraszam", na pożegnanie silnie wziął mą rękę.

16 stycznia
Ewa i Dziunia przyszły po mnie, idę z niemi na ślizgawkę. – Tam jest już Zosia, Janusz, coraz więcej osób przychodzi [...] (pan Tadzio był bardzo długo na ślizgawce, naturalnie się nie ślizgał, tylko patrzył), Staś Witkiewicz, pani Grzesiewicz, Rutkowski, pani Karnicka itp. [...] Hrabia (ojciec) fotografował nas wszystkich. – Ten pan Tadzio [...] jest tedy przystojny. Ciekawam jak się ten Tadzio nazywa.

17 stycznia
[...] ślizgawka bardzo dobra. Przyszedł Tadzio, Staś Witkiewicz pożyczył mu łyżew i ślizgał się, raz upadł (bo do tego rodzaju łyżew nieprzyzwyczajony), ale holendruje i dobrze się ślizga [...] niebieskooki Tadzio bardzo mi się podoba, ukłonił się Dziuni, gdyśmy odchodziły.

21 stycznia
Niedziela. P. Witkiewiczowa Helenę opadła w kościele, pytając co Muleczce jest[15].

15 lutego
Po obiedzie ślizgawka, byli Tyszkiewicze i Staś Witkiewicz (mama mówiła, że Staś Witkiewicz, pojechawszy na egzamin do Lwowa, bardzo zachorował na influencę i zapalenie opłucnej. Rzeczywiście bardzo mizerny). Staś Witkiewicz uważa za stosowne mi się nie

[14] Józef Turek od 1895 r. był nauczycielem rysunku w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem.

[15] Mula 18 stycznia złamała rękę na ślizgawce.

kłaniać i żeby mnie to bardzo zmartwiło, to nie. Świetny lód! Dawno takiego nie było [...] (szkoda, że Tadzia nie było na ślizgawce).

16 lutego
Co za ślizgawka! [...] Staś Witkiewicz był też (nie ślizgał się) bardzo kaszlał, gdy odchodziliśmy, ukłonił się, lekko odkłoniłam mu głową, ale nie podałam ręki.

18 lutego
Na ślizgawce serdecznie nas (mnie) powitała pani Jagmin, ucałowała mnie. Staś Witkiewicz z pięknym spojrzeniem i ukłonem „dzień dobry Pani" powiedział. Bardzo zimno odpowiedziałam na to powitanie.

20 lutego
Na ślizgawce był Staś Witkiewicz i miał intencję ukłonić mi się, ale ja tak odwracałam się zawsze, że nie mógł. Raz upadł. Raz lekko wjechał na mnie i coś tam mruczał, że przeprasza, a ja nie ruszyłam się. Bardzo krótko był i poszedł.

21 lutego
Po obiedzie ślizgawka Staś Witkiewicz mi sie ukłonił ze spojrzeniem jeszcze ładniejszym.

22 lutego
Ślizgawka – wszyscy znów b. serdecznie mnie witają. Staś Witkiewicz był i cały czas się ślizgał, ciągle najeżdżaliśmy na siebie i spotykaliśmy się, gdyśmy odchodziły on zaraz też poszedł i mijał nas.

25 lutego
Na ślizgawce byłam, lód się psuje [...]. Staś Witkiewicz kilka razy w tył upadł bardzo, ostatnim razem uderzył się może, bo [nazwisko nieczytelne] go podnosił, a potem zaraz poszedł.

1903

9 stycznia
Byłam na ślizgawce, bardzo dużo osób, na Stasia Witkiewicza całkiem nie zwracałam uwagi, nie ukłonił mi się.

10 stycznia
Ślizgawka bardzo droga [dobra?]. Ślizgam się z Januszem Tyszkiewiczem, przypomina sobie swoją dawną nauczycielkę[16]– parę razy Staś Witkiewicz ukłonił mi się „dzień dobry Pani" odpowiedziałam lekkim schyleniem głowy i protekcjonalnym „dzień dobry".

1904

4 stycznia
Ślizgawka, Staś Witkiewicz wita się ze mną i mówimy dużo, pyta „czy mnie przewieźć", „niech się pan nie trudzi, wiem, że pan nie lubi", śmieję się i patrzę [...] ślizgamy się jednakże razem – gdym zgubiła wstążkę, podniósł ją i oddał – gdy panny upadały, ani się nie ruszył, lecz gdym ja upadła, przez cały lód leciał i podnosił mnie, śmiałam się.

1905

12 stycznia

[16] W innym miejscu wspominała, że nauczyła go jeździć na łyżwach.

Ślizgaliśmy się dosyć – już dobrze holendruję – potem byliśmy na jasełkach – stamtąd do Płonki (Wesołowski, Romaniszyn, Baranowski, Włodzio, Staś Witkiewicz).

17 stycznia
Ślizgawka bardzo dobra. – „Tadzio", kuzyn Stasia Witkiewicza, jest w Zakopanem od dawna, widuję go często, nazywa się Pietrzkiewicz.

Na imprezach zakopiańskich (wybór)

1899

15 stycznia

O szóstej pojechaliśmy do teatru[17] [...]. W pierwszym rzędzie siedział Staś Witkiewicz z Długackim (z tym nie rozmawiałam), ale za to chęć była, spozierał często na mnie [...]. Pierwsza komedyjka była „Czyja wina" Sienkiewicza [...]. Druga „Müller i spółka" [...]. Po skończonym przedstawieniu był tłok i przez krzesła wydostać się nie mogli. a więc Staś Witkiewicz przechodzi koło nas i przywitał się z nami. [...] spotkała się mama z Panią Witkiewicz i mówiła z nią chwileczkę, ja stałam przy oknie, a Staś Witkiewicz w pobliżu, potem usiadła Ciocia[18], ja się kręciłam po sali. Pani Witkiewicz poszła z synem do bufetu, gdzie go widziałam, posiedziawszy chwilę, powróciłyśmy saniami do domu, a zjadłszy tu kolację, ja postanowiłam urządzić herbatę lalkom.

7 maja
Teraz się ubieram i idę z mamą na przedstawienie[19] [...]. Przyszła pani Witkiewiczowa z synem, znalazłam jej krzesło i patrzałam na Stasia, bo on zaraz za mną siedział. Zaczęli schodzić się goście [...]. Górali było masę, sala już pełna. Pan Turek słowo wstępne. Muzyka odegrała „Boże coś Polskę" [...]. Mama zagrała, wszyscy śpiewali, potem uczniowie i chór (fałszowali), potem pani Grzesiowa (nie umiała). Staś Witkiewicz wyszedł i nie wrócił, na jego miejscu usiadła Hela Ślimaka, następnie ten akt z Kościuszki, potem żywy obraz, przysięga i poszliśmy.

1900

25 marca
Po obiedzie o 4 tej pojechałyśmy na przedstawienie do Sieczki[20]. Osób było dużo [...]. Staś Witkiewicz i Roztafiński z tym drugim chudym towarzyszem. Ten chłopiec z księgarni, Tyszkiewicz w loży [...]. Już wychodziliśmy, Reymont przyszedł, przywitał się z nami, chwilę mówił i poszedł, pożegnawszy się.

16 kwietnia – poniedziałek wielkanocny
Przyjechaliśmy na koncert, najprzód panna Bińcia odegrała Litolffa[21]. Potem panny Szymanowskie odśpiewały duet, młodsza ma ładny głos[22]. Akompaniował im brat na fortepianie,

[17] „Teatr" to Zakład Przyrodoleczniczy dra Wenantego Piaseckiego.

[18] Ciocia to Antonina Majewska, współwłaścicielka „Adasiówki".

[19] Zorganizowane z okazji rocznicy Konstytucji 3 Maja.

[20] Józef Sieczka – ówczesny wójt zakopiański, członek komisji klimatycznej; przez jakiś czas prowadził Dworzec Tatrzański, później własny „Hotel Turystów" – wg przypisu z S. Witkiewicz, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska, A. Micińska, PIW, Warszawa 1969.

[21] Henry Charles Litolff (1818 – 1891) – angielski pianista, kompozytor i wydawca muzyczny.

[22] Karol Szymanowski miał trzy siostry: Annę, Stanisławę i Zofię. Śpiewaczką została tylko Anna.

który też potem, na pamięć, z nadzwyczajną wprawą kilka trudnych kawałków odegrał solo. Potem mama z Gilewskim duet na fortepian i skrzypce grała z *Żydówki*[23]. Potem znowu Szymanowski grał [...]. Witałam się z Ewą i Jankiem Tyszkiewiczami. Z Szymanowskim mama mówiła. Gdyśmy odchodzili, Leon przywitał się ze Stasiem Witkiewiczem i ja tożsamo.

6 maja
[...] poszliśmy do kasyna, raczej do Sieczki na przedstawienie, tj. rocznicę 3 Maja. Tam ja z Tatą usiedliśmy, przed nami Skotniccy, Malinowska, widziałam się z Tyszkiewiczami w loży [...]. Przede mną siedziała pani Witkiewicz, którą tu Staś przyprowadził. Przyszedł do niej przed rozpoczęciem jednoaktówki o pozwolenie iścia do domu.

21 grudnia
Lon dziś przyjechał. – Idziemy z Lonem (naprzód) do teatru, za nami przyjeżdża Mama, pani Kazimiera i pan Józef, siedzimy: ja, mama, pan Józef, koło pani Kazi pan Witkiewicz z synem. Najprzód Chmielowski zaczął odczyt, potem sztuka Sienkiewicza *Zagłoba swatem* bardzo dobra i zabawna. W przerwie mama mówiła z panią Witkiewicz, Lon ze Stasiem Witkiewiczem, powiedział, że bardzo miły [...]. Byli Aksamitowski, Lewicki. Grano świetnie, w garderobie pomógł mi się ubierać Szymański, Staś Witkiewicz też.

1902

6 kwietnia
[...] loteria w Morskim Oku, ja przy biletach [...] był żywy obraz z górali i piękny o rzymskiej twarzy Wojtek Roj deklamował o zbójnikach z przejęciem i czuciem, bardzo ładnie. – Jaki ten góral piękny.- Staś Witkiewicz był.

Wizyty Stanisława Ignacego w pensjonatach Chwistków (wybór)

1901

25 grudnia, wtorek
Ja z Leonem do kościoła [...]. Był Staś Witkiewicz długo u Lona.

1902

14 czerwca
W czytelni u Lona Staś Witkiewicz i Bronio Malinowski na werandzie, ja gram na sali.

26 czerwca
Doktorzy z Adasiówki i biedny, a miły „Ski" ukłonili się – wróciwszy, widzimy Lona z Zaczkiem i jakiem studencikiem warszawskim, idą grać w bilard. Bronio Malinowski i Staś Witkiewicz nadchodzą, podaję im rękę i informuję, że Lon na werandzie, udają przed tym nieznajomym, że Lon jest księciem hiszpańskim (waryaty), ten biedak wierzy, Lon blaguje, szopy czyste, przechodzimy, wszyscy Lona per książę tytułują.

27 czerwca
Rano idziemy w górę z mamą, Lonem, Staś Witkiewicz łączy się (podałam mu rękę) opowiada o tem wczorajszym księciu szopy! przy ich domu żegna się.

[23] *Żydówka* – opera Jaquesa Fromentala Halévy'ego.

8 lipca
Wracamy z Lonem ze spaceru, on mówi ze Stasiem Witkiewiczem długo, przy kolacji on jest przy mnie.

14 lipca
Rano Staś Witkiewicz przyszedł do Lona, ale że Lona nie było, zaprosiłam go i grałam z nim długo w piramidki[24].

1903

23 lutego
Byli u Leona Staś Witkiewicz i Bronio Malinowski przy podwieczorku byłam i ja – udawali Turka bardzo dobrze i śmiesznie, jak deklamowali, zabawnie żartowali.- Pożegnali się później ze mną i poszli – Dziecinni bardzo.

11 kwietnia, Wielka Sobota
U Lona Staś Witkiewicz.

1904

3 stycznia
Na podwieczorku był Staś Witkiewicz, genialnie udawał Turka i Księdza Siemieńskiego[25], zaśmiewaliśmy się, pokazywałam mu dawny dokument z zabawy w okręty.

4 stycznia
Staś Witkiewicz u Lona był i znów udawał Księdza Siemieńskiego, ale kto wie, czy od ojca nie zaraził się suchotami, bo strasznie kaszle.

21 lipca
Po obiedzie posiedzenie nowej loterii [...]. Były panie [...]. Staś Witkiewicz był u Lona, poszłam go prosić, wymówił się.

1905

22 kwietnia, Wielka Sobota
Lona nie ma, bo poszedł do Stasia Witkiewicza.

24 kwietnia, poniedziałek wielkanocny
Przyszedł Staś Witkiewicz, przystojny, z czarnym wąsem, zęby ma śliczne [...] był długo – mówiłam z nim.

Inne spotkania ze Stanisławem Ignacym i Witkiewiczami

1899

2 maja
[...] Hanka Kubinki zmarła o czwartej w strasznych konwulsjach, Kubinowie rozpaczają [...]. Przyszła P. Witkiewiczowa dowiedzieć się, co się Hance stało [...]. Po jakimś czasie poszłyśmy z P. i P. Czernymi aż do przecznicy[26], tu właśnie wyszedł z domu Staś Witkiewicz

[24] To ostatnie spotkanie ze Stanisławem Ignacym przed jego wyjazdem do Sybgudyszek – pierwszy list jego ojca z Zakopanego jest z 20 lipca 1902 r., S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna*, dz. cyt, s. 64.

[25] Ksiądz Jan Siemieński (1836-1920) – pisarz.

[26] Ul. Przecznica – obecnie ul. Witkiewicza.

i kłaniał się, gdyśmy się pożegnali z Czernymi, i oglądnęłam się, on stał jeszcze i patrzył na mnie.

4 maja
[...] poszłyśmy z mamą do Kubinów [...] szłyśmy z Czernymi aż do Nowego Kościoła, tu zatrzymali się, czekając na Księdza, przyszedł, pokropił trumnę i przy dźwiękach dzwonu wniesiono ją do kościoła. Ks. Kaszelski odprawił mszę żałobną. Przyszła p. Witkiewiczowa, poniesiono trumnę na cmentarz [...], poszłyśmy z p. Witkiewiczową, dopiero przy ul. Ogrodowej pożegnałyśmy się z nią [...]. Na Adasiówce narwałyśmy kwiatów [...], potem był podwieczorek, nadeszła p. Maria Witkiewicz, opowiadała, że w Warszawie 500 osób zaaresztowano 1 maja za rozruchy tp.

8 maja
Dziś Św. Stanisława imieniny wszystkich Stanisławów [...]. My idziemy z mamą do Adasiówki narwać kwiatów, bo pan Karol [Maszkowski][27] chce je dać panu Witkiewiczowi, bo dziś jego imieniny [...]. Przyszłyśmy do domu, pan Karol już był i nas nie zastał. Mama posłała z trzema bukietami (różowe pierwiosnki, narcyzy żółte i niebieskie storczyki) Helenę do Witkiewiczów. Oddała panu Karolowi i wróciła.
Idę z Mamą na górę do papierni, wróciłyśmy, wstąpiłyśmy do państwa Kęszyckich[28] na herbatę. Opowiadali o małpkach, jakie mieli, i że Staś Witkiewicz był u nich o 2 giej wyskoczył przez okno.

28 czerwca
Raniutko wstałam i pojechałam z Ciocią do Krakowa, deszcz okropny padał. W Nowym Targu jacyś warszawiacy jechali. Już Chabówka. Sienkiewicz przyjechał pociągiem do Chabówki, chodzi po peronie, bardzo się zestarzał od zeszłego roku. Przyjechał Staś Witkiewicz z matką, jedzie do Lwowa egzamin zdać, mówiliśmy z nimi, siedziałyśmy na peronie. Wsiadłyśmy do wagonu. Ja przez okno patrzałam na peron, kolej już ruszyła, ja się wychyliłam i patrzyłam, aż z oczu zniknął, i zdawało mi się, że też na mnie patrzył[29].

1901

13 lipca
[...] po obiedzie poszłyśmy z panią Emilią na dół i z panią Sądecką do czytelni na Polankę, tam Staś Witkiewicz grał z kuzynkiem „Tadziem" w tenisa, Tadzio w bluzie grał bardzo dobrze, patrzyłyśmy się długo, jak grali. Tadzio jest przystojny, deszcz lunął, oni poszli do sali i my [...] oni czytali i my, podniosłam oczy na Tadzia, patrzył na mnie, potem wyszli i wracali kilkakrotnie.

[27] Karol Maszkowski – Antoni „Zyndram" Maszkowski, malarz, witrażysta, projektant wnętrz i scenograf; Stanisław Ignacy bywał w jego domu w Żabiem na Huculszczyźnie – wg przypisów w S. Witkiewicz, *Listach do syna*, dz. cyt.

[28] Marcin hr. Kęszycki – jeden z założycieli Towarzystwa Tatrzańskiego, przyjaciel Stanisława Witkiewicza, od 1899 r. właściciel „Korwinówki" przy ul. Zamoyskiego, którą kupił z okazji „srebrnego wesela" swojej żonie Helenie z hr. Reyów (nazwę willi zmieniono na „Oksza").

29 Mula jechała do Krakowa w kierunku na Suchą, a Staś Witkiewicz czekał na pociąg Galicyjskiej Kolei Transwersalnej relacji Wiedeń–Lwów w kierunku na Nowy Sącz. Otwarcie linii Chabówka–Zakopane nastąpiło dopiero w październiku 1899 r.

1902

2 kwietnia
Kiedy szłam na lekcję, usłyszałam głos: Staś Witkiewicz za mną „dzień dobry Pani" „dzień dobry" rzekłam „Leon już pojechał?" pytał, idąc przy mnie, „pojechał wczoraj" „ja myślałem, że nie jeszcze, chciałem być u niego, jak pani będzie pisać do niego, proszę mnie wytłumaczyć" „dobrze" „dowidzenia" ukłonił mi się i poszedł.

13 września
Morskie Oko przysądzono Polakom, cieszę się ile sił we mnie![30]

14 września
Idę na koncert Modrzejewskiej (w tej bluzce, co się tak ostatnio podobała) [...] 1. Deklamowała Sulima, 2. grała [Feliksa] Egerówna, 3. czytał Szukiewicz *Ojciec Nędza* Witkiewicza, 4. czytał Tetmajer o „gaździe halnym", 5. wyszła Helena Modrzejewska, Tetmajer ją wyprowadził, obsypali ją kwiatami, deklamowała coś Tetmajera na fora „Edgar na puszczy" [?], sala burzyła się od oklasków, wyszła kilkakrotnie i kłaniała się, w końcu zadeklamowała bajkę o kózkach. W białej atłasowej sukni, pokrytej czarną koronką – bardzo ładnie. Raz jeszcze gra Egerówna [...]. Dobrze gra.

1903

7 kwietnia
O $7^1/_2$ pojechaliśmy do „Morskiego Oka", nasi artyści byli w garderobie – powitali nas serdecznie, mówiliśmy dużo – potem Friedman grał szaleniec – musiał dwa razy wychodzić na fora – śpiew Rollównej bardzo się podobał – mnie także, ona prawdziwie ślicznie wyglądała. – Potem znów Friedman, grał porywająco, zdumiewającą, bajeczną techniką i zapałem – wychodził coś 4 razy. Publiczność zapaliła się, grzmot oklasków go witał. – Przed II częścią poszłam do garderoby, Friedman jeszcze przejęty grą, potem z Rollówną gadałyśmy. Przyleciała do niej Gordziałkowska, do Friedmana zaś Witkiewiczowa.

11 grudnia
Gdyśmy odprowadzały Ciocię Ujejską[31] na kolej, spotkałam Stasia Witkiewicza, pytał mnie, czy Lon przyjechał, powiedziałam, że był, ale już pojechał i wróci.

Lata 1906–1908

Z lat tych nie zachowały się pamiętniki. W ich uzupełnieniu podaję fragmenty listów Leona do Muli dotyczące Stanisława Ignacego[32].

1906

Cieszę się, że Staś cię maluje. Opisz mi szczegóły rozmowy.

[30] W listach Witkiewicza do syna podano datę 18 września (S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna...*, dz. cyt., s. 77), również taką datę podano przy występie Modrzejewskiej, w którego trakcie Szukiewicz czytał jego *Ojca Nędzę* (wg Muli odbył się 14 września). Sąd w Grazu wydał jednomyślny wyrok 13 września 1902, *Encyklopedia tatrzańska* – s. 492.

[31] Wanda z Chwistków Ujejska – siostra Bronisława Chwistka.

[32] Listy Leona Chwistka do matki i siostry – własność rodziny.

1907

Posyłam równocześnie list do Stasia z prośbą, żebyś go oddała, bo nie mam na marki... Posyłam Ci początek poematu napisany w końcu października w jakiejś bezprzytomnej chwili. Przepisałem w czasie choroby dla Ciebie i dla Stasia.

1908

Na ski nie da się teraz jeździć – dlatego nie wybieraliśmy się po Ciebie ze Stasiem...[33] Ze Stasiem spędziłem miły wieczór, potem był na obiedzie, ale musiał odczuć mróz, bo nie przyszedł się pożegnać. Zmiękłem i chcę do niego pierwszy napisać – w tym celu prosiłem listownie panią Witkiewiczową o adres. Staś jest człowiekiem, których omijać się nie godzi, tak jak nie wolno mimo największego pośpiechu przebiegać szybko po łące zasypanej kwiatami.

Lata 1909–1911

Rok 1909, czerwiec–sierpień

To ostatnie zakopiańskie lato w „Adasiówce" – przypuszczalny czas akcji *622 upadków Bunga*, a zarazem bardzo znaczący rok w życiu Leona, Muli i Stanisława Ignacego. W lutym Leon pojechał do Getyngi na pierwsze zagraniczne stypendium naukowe, z którego wrócił na początku sierpnia (Mula odwiedziła go w kwietniu). Lato 1909 roku to ostatni sezon w „Adasiówce" przed jej sprzedażą w lutym 1910 roku[34]. Tamtego lata nic nie wskazywało na to, że transakcja ta będzie musiała dojść do skutku. O sezonie tym, jako bardzo udanym, pisze Leon w liście do księdza Stefana Pawlickiego z 10 sierpnia[35]:

Pobyt w Zakopanem jest jak zwykle bardzo miły, tym bardziej że pogoda jest idealna. Zastałem w domu wszystko jak najlepiej. W Zakopanem i na Adasiówce jest ruch, jakiego nie pamiętam od dawna.

W tym samym czasie Stanisław Ignacy przeżywa romans z Ireną Solską opisany w powieści *622 upadki Bunga*, w której Leon to baron Brummel de Buffadero Bluff, Mula – jego siostra Dolores, a „Adasiówka" to pałac Brummel.

Z roku 1909 zachowały się zeszyty: od 30 czerwca do 6 sierpnia oraz z listopada i grudnia. Część zapisów z tamtego lata w pamiętniku Muli i w powieści Witkacego jest spójnych w czasie, jak np. opis przyjazdu Leona z Getyngi do Zakopanego 2 sierpnia 1909 roku, co może świadczyć o tym, że właśnie tam-

[33] Mula w tamtym czasie przebywała w Sanatorium Dłuskich w Kościelisku.

[34] W tym miejscu muszę skorygować często podawaną informację, iż „Adasiówka" została sprzedana w 1909 r.

[35] Listy Leona Chwistka do ks. Stefana Pawlickiego – w zasobach Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. Rkp.8697 III t. 1; Ks. Stefan Pawlicki (1839–1916) – zmartwychwstaniec, profesor filozofii i rektor UJ (1905–1906), był opiekunem naukowym Leona Chwistka.

tego lata toczy się akcja powieści. Wiele razy wymieniana jest Irena Solska. Poniżej wybrane zapisy z pamiętnika z roku 1909 w układzie chronologicznym:

27 czerwca
Koło 6 tej przyszła pani Witkiewiczowa, a w chwilę potem Staś, ona bardzo dla mnie serdeczna, Staś usiadł przy mnie na kanapie (bardzo blisko – pytał, czy można? „wie, że mam krótki wzrok i nie widziałabym subtelnych min" śmiał się) i patrzył, ogromnie oczy ma wpadnięte ogromne, bardzo piękne – z ojcem czasami gorzej, to znów lepiej, Staś wciąż mówił do mnie i matka jego też [...]. Odprowadziłam ich do bramy, powiedział, że często będzie przychodził, oczy jego zrobiły na mnie wrażenie.

30 czerwca
Staś u Solskiej wciąż siedzi, gdy spotkał nas wieczorem, witał grzecznie, Solska też kłaniała się [...]. Dziś Staś spotkany w progu spytał „Panie wychodzą? – Kiedy deszcz będzie", „to wrócimy".

7 lipca
Ruch się już zaczął [...]. Jakkolwiek Staś demonstracyjnie sekunduje Solskiej, jestem dla niego serdeczna, bardzo przyjacielska. Już go prosiłam „Jak pan będzie miał ochotę, niech pan wie, że bardzo mi będzie miło, jak pan nie chce, to niech pan nie przychodzi". Przyszedł i siedział długo, pokazywałam mu fotografie, zachwycał się, byłam szalenie wesoła i ożywiona – od zimy i w nim, i we mnie zaszły tak szalone zmiany, że patrzymy na siebie jak inni ludzie, wyszliśmy razem na Bystre. Bona od Solskiej powiedziała mu, że ona jest już w domu (był proszony na kolację). „Niech pan idzie", „Pani się pogniewa", „Nie – ja mogłabym się gniewać na Pana?", jeślibym się mogła, to gniewałabym się zawsze – obiecał się na jutro, bardzo serdecznie pożegnawszy.

14 lipca
Wczoraj był Staś Witkiewicz. Parę razy dokuczyłam mu. „Nie mam teraz nikogo do inteligentnej rozmowy, cieszę się, że Leon przyjedzie" powiedział. „Jestem w tym samym położeniu" powiedziałam z intencją [...]. Jednakże trochę mi przykro, że Stasiowi dokuczyłam. Rano ucieszyłam się zbiorową kartką pisaną przez [Hugona] Steinhausa[36] oraz że zbliżenie Japończyków z Polakami rozpoczęte przeze mnie trwa dalej [...]. Ucieszyłam się bardzo.

20 lipca
Staś był dwa razy, raz zaraz po obiedzie pokazywałam kartkę i dużo opowiadałam, drugi raz na podwieczorku [rozmawialiśmy] długo.

22 lipca
Spotkałam się z Manią i szłyśmy [...]. Po obiedzie poszłyśmy obie do Kuźnic – tam Staś chwilę z nami mówił, blady był bardzo, patrzył mi w oczy, gdyśmy wracały z Kuźnic, szedł z tzw. Anglikiem za nami [...]. Solskiej kłaniam się i ona bardzo grzecznie się kłania i bardzo patrzy.

Ubrałam się różowo. Kto mnie zobaczył, to mówił, że ładnie, wstąpiłam do Witkiewiczów, Staś bardzo ładny pejzaż malował, poszliśmy do pokoju, pokazywał mi szkice z Lovrano – z Panią Witkiewiczową długo mówiłam, zatrzymywała mnie, nauczyła mnie wiązać

[36] Kartka nadeszła z Getyngi; matematyk Hugo Steinhaus to przyszły szwagier Leona Chwistka – ożenił się z jego siostrą Olgą; w Getyndze Mula zaprzyjaźniła się z grupą japońskich matematyków.

dystyngowanie welonkę, Stasiowi powiedziałam, że zyskał na kolorycie, „to Lovrano", powiedział, ucieszyła go ta pochwała.
24 lipca
Zaniosłam Pani Witkiewiczowej bukiet jaśminu, bardzo się ucieszyła, Staś bardzo grzeczny.

27 lipca
Przechodziła Solska i Tarasiewicz[37], ukłoniła mi się „Dobry wieczór", ukłonił się i Tarasiewicz.

30 lipca
[...] przyszła Mania – grałyśmy na 4 ręce, nieźle gramy – nadszedł Staś, dość długo mówił, bardzo mizerny.

2 sierpnia
Przyszedł Staś Witkiewicz – wyszłam do niego, przyszedł czekać na Leona [...]. O 10 ½ Leon przyjechał [z Getyngi], radość opłynęła mnie szalona – przytłumiona trochę przez obecność Stasia, co szedł znowu już do niej [Solskiej], odprowadziliśmy go do Chałubińskiego.

I to samo wydarzenie w 622 *upadkach Bunga*:

Spotkał w parku pannę Dolores, która oświadczyła mu, że baron przyjeżdża wieczorem. Bungo ucieszył się niezmiernie [...] kiedy było już ciemno, udał się do pałacu Brummel. Właśnie przyjechał baron i zajęty był spożywaniem kolacji w towarzystwie rodziny [...] pod wpływem wściekłej pracy nad teorią mnogości, której oddawał się w Getyndze, a także wskutek zupełnego braku przeżyć, nabrał niezwykłej siły życiowej[38].

Oraz dalej o Brummelu:

Zaraz po przyjeździe nie zdążywszy się jeszcze porozumieć z najbliższą powierniczką swych zwierzeń, siostrą Dolores natknął się od razu na Bunga[39].

Dalej w pamiętniku Muli czytamy:

4 sierpnia
Wróciwszy, spotkałam Wasserberga[40] i Stasia, czekali na Leona, rozmawiałam z nimi dużo – Staś przyszedł „Pani Solska pyta, czyby Pani z nią nie poszła na koncert Barcewicza[41]" „Poszłabym, a kiedy" „Dziś". Ubrałam się szybko w czarną gazową bluzkę i olbrzymi kapelusz i z Solską pojechałyśmy, Staś odprowadził do dorożki „czemu się pani ze mną nie chce pożegnać". Solska była uprzedzająco grzeczna, usiadłyśmy w loży parterowej, przedstawiła mi Kossaka starego, który do niej przyszedł – kłaniał się Wesołowski i Barabasz,

[37] Michał Tarasiewicz (1871–1923) – aktor, m.in. w Teatrze Słowackiego – w wielu sztukach grał z Solską.

[38] S. I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga*, PIW, Warszawa 2013.

[39] Tamże.

[40] Ignacy Wasserberg (1880–1942) – w rodzinie Witkiewiczów zwany Filozofem, S. Witkiewicz, *Listy do syna*, dz. cyt., przypisy s. 758.

[41] Stanisław Barcewicz (1858–1929) – polski skrzypek, pedagog i dyrygent, jeden z najwybitniejszych polskich wirtuozów. Pierwszy wykonawca dedykowanego mu Koncertu A-Dur Mieczysława Karłowicza. Prawykonanie miało miejsce w Berlinie, na pocz. XX w.

w antrakcie poszłyśmy z Solską, rozmawiałyśmy cały czas z Modrzejewską[42], mówiłyśmy o Anusi (małej Solskiej) i.t.d. – Heinrich ukłonił mi się – z nim dość długo mówiłam. Barcewicz grał nadzwyczaj pięknie, Hulaja [?] słuchałam z duszą w przeszłości [...] Umlaufowa[43] bardzo ładnie grała solo etiudę Chopina, rzucałyśmy sobie porozumiewawcze spojrzenia z Solską, gdy znajome grać zaczynała, po koncercie siedzieliśmy na werandzie z Panią Solską, Lewicką i śpiewaczką, jakimś panem i piliśmy herbatę. Wróciłyśmy razem, mówiłam jej, że słyszałam ją wiele razy i zachwycona byłam w Ofelii[44]. Serdecznie mnie pożegnała.

6 sierpnia
Raut był nudny. Daniłowski mówił rzecz swoją – niewyraźnie i z wysiłkiem, Sieroszewski nienaturalny i niesympatycznie – Solska ślicznie grała Ofelię – reszta produkcji muter dem [słowa nieczytelne], witali się [...] mówiłyśmy z Modrzejewską, Dłuską, Zimowicz – wszyscy bardzo grzeczni.

Jak wiadomo, ten ostatni udany sezon nie poprawił sytuacji finansowej Chwistków. Pod koniec 1909 roku finalizowała się sprzedaż „Adasiówki" i przeprowadzka do Strzelisk Nowych, gdzie Bronisław Chwistek odziedziczył po Ujejskich dworek (jego matka była bratanicą Kornela Ujejskiego). 11 listopada 1909 roku Mula zapisała w pamiętniku, jeszcze w Zakopanem:

Cały dzień pakowałyśmy z mamą [...] porcelanę – saską i różne inne, kilka kawałków jeszcze z Witkówki[45]. Adasiówka już prawie sprzedana, gdyż Regiec zabrał już sobie wiele rzeczy za sprzedanie – zmęczona jestem [...] kiedy zabierają te rzeczy, to preludium do wieczystego i ciężkiego rozstania. Ojciec pisze, że mu się znakomicie powodzi[46].

A już pod koniec tego roku pisała w Strzeliskach Nowych:

Słabo mi było w duszy na myśl o sprzedaniu Adasiówki i miałam uczucie kwiatu, który został ucięty świeży jeszcze – lecz czuje, że rdzeniowo go wyrwano i życie jego zostało tam w ziemi.

Rok 1909, listopad – Stanisław Ignacy przestawia zegar u Śmiałowskich

Wszystkie następne spotkania ze Stanisławem Ignacym, odnotowane pod koniec 1909 roku oraz w latach 1910–1911, miały miejsce w Krakowie u wujostwa Śmiałowskich[47] przy ulicy Czystej 14, u których mieszkał Leon od czasów gimnazjalnych, a po ślubie Stożków w ich mieszkaniu. Kartki są w wielu miejscach nadpalone.

[42] Synowa Heleny – przyjeżdżała do Zakopanego z mężem i dziećmi.

[43] Klara Czop-Umlaufowa, pianistka, uczyła w Instytucie Muzycznym w Krakowie.

[44] Solska grała w monodramie Wyspiańskiego *Śmierć Ofelii*.

[45] Witkówka była majątkiem ziemskim Adama Chwistka, ojca Bronisława.

[46] Ostatnie zdanie dotyczy praktyki lekarskiej prowadzonej przez Bronisława Chwistka już w Strzeliskach Nowych.

[47] Eustachy Śmiałowski był architektem, mężem Edmundy, siostry Emilii Chwistkowej.

W poniedziałek [...] Włodzimierz[48] był długo [...] pomagał mi się pakować [...]. nadszedł Staś Witkiewicz, rozsiadł się w fotelu i zaczął go prowokować „Włodziu zazdroszczę ci, że wykładasz na uniwersytecie, gdym się dowiedział, mało mnie szlak nie trafił" „I czego mi jeszcze zazdrościsz?" „Wszystkiego, chciałbym być tobą". Wkrótce Włodzimierz poszedł, Staś doczekał Leona, który wrócił z akademii umiejętności, gdzie miał dysputę z Łukasiewiczem [...] był na kolacji. Leon cały czas opowiadał – po kolacji siedzieliśmy w Cioci pokoju i przypominaliśmy sobie, co ten pokój pamięta zeszłego roku – gdyśmy byli przez chwilę sami, Staś wlepił we mnie oczy i spytał „Niech mi pani coś powie o sobie". Ja dosyć zimno zaczęłam mówić „Wspominam dobrze pobyt w Zakopanem itd."[49] Leon zaproponował iście do Zauera, uparł się i poszliśmy [...] przypominaliśmy nasze zeszłoroczne wyprawy, było nam wesoło i dziwnie, że jesteśmy znów w tej kompanii i że nam dobrze – ale Staś, niewolnik Solskiej – nie mógł iść z nami i pożegnał się z nami u drzwi – ale z prawdziwym żalem.

1910 – sprzedaż Adasiówki i małżeństwo Muli

Styczeń i luty

Wieczór Leon opowiadał o swoim odczycie u Heinricha, wszystko jak najlepiej. Spotkałyśmy Stasia Witkiewicza, zatrzymał mnie i przepraszał, jeśli mnie obraził, uśmiechałam się i podałam mu rękę na zgodę, ale nieszczerze, może to odczuł.

[...] na kolację nagle wchodzi Szymberski ze Stasiem, ja [słowo nieczytelne] kwaśne mleko (Staś z początku wcale mnie nie poznał) – byłam w futrzanej czapce, ładnie mi w niej bardzo, mówiłam dużo z Szymberskim, po kolacji wyszliśmy wszyscy, poszliśmy do krawca – Leon zmierzył, Staś zwrócił uwagę na moją czapkę i dotykał futra, żeby zobaczyć z czego, mówiłam znów z Szymberskim i patrzyłam na niego, mówił mi, że drukuje się jego dzieło – Stasia ignorowałam.

Kiedyś wieczorem zastał mnie u Leona, przyniosłam mu herbatę, Leon coś mówił, że on mnie lekceważy, on nie zaprzeczał – zostaliśmy chwilę sami i patrzyliśmy sobie w oczy, zrobił minę, strzepnął ręką „3 [słowo nieczytelne] zaczęliśmy się śmiać, Leon uważał, że całe odniesienie się Stasia do mnie było lekceważące – nie mówiłam też nic do niego po pożegnaniu z Szymberskim, a przed bramą pożegnałam go zimno, nie spojrzawszy na niego zupełnie, poszedł do Leona.

Staś powiedział Leonowi, że potraktowałam go en canaille, nie wie, że jeszcze do tego dodam parę słów – sytuacja między nami gotowa się raz jeszcze – wyjaśnić, tylko już go nigdy nie będę inaczej traktować jak z góry (wczoraj Leonowi fundował kolację), dziś koncert Śliwińskiego.

Dzisiaj po południu był Staś, przyjęłam go z miną dystyngowaną i wytrwałam w tym, zaczął się śmiać i mówić, że się na tym rozumie, pożyczyłam mu Wilde'a, poszedł za mną do drugiego pokoju, kokietował mnie ogromnie, śmieszył mnie i rozkrochmalał, robiąc prze-

[48] Włodzimierz Stożek – przyszły mąż Muli.

[49] Przypuszczalnie w czasie tej wizyty Stanisław Ignacy przestawił zegar, co opisuje w listach do Bronisława Malinowskiego i rodziców – list z dnia 10 VIII 1914 r. pisany w hotelu w Adelajdzie: „W roku 1909 nastawiłem w grudniu (lub końcu listopada) zegar u pp. Śmiałowskich, zegar starożytny, który nigdy nie chodził, na tę godzinę, chcąc przezwyciężyć ten przesąd", S. I. Witkiewicz, *Listy I*, *Dzieła zebrane*, t. 17, PIW, Warszawa 2013, s. 375.

śliczne oczy, śmiałam się nawet, ale byłam ciągle „Taka". Staś usiadł i zaczął grać swoje kompozycje i pytał mi się, jak mi się podoba menuet z jego sonaty, powiedziałam, że więcej podoba mi się jego sonata „Kiedy nie grałem jej jeszcze", „ale może Pan zagra" „Niech pani z taką jadowitością nie odnosi się do mojej sztuki, trzeba zawsze odnosić się najdelikatniej" „tego od pana nie mogłam się nauczyć", na to powiedział „jest pani niewdzięczna, myśmy wczoraj z Tadeuszem zachwycali się wierszami pani, Tadeusz deklamował [słowo nadpalone], milczałam i uśmiechałam się [słowo nadpalone] gdy palił, wyszli, ja nie wyszłam, jak to czyniłam dawniej. Pożegnaliśmy się bardzo zimno (Kiedy mu na przywitanie podałam rękę „już się zaczyna" powiedział od razu odczuł, że [słowo nieczytelne] w ręce).

Dziś Staś z Leonem miał rozmowę znów o mnie, gdzie powiedział, że czuje, że jest obraza, ale nie zniesie, abym ja z nim w ten sposób postępowała (było to przy Tadeuszu) Leon mu zaznaczył, że było to wywołane jego postępowaniem, na to się uniósł [...] aż tchu brakło i prosił żeby przerwać rozmowę i obiecał, że mi złoży wizytę.

[...] chodziliśmy (z Leonem) dziś wieczorem i mówiliśmy o Stasiu. Staś napisał kartkę do Leona, żeby wyszedł przed niego na kolej, dodając dla mnie serdeczne ukłony, Leon poszedł był i Tymbeusz[50] stoczyli ogromną dyskusję, gdzie Staś znowu wypadł jako coś, co chce Leona obniżać, potem zaprowadził go pod dom Solskiej, a sam poszedł po nią, prosząc, aby zaczekał, ale Leon poszedł na Solską, nie chcąc czekać.

Po kolacji poszłam i przeczytałam Leonowi wiersz o białym okręcie, podobał mu się, przemówił do niego parą rzeczy bliskich i jak potem powiedział, poczuł, że jestem, nadeszli Tymbeusz i Staś, Tymbeusz bardzo prosił o odczytanie i obracał na mnie oczy, Staś mumiowaty nie powiedział cały czas nic mądrego, czułam, jak są puści wobec mego natchnienia i drgających nerwów, kpiłam z nich w tej chwili i bez wzruszenia, bez cienia pytania przeczytałam im mój wiersz, Staś chwycił, że ten „gad" to on, nie wiedział, co mówić i powiedział to głupstwo. Tymbeusz patrzył tylko i powiedział „To jest sen o tem co jest za ogrodzeniem parku". Przeglądali rękopisma, działało to na nich jak burza, byli całkiem banalni, próżni, Staś zaczął Leonowi powtarzać „Korsarza" Micińskiego i pytał, czy pamięta, przysiadł się do niego, Leon był zmrożony, Tymbeusz przysiadł się do mnie, wtedy Staś zaaplikował odejście, Tymbeusz się obiecał, że przyjdzie we środę, i żegnał się bardzo serdecznie, Staś wyszedł naprzód, prosiłam przez grzeczność, aby został, byłam dosłownie o milę od niego [...]. Leon uczuł do niego wstręt, tak mu się wydał gburowaty i niemiły – powiedział „zepsuli nam wieczór" zabłysły mi te słowa falą serdeczną, Leon jedyny duch na ziemi.

23 lutego 1910 w Krakowie Mula zapisała:

Wróciwszy, z ogromnym zdumieniem ujrzeliśmy Mamę. Przed dwoma godzinami skończyła kontrakt „Adasiówki" z księżmi, dla którego ukończenia musiała aż tutaj przyjechać, i opowiadała nam długo straszne niebezpieczeństwa, kłopoty. Cała sprawa wisiała już na włosku, gdy biskup się sprzeciwił kupnu, Kalicińskiego usuną, wszystko wydawało się zgubione. To, że kupno przyszło do skutku, to prawie zasługa Regieca, który niebo i ziemię poruszył. On uratował sytuację, gdyż wczoraj byli już w Nowym Targu do podpisania kontraktu, gdy okazało się, że nie ma jeszcze jednego księdza do podpisu. Ks. Wawrzyniak chciał już odjeżdżać i Regiec powiedział „to nic, jedziemy wszyscy do Krakowa" i przyjechali. Tak

[50] Wynika z tego, że Tadeusza Szymberskiego nazywali Tymbeuszem jeszcze przed *622 upadkami Bunga*, gdy imię to wprowadził Witkacy do swojej powieści.

więc „Adasiówka" już sprzedana, i mamina trzechletnia kampania na śmierć i życie wygrana, radość na tę twarz rozjaśnioną patrzeć.

Marzec
Koło szóstej był Staś, bardzo znów skromny i ogromnie grzeczny, usiadł koło mnie przy fortepianie, prosił, żebym dalej grała 10-te preludium, był dosyć długo, kiedy mu opowiadałam o obserwatorium i wykładzie Siedleckiego „Jak państwo coś znacie takiego, to mi dajcie znać", potem, żegnając, spytał „Czy pani [słowo spalone] zupełnie już dla mnie [tekst spalony] „Pozwoli pani przyjść od czasu do czasu?" „Owszem".

[...] był za to przedziwny spacer z Leonem do parku Jordana, mówiliśmy o utraconej Adasiówce, jak o czymś wieczyście niepowrotnym, o czymś, co dało nam chwile cudownej piękności. Leon mówił bardzo pięknie i był piękny.

Dziewiątego kwietnia Mula wyszła za mąż za Włodzimierza Stożka. Aby podkreślić zmianę, jaka nastąpiła w jej życiu, od ślubu zrezygnowała z używania imienia Emilianna i zaczęła używać wyłącznie imienia Anna.

Maj
Wczoraj Leon przyszedł ze Stasiem. Staś gwałtem chciał się zrehabilitować, był bardzo grzeczny i zaprosił nas do obejrzenia obrazów, siedział dość długo, pokazywałam mu fotografię tę moją, która tak się Leonowi podobała, powiedział, że jest „figlarnie przeduchowiona" i według mnie ogromnie dobrze zdefiniował.[51]

Po południu dziś poszliśmy do niego z Włodziem, po kilku dniach srogiej niepogody wypogodziło się prześlicznie i odurzona i zachwycona ujrzałam, idąc, kwitnące kasztany. A jednak Staś jest malarzem, dziś, oglądając portret Solskiej malowany przez niego, zrozumiałam, że naprawdę jest malarzem i mającym dziwny dar robienia ludzi zależnymi od siebie wewnętrznie. Darował mi pejzaż zimowy, ten, który był u Jaworskiego[52], który dał Leonowi, a który jest obecnie mój. Gdyśmy odchodzili, pocałował mnie w rękę, mówiąc „Pani jest la reine de Saba, a ja le Roi Salomon, qui perd la tête" – [słowo nieczytelne]. Leona obrazy, ten, który Leon dał mnie i Jaworskiemu, Staś ma u siebie i pokazuje ludziom i chwali, było u niego dużo [słowo nieczytelne] P. Lenger, P. Rozen, Waserberg – nie robi on teraz wrażenia pustki – żyje i jest malarzem.

Rok 1911 – ostatnie opisane spotkania Muli ze Stanisławem Ignacym

Czerwiec
St. Witkiewicz był u niego, pogodzili się – byłam u Lona, oglądałam obrazy.
Przedwczoraj Szymberski spędził czas długi u mnie, robił szalone oczy i starał się i był przyjemny, mówił, że Breiter wraca. Przyszedł Leon. Wieść, że Leon pogodził się ze Stasiem, wielkie na nim uczyniło wrażenie.

Ja też wczoraj byłam u Leona i szedł ze mną do mnie, gdy spotkaliśmy Stasia (ładnie wyglądał). Leon ze Stasiem wieczór spędzili u nas: Leon szalenie wesoły, Staś milczący, lecz

[51] Z wcześniejszych zapisów w pamiętniku wynika, iż chodzi o fotografię z 1901 r. przedstawiającą Mulę grająca w tenisa w krótkiej spódniczce.

[52] Roman Jaworski (1883–1944) pisarz – w latach 1908–1910 przebywał w Krakowie, „jego twórczość wywarła znaczny wpływ na początki powieściowe Witkacego", S. Witkiewicz, *Listy do syna...*, dz. cyt., przypis s. 768.

zadowolony, były owoce, wina – Staś zapomniał mnie w rękę pocałować i przeprosił mnie za to, podobał mu się mój kapelusz.

Późniejsze dzieje Anny Stożek i jej pamiętnika

Włodzimierz Stożek był matematykiem. Po ślubie z Mulą uczył w gimnazjum w Krakowie, będąc równocześnie asystentem na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 1921 roku przenieśli się do Lwowa, ponieważ został kierownikiem Katedry Matematyki jednego z wydziałów Politechniki Lwowskiej (jest wymieniany jako członek tzw. lwowskiej szkoły matematycznej). Mieli czworo dzieci: Krystynę, Eustachego, Emanuela i Tadeusza. Włodzimierz oraz Eustachy i Emanuel Stożkowie zostali straceni przez Niemców na Wzgórzach Wuleckich we Lwowie, 4 lipca 1941 roku, w ramach akcji mordowania polskich profesorów. Uratowała się najstarsza córka Krystyna, wtedy już mężatka, oraz najmłodszy syn Tadeusz, z którym Anna Stożkowa przyjechała po wojnie do Wrocławia. Zmarła w 1960 roku. Jej pamiętnik wraz z innymi dokumentami wypożyczył Tadeusz Stożek profesorowi Karolowi Estreicherowi, gdy ten pracował nad biografią Leona Chwistka.

Po śmierci Karola Estreichera traktowane jako część spuścizny po nim archiwum Tadeusza Stożka znalazło się w depozycie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Dzięki uprzejmości TPSP, a w szczególności pani Anny Joniak, opiekującej się archiwum Estreicherów, uzyskałam, jako członek rodziny, dostęp do pamiętnika, mając świadomość, że jego właścicielami są dzieci Tadeusza Stożka, a prawa autorskie oprócz nich mają również potomkowie jego siostry Krystyny. Na pamiętniku Anny Stożkowej Karol Estreicher zostawił kartkę: „Dzienniki zawierają sporo wiadomości o Zakopanem przed I wojną światową. Są bardzo osobiste i na razie nie nadają się do druku".

Uważam, że stwierdzenie to nadal jest aktualne.

Archiwalia

CHWISTEK EMILIA, Korespondencja, rps, własność rodziny.

CHWISTEK EMILIANNA, Pamiętnik, lata 1897–1905; 1909–1911, rps, własność rodziny.

CHWISTEK LEON, Korespondencja, rps, własność rodziny.

Bibliografia

CHWISTEK-DAWIDOWICZOWA ALINA, *Zeschnięte liście i kwiat...*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.

CHWISTEK BRONISŁAW, *Zakład leczniczy Dra Bronisława Chwistka w Zakopanem*, Kraków 1894.

CHWISTEK BRONISŁAW, *Zakopane*, Zakopane 1889.

ESTREICHER KAROL, *Leon Chwistek Biografia Artysty (1884–1944)*, PWN, Kraków 1971.

KUCHTÓWNA LIDIA, *Irena Solska*, PIW, Warszawa 1980.

Moździerz Zbigniew, *Architektura i rozwój przestrzenny Zakopanego* 1600–2013, Towarzystwo Muzeum Tatrzańskiego, Zakopane 2013.

Petrozolin-Skowrońska Barbara, *Król Tatr z Mokotowskiej 8. Portret doktora Tytusa Chałubińskiego*, Iskry, Warszawa 2005.

Pinkwart Maciej, *Wariat z Krupówek*, Wagant, Nowy Targ 2015.

Raczyński Edward, *Pani Róża z domu Potocka synowa Zygmunta Krasińskiego potem Edwardowa Raczyńska*, Łomianki, na podstawie wyd. 1, Londyn 1969.

Radwańska-Paryska Zofia, Paryski Witold Henryk, *Encyklopedia Tatrzańska*, Sport i Turystyka, Warszawa 1973.

Solska Irena, *Pamiętnik*, wstęp i oprac. Lidia Kuchtówna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.

Witkiewicz Stanisław, *Listy do syna*, oprac. Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska, PIW, Warszawa 1969.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, 622 *upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta*, wstęp i oprac. Anna Micińska, PIW, Warszawa 1972.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, 622 *upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta*, wstęp i oprac. Anna Micińska, posłowie Janusz Degler, PIW, Warszawa 2014.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy I*, opieka merytoryczna Janusz Degler, oprac. i przypisy Tomasz Pawlak, PIW, Warszawa 2013.

"Staś Witkiewicz came, handsome with black mustache, his teeth beautiful..."

Meetings with Stanislaw Ignacy Witkiewicz in the years of 1889-1911 selected from the diary of Emilianna (Mula) Chwistek

Summary

Keywords: Zakopane, the turn of the XIX and XX century, Emilianna-Mula Chwistek, diary, meetings with Stanisław Ignacy Witkiewicz

The title „Staś Witkiewicz came, handsome with black mustache, his teeth beautiful..." is a fragment of a diary, memorials of Emilianna-Mula Chwistek (later, after husband Anna Stożkowa), sister of Leon Chwistek, of the age of Stanisław Ignacy Witkiewicz, who spent her childhood and early youth - from the 80's. of the XIX century until 1910 - in Zakopane in sanatoriums belonging to her father. She started to write her diary at the age of twelve in 1897. The excerpts selected from it describe meetings of Mula with Stanisław Ignacy (a friend of her brother Leon), and the background of these meetings provided different events in Zakopane including the most common one – the ice-skating rink, which for both was a favorite pastime. In her diary, the particularly interesting is the point of view of a child, then a teenager and finally a young woman, still very clearly interested in Staś Witkiewicz. In the years 1909–1910 she already commented his affair with Irena Solska - part of the writings from 1909 can accurately determine the dates of the events of „The 622 Downfalls of Bungo", where Chwistek is personified by Baron Brummel de Buffadero Bluff and Mula – by his sister Dolores. Moreover, as professor Karol Estericher wrote: „The memorials contain a lot of information about Zakopane

before World War I." The selected parts of the diary that contain these messages try to capture the atmosphere of Zakopane of that time.

Agnieszka Mancewicz (ur. w 1940 r. w Borysławiu) – wnuczka Leona Chwistka i Olgi Steinhaus, siostry Hugona Steinhausa oraz córka Aliny Dawidowiczowej autorki książki traktującej m.in. o dziejach rodziny Chwistków, pt. *Zeschnięte liście i kwiat*. Emilianna Chwistek – Mula, autorka pamiętnika, była siostrą jej dziadka.

Obecnie przygotowuje do wydania korespondencję Leona Chwistka z lat 1896–1944, połączonej z prowadzonymi przez niego okresowo dziennikami, notatkami i niepublikowanymi tekstami. Książka wraz z reprodukcjami i zdjęciami przypuszczalnie będzie liczyć około 400 stron.

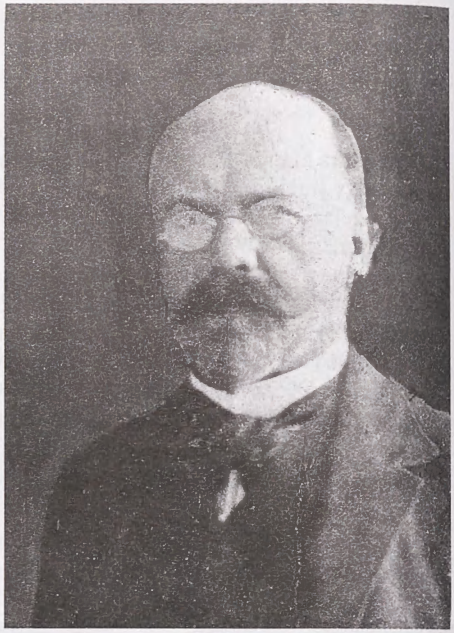
Z zawodu jest architektką, specjalizuje się w planowaniu przestrzennym. Jest m.in. autorką i współautorką licznych miejscowych planów zagospodarowania przestrzennego, oraz studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego m. Krakowa. Obecnie na emeryturze, ale nadal wykonuje swój zawód.



40. Spotkanie w „Adasiówce". Fot. ok. 1909



41. Emilia z Majewskich Chwistkowa. Fot. ok. 1900



42. Bronisław Chwistek. Fot. ok. 1900



43. Emilianna (Mula) Chwistek. Fot. ok. 1900



44. Emilianna (Mula) Chwistek. Fot. ok. 1909



45. Leon Chwistek. Fot. ok. 1909



46. Stanisław Witkiewicz w Lovranie. Fot. 1905

MAŁGORZATA VRAŽIČ
Uniwersytet Warszawski

Lovrańskie pejzaże – polskie dylematy
Stanisław Witkiewicz w Lovranie

Słowa-klucze: wybrzeże adriatyckie, Lovran, biografia artystyczna, zakopianina i lovranina, architektura secesyjna, Legiony, polski romantyzm

Lovran dawniej i dziś

Od czasów Witkiewicza Lovran nie zmienił się tak bardzo. Miasto (niegdyś mała rybacka osada o pięknej staroczesnej zabudowie) rozrosło się, sporo wokół nowoczesnej architektury, jednak w obrębie starówki i miejsc, gdzie przebywał Witkiewicz, czas jakby stanął w miejscu. W drugiej połowie XIX stulecia miasteczko przekształciło się w kurort[1] i od tamtej pory miało wieść podwójne życie, nie tylko w obszarze gender, jako Lovrana-Lovran (a czasem nawet jako Lovrano!), ale i pod względem, nazwijmy to górnolotnie, ontologicznym.

Życie tam charakteryzuje się typową dla miejscowości turystycznych czy uzdrowisk dwubiegunowością, kontrastem pomiędzy codziennością, dniem powszednim a okresem najazdu wczasowiczów. Miasto w sezonie wiosenno-letnim tętni życiem, jest gwarno, wszędzie panuje niepodzielnie kicz pamiątek, czuć wątpliwej jakości wyziewy i zapachy z barów i restoranów. Poza

[1] Więcej na ten temat: M. P e r š i ć, *Lovran: turizam i graditeljstvo; turistička arhitektura u Lovranu na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće*, Adamić, Rijeka 2002; D. B l a ž i n a, *Stanisław Witkiewicz i Lovran* [w:] *Stanisław Witkiewicz u Lovranu*, Veleposlanstwo Republike Poljske, Zagrzeb 1998; D. B l a ž i n a, *Witkiewiczi na Jadranu. Pokušaj rekonstrukcije* [w:] *U Auri dušnog dana, Hrvatsko filološko društvo*, Zagrzeb 2005. O Lovranie i pobycie tam Stanisława Witkiewicza pisał wnikliwie i ciekawie również T. B o c h e ń s k i, *Witkiewiczowie w Lovranie* [w:] *Witkacy i reszta świata*, Łódź 2010, s. 11-21.

sezonem Lovran zamiera i pustoszeje, wtedy widać jego inne, biedniejsze, apatyczne nieraz oblicze. Pewna dwubiegunowość udzieliła się i mieszkającemu tam (od 21 października 1904 do 8 maja 1905 roku oraz od 4 listopada 1908 do 5 września 1915 roku) Witkiewiczowi, który obserwował podobne zjawiska, odczuwał też skutki oddziaływania miejscowego klimatu, wahania pogody, temperatury:

> Deszcz lał i mgła kisła w powietrzu – o 7-mej wieczorem porwało się sirocco – burza, jakiej jeszcze tu nie słyszeliśmy, i trzepało morzem i nami do 5-tej rano [...]. Może to już zima wypluła resztę złości [...][2].

> Słaby jeszcze jestem, a burze i wiatry itd. zbudziły znowu do życia artretyzm. Więc i obrzęki, i bóle się zwiększyły [...][3].

> Nie mogę widzieć cudu, jakim jest teraz Lovrana utopiona w różach, które walą się podobno jak kaskady zza murów. Wszystkie kolory i wszystkie formy – bajka. Ja trochę pogorszenia, temp. były do 38, ale to się już poprawia. Był wczoraj dr – z płucami lepiej niż było, serce cicho, jem i sypiam, ale ta zmora ciągle mąci. Może to bora. Pogoda – no i ciepło, ale ja wytrzymuję[4].

W rezultacie każda pora roku, zamiast oczekiwanej poprawy zdrowia, niosła niedogodności i problemy zdrowotne. Piękny Lovran nie cieszył się jednoznacznie dobrą sławą wśród lekarzy. Henryk Sienkiewicz, po konsultacji z doktorem Dłuskim, pisze do żony:

> Abacji i Lowrany nie zna, ale ma stamtąd chorych i nie myśli o tych miejscowościach nic dobrego. Zresztą powoduję się względami, o których Ci wspominałem [...]. Będę się starał, by Lowrana nie zajęła nam więcej niż jeden dzień, najwyżej dwa, dla wypoczynku [...]. Lowrana stoi mi w gardle, ale trzeba było to dla Małej zrobić[5].

> Jesteśmy w Wiedniu, a wieczorem wyjeżdżamy do tej parszywej Lowrany[6].

> Po wielu usiłowaniach ledwo się znalazły dwa pokoiki w willi „Antonia" – i to nie koło siebie [...]. Witkiewicz wygląda jakby elementy, z których się składa, były już ziemią: czarny, pokropkowany, strasznie wychudły. Ale ponieważ poprzednio był jeszcze chudszy i sczerniały i poprawa w porównaniu do dni poprzednich jest znaczna – więc i jego, i p. Dembowskiej usposobienie doskonałe[7].

Na marginesie tych rozważań warto zaznaczyć, iż o ile w Zakopanem Witkacy odkrył niegdyś istnienie „zakopianiny"[8], o tyle w Lovranie można stwier-

[2] S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska, A. Micińska, PIW, Warszawa 1969, list z 2 III, s. 395.

[3] Tamże, list z 2 III i 20 VI 1909, s. 408.

[4] Tamże, list z 20 maja 1909, s. 403.

[5] H. S i e n k i e w i c z, *Listy*, tom IV, cz. 2, list z 5 IX 1909, PIW, Warszawa 2008 r., s. 239-140.

[6] Tamże, list z 9 IX 1909, s. 244.

[7] Tamże, list z 10. X 1909, s. 245-246.

[8] S. I. W i t k i e w i c z, *Demonizm Zakopanego*, „Echo Tatrzańskie" R. 2: 1919, , nr 19, s. 3-4, nr 21, s.3-4, nr 22, s. 6-7.

dzić obecność „lovrnaniny". Jest to trudna do zdefiniowania substancja, ogólna atmosfera klimatyczno-architektoniczno-mentalna. Lovranina silnie uzależnia, skłania do kolejnych przyjazdów, wpływa nieco mitotwórczo na percepcyjne możliwości danej jednostki. Złożone to zjawisko zasługuje na osobny artykuł, tu pojawia się jedynie sygnalnie, jako istotny element kolorytu lokalnego Lovranu.

Wille

Lovrańskie wille to ambasadorki miasteczka, jego wizytówka. Nie tak liczne, jak w słynnej i bogatej Opatii (ówczesnej Abbazji), rozsiane wzdłuż wybrzeża i u podnóża Učki[9], tworzą jednak, podobnie jak bujna roślinność (różnorakie palmy oraz krzewy laurowe – lovor, łac. Laurus nobilis, z którymi wiąże się nazwa miasteczka) specyficzny, niepowtarzalny klimat przestrzenny tej wypoczynkowej miejscowości. W większości wybudowano je z przeznaczeniem na pensjonaty. Kiedyś nowoczesne, dziś stanowią wyrazisty przykład oryginalnej zabytkowej architektury uzdrowiskowej epoki *fin de siècle'u* nad Adriatykiem.

Podczas dwóch pobytów Witkiewicz i towarzyszące mu osoby mieszkali w trzech willach: „Atlancie"[10], „Giannie"[11] i „Pension Centrale"[12]. Podczas pierwszego pobytu (1904–1905) Witkiewicz najprawdopodobniej mieszkał również przez jakiś czas w willi „Nellissima", jednak informacji o tym fakcie nie można znaleźć w jego listach opublikowanych do tej pory, jest natomiast wzmianka w liście do siostry cytowanym przez Zdzisława Piaseckiego w książce *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich*:

> Z Lovrany wyjechaliśmy w deszcz, który trwał prawie do Grazu – było bardzo szczęśliwie – nie było upału i kurzu. Tu chłodniej niż w willi „Nellissima", ale wiosna w kwiatach[13].

---

[9] Niegdyś wł. Monte Maggiore, pasmo górskie Istrii, jego najwyższy szczyt to Vojak (1396 m). W 1999 r. został tam utworzony Park Naturalny Učka, rozciągający się na powierzchni ok.160 km kwadratowych. Więcej na ten temat: A. M u z u r, *Lovran. Turistički vodič*, Rijeka 2001, s. 40-56.

[10] Willa w stylu weneckim, zaprojektowana przez włoskiego architekta Emilia Ambrosiniego (1850-1912), wybudowana w 1899/1900 r.

[11] Secesyjna, eklektyczna willa stojąca tuż obok „Atlanty", wybudowana w 1904 r., zaprojektowana i zbudowana przez włoskiego architekta Attilia Maguolo (1859-1932).

[12] Właściwie willa „Central"; stoi ona w okolicach portu w Lovranie, a więc w innej części miasteczka niż pozostałe dwie wille. Wybudowana w 1905 r. (przybudówka 1910 r.) według projektu Giovanniego Randicha, który był jednym z twórców secesyjnej zabudowy Rijeki (wtedy Fiume).

[13] List z 10 V 1905, Graz, cyt. za: Z. P i a s e c k i, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich. Szkice nie tylko biograficzne*, Uniwersytet Opolski, Opole 1999, s. 243.

Znając skłonność Witkiewicza do modyfikowania nazw i zgodnie z logiką języka włoskiego, willa powinna się raczej nazywać „Bellissima". Niestety do tej pory nie udało mi się jej odnaleźć, prawdopodobnie już nie istnieje. Ponadto część rodziny mieszkała w jednym budynku[14], który znajdował się w pobliżu wili „Atlanta", przypuszczalnie niedaleko willi „Eugenia"[15]. Dziś w tym miejscu znajduje się zarośnięty pustostan.

Centrum polskości

Witkiewicz lubił Lovran, doceniała jego urodę oraz potencjał miejscowego pejzażu, dlatego w listach i zapiskach starał się oddać jego artystyczne walory:

> Kolory przecudne! Przejścia od ziemi czerwonej przez czerwieniejące dęby i żółte kasztany do szarych oliwek i zielonych traw prześliczne. A w tym cyprysy i tuje, szare skały. Piknie! [...] Chciałbym być jeszcze zdrowszym, żebyśmy mogli razem w pejzażu bywać![16]

Podejmował też próby malarskie, jednak powstałe prace (kilka pejzaży z okresu 1904-1906, czyli *Lovran, motyw krajobrazowy I, II, III, IV*, wykonanych w technice gwasz na kartonie[17]) odzwierciedlają stopień zaawansowania choroby Witkiewicza, który usiłował malować niewprawną, ograniczoną przez artretyzm ręką, dlatego wartość artystyczna tych obrazów jest dość dyskusyjna. Natomiast drugi pobyt (lata 1908-1915) oznaczał dla niego rozbrat z malarstwem, stał się wtedy człowiekiem pióra (choć i pisanie przychodziło mu z wielkim trudem), a podczas długich miesięcy pogorszenia zdrowia obserwatorem i leżakującym kuracjuszem.

> Żebym mógł, to bym bez wahania pisał. Ale choroba mnie zjadła w stopniu większym, niż się spodziewasz. A nade wszystko to trwanie małych podniesień temperatur, ale połączonych z osłabieniem, przeszkadza w skupieni energii myślenia i działania. W początkach stycznia zacząłem pisać rzecz, jak mi się wydaje, dobrą, ale choroba mi „psia kość zatracona" „wytrąciła mi pióro z ręki"...[18]

[14] „W »Atlancie« nie było miejsca. Mieszkają one [Pani Dembowska i Dzineczka] w tej willi na drugim zakręcie, idąc na Lovke. Dobrze tam jest – tylko gramofon!", S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna...*, dz. cyt., list z 10 III 1905, s. 252.

[15] Reprezentacyjna willa w stylu secesyjnym, wybudowana w 1910 r. dla zamożnej rodziny. Znajduj się około 300-400 metrów od Atlanty, po drugiej stornie ulicy.

[16] S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna*, list z 30 listopada 1909 r., dz. cyt., s. 418 i 419.

[17] Można je zobaczyć m. in. na stronie: http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Witkiewicz/Witkiewicz_3.htm

[18] S. W i t k i e w i c z, *Ostanie słowa. Wyjątki z listów do siostry, sierpień 1914 – sierpień 1915*, Wydawnictwo „Wiadomości Polskich", Piotrków 1916, zapisek z 13 IV 1915, s. 42.

Przede wszystkim jednak myśli Witkiewicza krążyły wokół spraw polskich i trudno mu było pogodzić się z tym przymusowym pobytem tam. Już 4 listopada 1904 roku, a więc niedługo po przyjeździe, pisze do siostry Marii, że oddałby jej piękne morze i słońce w zamian za powrót w Tatry[19].

> Kiedy miewał dni lepsze bez bólów, bez podwyższonej temperatury, pragnął całą duszą opuścić Lovranę i wrócić do Zakopanego[20].

Pisarka Helena Boguszewska[21], która odwiedziła Witkiewicza w Lovranie w styczniu 1915 roku, we wspomnieniach uchwyciła istotę jego lovrańskiej egzystencji:

> Rozmawialiśmy o Legionach i o Polsce [...]. Witkiewicz żył Polską. Wierzył niezłomnie w jej przyszłość, twierdząc, że przegrana bitwa nie stanowi o przegranej wojnie, przegrana woja – o przegranej sprawie i taką atmosferę wytwarzał wokół siebie, że w tych dwóch pokojach [w willi Pension Centrale – M. V.], pełnych książek, z oknami patrzącymi na niebieskie, cudze morze i ogród pełen obcych, sztywnych palm czuło się, że się jest w samym centrum Polski[22].

Witkiewicz mieszkał nie tyle w Lovranie w willi „Central", ile w świecie idei, w kręgu spraw polskich, w świecie swoich pism. Wiemy, że zmieniło go Zakopane, prace nad koncepcją stylu zakopiańskiego, poszukiwanie skarbów przeszłości czy doświadczenia rewolucji 1905 roku. Te wszystkie znaczące wydarzenia sprawiły, iż zaczął balansować między estetyką a etyką, między sztuką a problemami życia ówczesnej zbiorowości. Od tamtej pory będzie się starał łączyć te dwie perspektywy. Kumulacja tych przemian dokonała się właśnie w Lovranie. Poczucie swoistego odcięcia od źródła, tak przez oddalenie od kraju, jaki i wyłączającą go z wielu aktywności chorobę, miały istotny wpływ na jego sposób postrzegania kwestii estetyki, kwestii narodowych, w niektórych punktach niejako się zradykalizował. Naturalną koleją rzeczy starał się swoją twórczość jakoś scalić, podsumować, ujednolicić. Swojej teorii nie unowocześnił, lecz pragnął przedstawić ją jako system spójny i całościowy. Mimo choroby i ogromnego osłabienia bardzo dużo pracował, przygotowywał na przykład do druku drugą część *Chrześcijaństwa i katechizmu*

---

[19] Por. K. K o s i ń s k i, *Stanisław Witkiewicz*, Instytut Wydawniczy „Bibljoteka Polska", Warszawa 1928, s. 108.

[20] M. W i t k i e w i c z ó w n a, *Wspomnienie o Stanisławie Witkiewiczu*, Warszawa 1936, s. 89.

[21] Pisarka i działaczka społeczna (1886-1978), autorka opowiadań dla dzieci publikowanych w „Płomyku i „Płomyczku" w latach 1909-1910, cyklu podręczników przyrodniczych, powieści, np. *Świat po niewidomemu* (1932), *Ci ludzie* (1933) czy *Czerwone węże* (1933).

[22] H. B o g u s z e w s k a, *O Stanisławie Witkiewiczu*, „Nowa Reforma" [Kraków] 1915, nr 490 (28 IX).

oraz drugi zeszyt *Stylu zakopiańskiego – Ciesielstwo*[23]. Z trudem udało mu się ukończyć drugie wydanie monografii o Matejce (I wyd. 1903 r., II wyd. 1908 i 1913 r.). Trzeba przyznać, że dość efektownie, w swoim starym stylu, chciał połączyć wcześniejsze, krytyczne sądy o malarstwie Matejki z oceną późniejszą, wynikającą z innego nastawienia i skupiania uwagi na innych jego aspektach, jak również powiązać jakoś własną myśl krytyczno-artystyczną z myślą społeczno-polityczną, metodę krytyki obiektywnej ze sferą idei. Jest to z kilku powodów karkołomne, gdyż w pierwszym wydaniu Witkiewicz tak sugestywnie negatywnie scharakteryzował warsztat malarski Matejki, że trudno było odczytać wtedy ten artykuł inaczej, po drugie, to właśnie także owa idea była zarzutem stawianym Matejce:

> Matejko coraz więcej myśli jako historyk – coraz mniej jako malarz. Dziś, kiedy Matejko do szczętu wyzbył się i perspektywy i harmonii barw, i logiki światłocienia i zmanierował się prawie do reszty w kształtach, dziś każdy cal jego „największego" obrazu przesiąkły jest *ideą* [...][24].

> Matejko nie wziął nic lub wziął bardzo mało z tych zasobów, jakie już sztuka europejska nagromadziła. Ściśle mówiąc, ma i on wszystkie wady, podziela wszystkie błędy pewnego okresu rozwoju sztuki, który już należy do przeszłości całkiem zmarłej. Jego wielkie zalety są zupełnie indywidualne, osobiste, na nim się zaczynają i na nim kończą. Matejko nie wprowadził do sztuki nic takiego, co by miało rację dalszego rozwijania się i życia. Jego narzędzia, jego środki nie przydadzą się nikomu i na nic. Jego kolor, kompozycja, światłocień są tylko dla niego, gdyż stoją o kilka kroków wstecz poza dzisiejszym stopniem rozwoju sztuki[25].

Teraz Witkiewicz zaistniałą niegdyś sytuację przedstawia jako serię pomyłek wynikających z niezrozumienia jego pierwotnego zamysłu czy opinii o malarstwie Jana Matejki. Poglądy Witkiewicza dotyczące zadań, roli sztuki ewoluowały, godził się teraz na jej funkcje społeczne i patriotyczne pod warunkiem, że malarz zachowa konsekwencję artystyczną[26].

Podobnie studium pisane w Lovranie, *Rewolucja, etyka, chrześcijaństwo*, miało być swoistą *summą* poglądów Witkiewicza – nie ukazało się drukiem, ponieważ nie udało się znaleźć wydawcy[27], i jak wspomina siostra Maria:

[23] Więcej o lovrańskich wysiłkach pisarskich i wydawniczych Witkiewicza pisał Z. M o ź d z i e r z, *Stanisław Witkiewicz (1851-1915). Szkic biograficzny* [w:] *Stanisław Witkiewicz. Człowiek–artysta–myśliciel*, Towarzystwo Muzeum Tatrzańskiego, Zakopane 1997, s. 45-48.

[24] S. W i t k i e w i c z, *Największy obraz Matejki* [w:] S. W i t k i e w i c z, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. J. Tarnowski, Universitas, Kraków 2009, s. 127.

[25] Tamże, s. 129.

[26] Witkiewiczowi udało się przekonać tylko jednego krytyka, Stanisława Pieńkowskiego, który w 1909 r. opublikował recenzję – zob. S. P i e ń k o w s k i, *Matejko – Stanisława Witkiewicza*, „Krytyka", z. II, s. 146-150. Recenzja jest w istocie pochwałą całokształtu twórczości Witkiewicza. Witkiewicza poparł w tej kwestii także Feliks Jasieński.

[27] Por. M. W i t k i e w i c z ó w n a, *Wspomnienia o Stanisławie Witkiewiczu...*, dz. cyt. s. 79.

„wszyscy obawiali się zbyt śmiałe myśli wygłaszać w obawie wywołania protestu i oburzenia"[28], bardziej prawdopodobne jest jednak, że sam Witkiewicz odstąpił od publikacji, a nawet dokończenia, ponieważ wierzył, że Legiony z Piłsudskim dokończą jego dzieło:

> Po 16 sierpnia, po zjednoczeniu się stronnictw, po przystąpieniu społeczeństwa do Legionów, zdawało się, że mojej książki nie trzeba będzie kończyć, że teraz będą ją pisać Legioniści z Ziukiem na czele...[29]

Witkiewicz miał w niej podsumować swoje spostrzeżenia dotyczące rewolucji 1905 roku, zawrzeć teorię rozwoju społecznego oraz przestrogi dotyczące mentalnej atmosfery kraju po upadku powstania styczniowego, której skutkiem jest zanikanie „prometejskiego ognia patriotyzmu", postawa lojalnościowa, rezygnacją z walki o wolność nie tylko polityczną, ale i walki z wewnętrznym poczuciem zniewolenia. Poglądy polityczne Witkiewicza w tamtym okresie sprowadzają się wyłączenie do sprawy polskiej[30], idei niepodległościowej, Legionów. Witkiewicz był irracjonalistą doceniającym w historii narodu jego walory uczuciowe, moralne i duchowe[31], szczególnie po zawodzie związanym z rokiem 1905 roku w Polsce zwrócił się ku romantyzmowi, ku *Księgom Narodu Polskiego i Pielgrzymstwa*, które stały się wykładnią jego myśli patriotyczno-moralnej. W swoim ostatnim piśmie stał się Witkiewicz zwolennikiem poświęcenia, bohaterstwa, walki zbrojnej, rewolucji, która miała wieść do wolności, ale i ewolucji społecznej, nowego lepszego porządku, jednocześnie głosił konieczność przemiany duszy człowieka w kie-

---

Przyczyny zaniechania prac na książką nie są do końca jasne, a może po prostu dyskusyjne. Ewa Paczoska, analizując okoliczności powstania i niewydania książki, pisze tak: „Czy rzeczywiście autor nie chciał skończyć swego dzieła, oznajmiając, jak głosi legenda, że dalszy ciąg piszą legiony? Czy Sokrates wybrał milczenie w sytuacji, gdy marzenie i idea polska stawały się czynem? A może Witkiewicz czuł, że w nowej epoce doświadczenia poprzedniej stają się nieprzekazywalne? [...] Wielkie dzieło Witkiewicza skazane było na niepamięć w sferze praktyki społecznej już w chwili ukończenia czy ostatecznego zaniechania. Historia bowiem znów zaczęła się rozgrywać na polach bitew, a nie w gabinecie artysty, nawet tym umiejscowionym w otwartej na świat i ludzi zakopiańskiej chacie" (E. P a c z o s k a, *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, Sic!, Warszawa 2004, s. 235-237).Czy badaczka ma rację? Witkiewicz, jako autor owego studium, znajdował się bowiem dość daleko od zakopiańskiej chaty, chyba że lovrańską willę Central uznamy za swoisty jej odpowiednik, metaforyczno-mentalne przedłużenie, po drugie, wedle jego słów zacytowanych przez siostrę, zaniechał pisania, właśnie dlatego że pragnienie „polskiego czynu", jak oczekiwał, zaczęło się urzeczywistniać wraz z Legionami na polach bitewnych Europy, tym samym zrezygnował z gabinetowych rozważań i „rozstrzygnięć".

[28] Tamże.

[29] Tamże, s. 87.

[30] Por. K. K o s i ń s k i, *Stanisław Witkiewicz...*, dz. cyt., s. 307.

[31] Tamże, s. 397.

runku miłości i dobra[32]. Witkiewicz wywodził się z romantyzmu i ostatecznie do romantyzmu powrócił, był bowiem przekonany, iż w historii pojawia się szansa na dokończenie dzieła jego pokolenia. W wielu kwestiach społeczno-narodowych pozostał marzycielem, ale nie on jeden przecież śnił piękny sen o Polsce.

Lovrańskie doświadczenia, jak sądzę, stanowią klucz do lepszego zrozumienia tego człowieka. Obezwładnienie przez chorobę, świadomość stopniowego odchodzenia w cień, świadomość, że tak wielu projektów i zamysłów nie uda mu się już zrealizować (zamierzał np. napisać książkę o swoim stryju Janie Witkiewiczu i wspomnienia z Meranu) skłaniały go do przyjęcia określonej strategii, aby porządkować swój dotychczasowy dorobek. To marzenie każdego myśliciela, reformatora, wychowawcy narodu – pozostawić po sobie system całościowy, pozbawiony sprzeczności, spójny i czytelny dla przyszłych pokoleń[33].

Witkiewicza łatwo oskarżyć o konserwatyzm, lecz nie zawsze będzie to oskarżenie słuszne, gdyż faktycznie swojej sztuki, teorii czy myśli nie unowocześnił, bo też w tym ostatnim okresie swojego życia nie miał na to szansy, sił i czasu. Żywo jednak interesował się zarówno nowymi kierunkami w sztuce, takimi jak futuryzm czy kubizm, starał się zrozumieć istotę talentu syna, jego nowoczesne malarstwo, bądź co bądź dziwaczne, nienaturalistyczne potwory, orientował się w ryku idei politycznych, popierał sufrażystki[34]. O tym również powinniśmy pamiętać i pojmować jego dorobek raczej jako dzieło przerwane, które mogłoby ewoluować ku zupełnie nowym horyzontom, a może nawet moglibyśmy obserwować nie tylko jak ojciec kształtuje sztukę syna, lecz również jak syn wpłynął na ojca. Józef Tarnowski napisał:

> I trwał do końca życia w naturalistycznej wierze [...]. Witkacy dążył do samorealizacji artystycznej nie na drodze naśladowania form artystycznych, lecz kreowania form nierzeczywistych. W tym kierunku poszło całe malarstwo po impresjonizmie. Witkiewicz senior był na nie otwarty w deklaracjach, ale nie w teorii[35].

[32] Por., tamże, s. 299.

[33] Z listu do syna: „Dziękuję Ci strasznie serdecznie za list i za to, że Ci się Matejko podoba, bo przecie, jak człowiek pisze takie rzeczy, to myśli też, jak je przyjmie młode pokolenie [...]", Lovran, 21 XI 1908 (S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna...*, dz. cyt. s.377).

[34] „Bez zupełnego przewrotu w społecznym stanowisku kobiety nie ma mowy o usunięciu strasznych plag ludzkości. Sufrażystki zasługują na największy szacunek. Okazały one rozum, niezłomny charakter i bajeczne zdolności organizacyjne. Zwyciężą nie dziś, to jutro [...]. Ja jestem za sufrażystkami, za każdym kto się buntuje przeciw temu co jest", list do syna z 9 IX 1919, s. 463.

[35] S. W i t k i e w i c z, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. J. Tarnowski, Universitas, Kraków 2009, s. XXIV.

Wydaje się jednak, że te kwestie trudno rozstrzygnąć i można jedynie snuć domysły, jak ewoluowałaby sztuka i teoria Witkiewicza, gdyby kuracja w Lovranie okazała się skuteczna, a on nadal mógłby być aktywny jako artysta i pisarz. Z drugiej strony wierność określonej „doktrynie" miała ogromne zalety. Witkiewicz nie popełnił błędu Camille'a Pissarra, który pod wpływem nowych kierunków w sztuce (i twórczości swojego syna Lucjana) przeszedł na dywizjonizm. Był to eksperyment nieudany i malarz miał spory kłopot, aby bez poważniejszych konsekwencji, bez utraty poczucia autentyczności artystycznej, powrócić do dawnej metody tworzenia w duchu impresjonistycznym. Nie potrafił wyzbyć się swojej „zwyczajności" i „melancholijnej wiejskości" i okres neoimpresjonistyczny wspominał jako niekorzystny dla swojego malarstwa[36].

Czarna Mara – patronka chorych

Lovran skrywa tajemnicę Witkiewicza jako mężczyzny. Wiemy tak dużo o Witkiewiczu ojcu, o jego kontaktach z synem, o malarzu, krytyku, twórcy stylu zakopiańskiego, nieco jako o mężu wytrwale całującym z szacunkiem ręce żony, jako o kuracjuszu, lecz tak niewiele wiemy o nim jako o mężczyźnie. Dlatego bardzo przydatne będą tu rozważania Stefana Żeromskiego, który nie dał się zwieść przeróżnym (subtelnym?) strategiom wizerunkowym Witkiewicza i bodaj jako pierwszy zobaczył w nim mężczyznę. Żeromski i Witkiewicz dobrze się znali i cenili, przyjaźń ta jednak bywała skomplikowana, gdyż podszyta Erosem[37]. W listach Żeromskiego do Oktawii, Witkiewicz pojawia się jako obiekt zazdrości i rzekomy rywal:

> Historia na każdym kroku opiewa zdolności artystów do pożądania wiecznych uczuć od kobiet, jakie kiedykolwiek swymi afektami obdarzyć raczyli... Znamy to znamy... ale damy sobie z tą wadą artystów radę[38].

Oktawia wyznała narzeczonemu, że jako panienka podkochiwała się w Witkiewiczu, który udzielał jej lekcji rysunku, ponadto wyznała, że Stefan z wyglądu przypomina jej Witkiewicza... Z tych powodów Żeromski postrzegał Wit-

[36] Por. C. P i s s a r r o, *Listy do syna Lucjana*, oprac. John Rewald przy współpr. L. Pisarra, przekł K. Kossobudzki, wstęp i koment. W. Jaworska, Instytut Sztuki PAN, Wrocław 1971, artysta pisał: „Jestem chory na widok tego i odczuwam wstręt do wszystkich moich obrazów z okresu systematycznego dywizjonizmu – nawet w tych, w których usiłowałem się od niego oderwać. A wpływy jego odczuwałem aż do roku 1894.

[37] Więcej o relacji Witkiewicza i Żeromskiego zob. M. V r a ž i č, *Projekty kultury. Na przełęczach utopii: Stanisław Witkiewicz i Stefan Żeromski* [w:] *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, red. nauk. A. Janicka, A. Kowalczykowa, G. Kowalski, Białystok–Rapperswil 2013, s. 251-263.

[38] S. Ż e r o m s k i, *Pisma zebrane*, t. 34, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2001, s. 215.

kiewicza przez pryzmat owego „flirtu" Oktawii. Dowodem jego płomiennej zazdrości jest na przykład ten list:

> Na tego pana W[itkiewicza] patrzeć nie mogę bez ściskania w kieszeni składanego scyzoryka – jeśli mię kiedyś zacznie jakimiś wspomnieniami – kto wie, czy podnóża Tatr i mojego ostrza scyzoryka nie ubroczę krwią tego realisty. Daruję mu życie pod jednym tylko warunkiem: że mi ani jednym słówkiem o żadnych pracowniach i białych syberynowych paltocikach wspominał nie będzie[39].

Żeromski był dobrym obserwatorem, choć na pewno nie zawsze obiektywnym, osobą czułą na „szept Erosa", i to właśnie on dostrzegł pewne słabości czy też wady Witkiewicza, które jakoś umykały w jego wizerunku oficjalnym. Postrzegał go jako dość przeciętnego malarza, człowieka despotycznego i upartego, apodyktycznego w relacjach, i choć to za mocno powiedziane: kobieciarza. Żeromski musiał doprawdy uważnie i wytrwale obserwować zachowanie starszego kolegi, jego mimikę, gesty itp., aby dostrzec takie niuanse:

> Mnie się coś wydaje, że i Pan W[itkiewicz] jest na panią Lipowską... *pażyrny*. Tyle mi zawsze mówi o przymiotach jej duszy i ciała![40]

Spostrzeżenia Żeromskiego, na pewno obarczone osobistymi obsesjami i nadwrażliwością interakcji, odbrązawiają jednak postać Witkiewicza obrosłą białą legendą, ale przede wszystkim sprawiają, że staje się ona bardziej prawdopodobna psychologicznie, „żywa", pozbawiona idealizującego, a więc fałszującego obraz całości filtru.

Witkiewicz utrwalił się w świadomości zbiorowej jako człowiek-instytucja, autorytet, w rodzinie nazywany był Aniołem, po jego śmierci pisano o nim jak o nauczającym Sokratesie, „doskonałym człowieku [...] bez uchybień", „wielkim budowniczym życia", „jednym z najpierwszych w narodzie", duchowym wodzu, nazywany był ewangelistą Tatr, szermierzem prawdy, człowiekiem wręcz świętym itp. To prawda, Witkiewicz wybrał dla siebie taką rolę, sam nazywał się prorokiem stylu zakopiańskiego, niewątpliwie był idealistą, nie szukał taniego poklasku, finansowych profitów, bezkompromisowo walczył o swoje poglądy i przekonania, budował swój autorytet przez wiele lat[41]. Trudno przecenić jego zasługi dla kultury polskiej, to wszystko sprawiło jednak, że ten monumentalny pomnik przysłonił człowieka żywego, człowieka z krwi i kości, a wreszcie mężczyznę, dlatego mówienie o nim i Marii Dembowskiej (Czarnej Marze), to jak wkraczanie w sferę tabu, burzenie hagiogra-

[39] Tamże, s. 234.

[40] Tamże, s. 319.

[41] Choć trzeba przyznać, że jego idealizm miał bardzo realne, przyziemne zaplecze, ponieważ wiązał się z licznymi obciążeniami i obowiązkami codzienności, które Witkiewicz, prorok i artysta, scedował na żonę.

fii. Zapewne nam współczesnym trudno pojąć istotę tego związku, niewątpliwie jednak był to związek miłosny, o czym świadczy niezwykle emocjonalny list Witkiewicza do przyjaciółki i powiernicy Jadwigi Janczewskiej:

> Widzi Pani, ja chcę, żeby Pani mnie lubiła razem z Nią, żeby Pani to czuła i rozumiała, że nas trzeba już brać jako jedno, i jeżeli mnie tak bardzo jest drogie Pani dobre słowo, to dlatego, że ja w nim czuję to, że Pani mnie nie wyrzuca z Jej życia. Ja chcę po prostu, żeby Pani wiedziała, że ja poza Nią nie żyję. Ja siebie, moją duszę, moją myśl, uczucie, szczęście, siły, rozpacz, wszystko Jej oddałem [...]. Teraz przez ten straszny miesiąc rozstania [...] tylko to, że Pani jest z Nią, ratuje mnie od obłędu, tylko to, że czasem Ona pisze, utrzymuje we mnie odrobinę nadziei, bez której bym nie żył. Ja potrzebuję to Pani powiedzieć, ja chcę, żeby Pani, dlatego że Pani jest taką jasną i tak najjaśniejsza w Jej życiu, żeby Pani to wiedziała żeby Pani nie potrzebowała się niczego domyślać! To są za wielkie rzeczy, które mogą albo zabić człowieka, albo mu dać wszystko to każdy widzi po mnie bo ja z tym, że Ją kocham, nie kryję się [...]. Poza Nią nie ma dla mnie życia[42].

Świadczą o tym również wspomnienia Władysława Kiejstuta Matlakowskiego i wielu innych przyjaciół z zakopiańskich kręgów artystycznych[43]. Podobnie jak w przypadku uczucia Witkiewicza do Heleny Modrzejewskiej, nie była to wyłącznie ulotna artystyczna egzaltacja czy też romans. Jak widać, serce idealisty jest pojemne i nie znosi pustki, której nie dało się zapełnić ani racjonalnymi rozwiązaniami (ślub ze stateczną, „odpowiednią" panną, założenie rodziny), ani wypełnianiem obowiązków dorosłego mężczyzny – męża i ojca.

Bohaterami tego bądź co bądź życiowego dramatu było kilka osób uwikłanych w nieudane małżeństwa. Wyobraźmy sobie teraz zakopiańską „Chatę" Dembowskich nie jako świątynię stylu zakopiańskiego czy salon artystyczny, lecz jako scenerię toksycznego czworokąta, sytuacji trwającej wiele lat, sytuacji z jednej strony otoczonej aurą tajemnicy, niedopowiedzeń, przemilczeń, a z drugiej będącej pożywkę dla plotki. Sytuacji zwieńczonej cichą akceptacją i przyzwoleniem Marii Witkiewiczowej z Pietrzkiewiczów, a w końcu śmiercią jednego z bohaterów, męża Marii, Bronisława Dembowskiego (1847-1893). Podobno umierał na rękach swego przyjaciela, Stanisława Witkiewicza. Tak powstała zakopiańska przestrzeń oddziaływania Erosa i Thanatosa w czystej postaci, w typowym emocjonalnym i psychologicznym zapętleniu. To ukryty, choć silnie oddziałujący na poszczególnych bohaterów, wymiar stylu zakopiańskiego jako projektu demonicznego.

---

[42] List do Jadwigi Janczewskiej z 1894 r. [w:] Z. P i a s e c k i, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw...*, dz. cyt., s. 315-316.

[43] *Wspomnienia Władysława K. Matlakowskiego* [maszynopis], Ossolineum, sygn.. 14.500/II; spore fragmenty Wspomnień opublikował Z. P i a s e c k i, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw...*, dz. cyt., s. 256-288.

Witkiewicz, zgodnie z obyczajowością tamtych czasów i (specyficznie pojętym) poczuciem odpowiedzialności za rodzinę, nie zdecydował się na drastyczne kroki, nie ma też znaczenia, czy jego związek z Dembowską był związkiem cielesnym, czy na zawsze pozostał platonicznym, ponieważ od czasów merańskich był z nią związany duchowo i mentalnie. Emocjonalnie opuścił żonę, a po śmierci Bronisława Dembowskiego stale bywał w „Chacie", kto by zatem szukał Witkiewicza w Zakopanem, od razu musiał iść do domu Dembowskiej[44]. Dopiero jednak w odległym Lovranie Witkiewicz mógł oficjalnie zamieszkać z Dembowską, jako swoją opiekunką i pielęgniarką, która zresztą specjalizowała się w opiece nad chorym i umierającymi przyjaciółmi[45].

Na pewno była ona kobietą nietypową, o niepospolitym charakterze, obdarzoną dużą wrażliwością[46]. Stanowiła ważny element wewnętrznego świata Witkiewicza, stały punkt odniesienia, w którym spotykały się różne obszary jego emocjonalności i istności. Bratnią duszą. Była egerią, matką chrzestną stylu zakopiańskiego, dzieliła z nim świat idei narodowych i patriotycznych. Tych dwoje idealistów stworzyło w Lovranie prywatny świat intymności, który trwał nie tyle w realnym miejscu i czasie, ile w przestrzeni polskiego misterium:

> Każda zresztą wiadomość o Legionach witana jest przez panią Dembowską łzami wzruszenia, a mnie za gardło łapie [...]. Od Pani Dembowskiej najgłębsza cześć, najserdeczniejsze wdzięczność i pamięć niezłomna. Ona rzeczywiście żyje tą jasnością, która przychodzi z Legionów[47].

---

[44] O Witkiewiczu i Dembowskiej wnikliwie i z wielkim taktem pisała H. B ł a s z c z y k - Ż u r o w s k a, *Maria i Bronisław Dembowscy – gospodarze zakopiańskiej chaty*, „Wierchy", 60: 1994, s. 99-120.

[45] Dembowska opiekowała się m.in. umierającą żoną Henryka Sienkiewicza, Marią z Szetkiewiczów, a swoją przyjaciółką (po jej śmierci chciała zająć się wychowywaniem osieroconych dzieci Sienkiewiczów), konającym synem Stefana Żeromskiego, Adasiem, następnie mężem Bronisławem i na koniec Stanisławem Witkiewiczem w Lovranie.

[46] Czarna Mara, „rogate stworzenie", jak ją nazywano, wcześnie osierocona przez matkę, wychowywana przez ojca, zesłańca syberyjskiego, dorastała w atmosferze wzniosłych ideałów, miała być ucieleśnieniem kobiety-Polki. Przebywała stale wśród dorosłych (na zesłaniu było wiele osób wykształconych), dojrzała przedwcześnie. Świat codzienny, realny, prawie dla niej nie istniał. Żyła myślą i uczuciem, upajała się myślą romantyczną. Studiowała też myślicieli pozytywistycznych. Nadwrażliwość przyprawiła ją o kilkuletnią chorobę nerwową"., Z. P i a s e c k i, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw...*, dz. cyt., s.293.

[47] List do Władysława Sieroszewskiego, Lovran, 19 lutego 1915 r. Cyt. za Z. P i a s e c k i, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw...*, dz. cyt., s. 375-6. O Marii Dembowskiej wiemy wciąż stosunkowo mało. Jej postać pojawia się po prostu jako element biografii Stanisława Witkiewicza. Czy rola opiekunki artystów, ewentualnie muzy jej wystarczała? Czy przebywając w tak ciekawym i twórczym środowisku, jak Zakopane pod koniec XIX wieku, uczestnicząc w tylu artystycznych inicjatywach, sama nie próbowała pisać, malować, projektować, itp.? Czy pisała jakieś wspomnienia (choćby z Lovranu)? Podobnych pytań jest dużo i być może będą

Bibliografia

BOGUSZEWSKA HELENA, *O Stanisławie Witkiewiczu*, „Nowa Reforma", Kraków 1915, nr 490.

BLAŽINA DALIBOR, *U auri Dušnog dana, Hrvatsko filološko društvo*, Zagrzeb 2005.

KOSIŃSKI KAZIMIERZ, *Stanisław Witkiewicz*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska", Warszawa 1928.

MATLAKOWSKI WŁADYSŁAWA KIEJSTUT, „Wspomnienia" [maszynopis], Ossolineum, sygn. 14.500/II.

MOŹDZIERZ ZBIGNIEW, *Stanisław Witkiewicz (1851-1915). Szkic biograficzny* [w:] *Stanisław Witkiewicz. Człowiek–artysta–myśliciel*, red. Zbigniew Moździerz, TMT, Zakopane 1997, s. 45-48.

MUZUR AMIR, *Lovran. Turistički vodič*, Rijeka 2001.

PACZOSKA EWA, *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, Sic!, Warszawa 2004.

PERŠIĆ MIRJANA, *Lovran: turizam i graditeljstvo; turistička arhitektura u Lovranu na prijelazu iz 19. u 20.* stoljeće, Adamić, Rijeka 2002.

PIEŃKOWSKI STANISŁAW, *Matejko – Stanisława Witkiewicza*, „Krytyka", z. II, s. 146-150.

PISSARRO CAMILLE, *Listy do syna Lucjana*, oprac. John Rewald, współpr. Lucjan Pissarro, przekł. Kazimierz Kossobudzki, wstęp i koment. Władysława Jaworska, Instytut Sztuki PAN, Wrocław 1971.

Projekty kultury. Na przełęczach utopii: Stanisław Witkiewicz i Stefan Żeromski [w:] *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, red. nauk. Anna Janicka, Alina Kowalczykowa, Grzegorz Kowalski, Białystok-Rapperswil 2013.

SIENKIEWICZ HENRYK, *Listy*, tom IV, część druga, list z 5 IX 1909 r., PIW, Warszawa.

Stanisław Witkiewicz u Lovranu, Veleposlanstwo Republike Poljske, Zagrzeb 1998.

VRAŽIČ MAŁGORZATA, *Projekty kultury. Na przełęczach utopii: Stanisław Witkiewicz i Stefan Żeromski* [w:] *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, red. nauk. Anna Janicka, Alina Kowalczykowa, Grzegorz Kowalski, Białystok–Rapperswil 2013, s. 251-263

Witkacy i reszta świata, Officyna, Łódź 2010.

WITKIEWICZ STANISŁAW, *Listy do syna*, opr. Bożena Danek-Wojnowska, Anna Micińska, PIW, Warszawa 1969.

WITKIEWICZ STANISŁAW, *Ostanie słowa. Wyjątki z listów do siostry, sierpień 1914-sierpień 1915*, Wydawnictwo „Wiadomości Polskich", Piotrków 1916.

WITKIEWICZ STANISŁAW, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. Józef Tarnowski, Universitas, Kraków 2009.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Demonizm Zakopanego*, „Echo Tatrzańskie", 1919, R.II, nr 19.

WITKIEWICZÓWNA MARIA, *Wspomnienie o Stanisławie Witkiewiczu*, Warszawa 1936.

ŻEROMSKI STEFAN, *Pisma zebrane*, t. 34, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2001.

musiały pozostać bez odpowiedzi, gdyż niestety wiele dokumentów po Dembowskiej zaginęło, uległo zniszczeniu: „Większość archiwum rodzinnego Dembowskich (korespondencja, fotografie i inne dokumenty) popakowano w kufry i przeniesiono do szopy stojącej wówczas przy domu Korniłowiczów na Bystrem. Tam przeleżały blisko trzydzieści lat [...]. Jacyś »poszukiwacze skarbów« włamali się do szopy i rozpruli kufry [...]. Tak oto wiatr historii rozniósł na cztery strony świata zaklętą w dokumentach i fotografiach historię życia właścicieli „Chaty". Maria i Bronisław Dembowscy utonęli w niepamięci potomnych. Pozostali w cieniu Wielkich, na których tak inspirująco wpływali" (H. B ł a s z c z y k - Ż u r o w s k a, *Maria i Bronisław Dembowscy...*, dz. cyt., s. 119).

The landscapes of Lovran – the Polish dilemmas Stanisław Witkiewicz in Lovran

Summary

Keywords: Adriatic coast, Lovran, artistic biography, of Zakopane and Lovran, Art Nouveau architecture, the Legions, Polish romanticism

Lovran, once Laurel, a small Adriatic town of spa and resort, has played an important role in the life of Stanisław Witkiewicz. The Lovran experiences are the key to a better understanding of Witkiewicz not only as a mature artist, but also a man. It was where in the last stage of his life, during his stay in the years 1908-1915, he tried to somehow merge his work and art theory, to summarize and standard-ize it, as he was aware of gradually moving into the shade, he already knew that the disease took his chances of implementation of many new artistic intentions. It was also in Lovran, where together with Maria Dembowska (his Egeria and friend) he created the private sphere, the idea of being to-gether „instead of" the official marriage. The disease and the associated treatment trip to the distant Lovran was for both of them a kind of a refuge. Although, the picturesque town inspired the painter from Zakopane, he liked to reside there, he valued its beauty, however, due to a poor health, he could not fully enjoy it and longed for the home country. It also seems that Witkiewicz was not in Lovran itself, but in the circle of his thoughts and writings, focused on the Polish case and the activi-ties of the Legions.

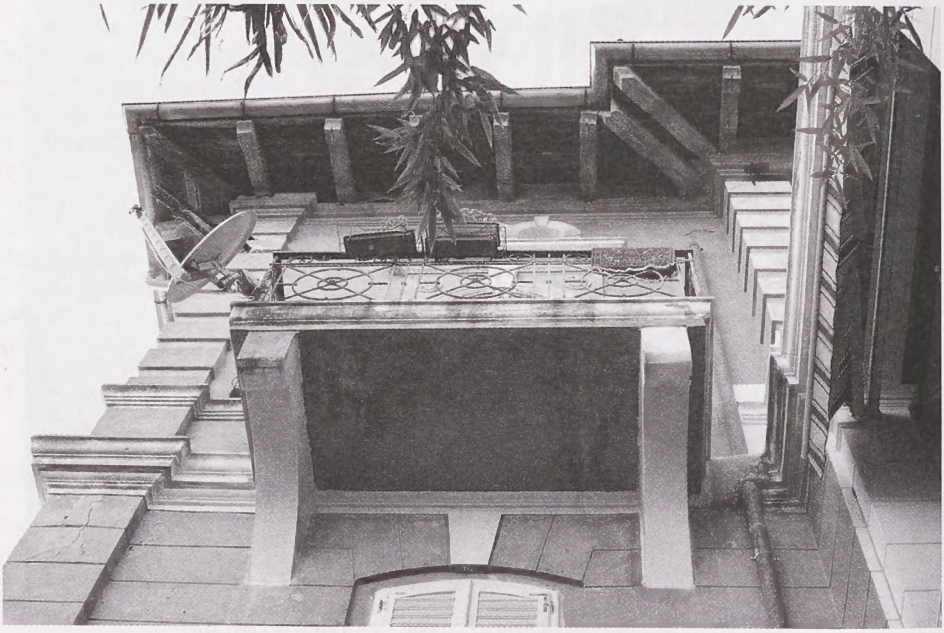
Małgorzata Vražić – dr, absolwentka Wydziału Polonistyki UW. Autorka książki Stanisław Witkiewicz i Witkacy-dwa paradygmaty sztuki, dwie koncepcje kultury (Warszawa 2013). Jest również współautorką podręcznika Młoda Polska (Kraków 2006), antologii Modernizm: spotkania (Warszawa 2008) oraz książki Przerabianie XIX wieku (Warszawa 2011); publikowała w „Universitas", „Napisie", „Przeglądzie filozoficzno-literackim", „Tekstualiach", „Estetyce i krytyce", w książce zbiorowej: Witkacy 21st Century Perspectives (Londyn 2014) czy w książce pokonferencyjnej Witkacy i drugi: Zagrebački polonistički doprinosi (Zagrzeb 2016). W latach 2010-2014 współpracowała z kwartalnikiem naukowo-artystycznym „Literacje" jako redaktor merytoryczny oraz sekretarz redakcji. W latach 2003-2011 członkini jury Olimpiady Literatury i Języka Polskiego. Interesuje się związkami literatury ze sztuką i szeroko rozumianą estetyką XIX-XXI wieku, literaturą popularną, kulturą Bałkanów oraz modernistyczną i awangardową literaturą chorwacką. Od 2016 redaktor naczelna pisma Instytutu Witkacego „Witkacy!".



47. Stanisław Witkiewicz na „Pension Centrale" w Lovranie
Fot. M. Witkiewiczówna (Dziudzia) [?], 1911

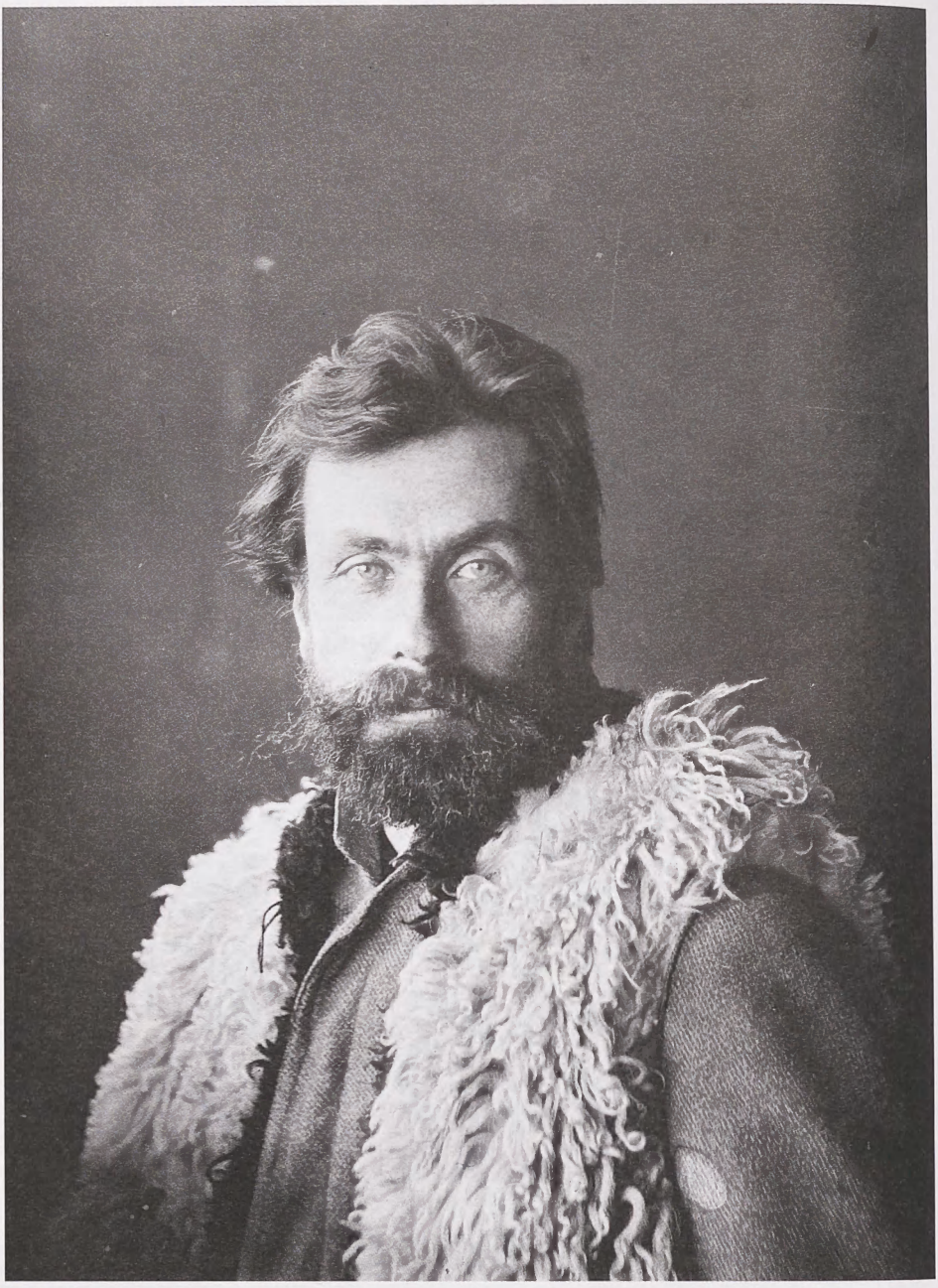


48. Willa „Atlanta" w Lovranie. Fot. Małgorzata Vražič, 2015



49. Balkon w elewacji dawnego „Pension Centrale" w Lovranie. Fot. Małgorzata Vražič, 2011

II. SZTUKI PLASTYCZNE I ARCHITEKTURA



50. Stanisław Witkiewicz. Autofotografia, ok. 1890

ZBIGNIEW MOŹDZIERZ
Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem

Dwie koncepcje stylu zakopiańskiego. O twórczości architektonicznej Stanisława Witkiewicza i Jana Witkiewicza Koszczyca

Słowa-klucze: Stanisław Witkiewicz, Jan Witkiewicz Koszczyc, styl zakopiański, eklektyzm, modernizm

Okoliczności powstania stylu zakopiańskiego[1]

Stanisław Witkiewicz urodził się 21 maja 1851 roku w Poszawszu na Żmudzi[2], jako dziewiąte dziecko Ignacego i Elwiry z Szemiotów Witkiewiczów. Początkowo uczył się wraz z rodzeństwem w domu, a na początku lat sześćdziesiątych XIX wieku rozpoczął naukę – podobnie jak starsi bracia – w gimnazjum w Szawlach. Matka Elwira, według świadectwa córki Marii, „nade wszystko

[1] Więcej na temat genezy stylu zakopiańskiego patrz: Z. M o ź d z i e r z, *Stanisława Witkiewicza klucz do stylu narodowego*, „Góry – literatura – kultura" T. 2: 1996, s. 107–114; t e n ż e, *Koncepcja stylu narodowego Stanisława Witkiewicza i jej realizacja* [w:] *Stanisław Witkiewicz – człowiek, artysta, myśliciel*, red. Z. Moździerz, Materiały TMT, Zakopane 1997, s. 293–328; t e n ż e, *Geneza i rozwój stylu zakopiańskiego* [w:] t e n ż e: *Dom „Pod Jedlami" Pawlikowskich*, Wydawnictwa MT, Zakopane 2003, s. 11–100.

[2] Majątkiem rodowym Witkiewiczów były Gordy na Żmudzi, nieopodal Poszawsz, był własnością Bejnarów. Ostatnim właścicielem był Stanisław Bejnar, fundator kolegium jezuickiego, które przetrwało do upadku zakonu w 1773 r. Następnie dobra pojezuickie wydzierżawił Jan Wołkowyski, a na początku XIX w. dwór przejęli Wiktoryn i Justyna z Mikuckich Witkiewiczowie, dziadkowie artysty – por. m.in. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 8, Warszawa 1887, s. 855 (hasło: Poszawsze).

wszczepiała w nas najwyższe poczucie patriotyczne [...], mówiła nam, że będąc wielkim narodem, jesteśmy w niewoli"[3].

Oprócz patriotyzmu rodzice od najmłodszych lat wpajali dzieciom poszanowanie kultury ludowej i ludu. Wszystkie dzieci mówiły po żmudzku. Maria Witkiewiczówna pisała po latach:

> Dzieci poszawskie były nauczone tak samo szanować i kochać Marcina furmana, Barłuka, Winceluka, jak i każdego z przyjezdnych gości. Ich niedola, choroba znajdowała we dworze współczucie, pomoc i radę. – Była szkółka, gdzie się uczyło po kryjomu dzieci służby folwarcznej w ich rodzinnym języku litewskim, był też i szpitalik [...][4].

Budownictwo ludowe na Żmudzi, drewniane konstrukcji zrębowej, miało charakterystyczne elementy dekoracyjne w obrębie okien, drzwi i ganków. Ozdobnym i popularnym elementem żmudzkiego krajobrazu kulturowego był przydrożny krzyż-kapliczka – *smutkelis*. O tym, że *smutkelis* wrył się jednak w jego pamięć, świadczyć może wypowiedź z 1891 roku:

> Pierwszy lepszy krzyż na Żmudzi, wystrugany przez nie uczonego snycerza wiejskiego, zastanawia oryginalnością pojęcia religijnego tematu i samodzielnością wykonania. Widzi się w nim zaczątek sztuki rodzącej się...[5]

Dodajmy jeszcze, iż życzeniem Witkiewicza było, by na grobie postawiono mu żmudzki krzyż[6], który mógł pamiętać tylko z dzieciństwa. Świadczy to nie tyle o jego wczesnych zainteresowaniach drewnianym budownictwem i sztuką ludową, ile raczej o podświadomym uwrażliwieniu na tradycyjny krajobraz kulturowy.

Wybuch powstania styczniowego w 1863 roku przerwał spokojne, beztroskie dzieciństwo Stanisława i jego rodzeństwa. Rząd Narodowy mianował Ignacego Witkiewicza naczelnikiem cywilnym powiatu szawelskiego. Jak wspominała Maria:

> Cała dzieciarnia poszawska w tem wszystkiem brała udział i dzielnie pomagała. Wieczorem robiło się stosy szarpii, szyło z jedwabnych sukien matki koszule dla powstańców, robiło

[3] M. Witkiewiczówna, *Wspomnienia o Stanisławie Witkiewiczu*, Warszawa 1936.

[4] Tamże, s.

[5] S. Witkiewicz, *Styl zakopański* [!], „Kurier Warszawski" 1891, nr 278 (także tenże, *Pisma zebrane*, t. 1, *Sztuka i krytyka u nas*. Kraków 1971, s. 716).

[6] Por. M. Witkiewiczówna, *Wspomnienia o Stanisławie Witkiewiczu...*, dz. cyt., s. 100; J. Witkiewicz-Koszczyc, „Szkic pierwszego krzyża na grób Stanisława Witkiewicza", oł./pap. milim. [bd.]. Muzeum Architektury we Wrocławiu, nr IIIa/433; tenże, „Szkic pierwszego krzyża na grób Stanisława Witkiewicza", oł., kredka brąz./kalka, 8 XII 1921. Muzeum Tatrzańskie, sygn. ZR/W/76/MT; tenże, „Drugi krzyż na grób Stanisława Witkiewicza", skala 1:10, oł./kalka [bd.]. MarWr, nr IIIb/188/9; tenże, „Drugi krzyż na grób Stanisława Witkiewicza", skala 1:100, [1946]. MT–ZS, sygn. S/264/6/MT (por. M. Leśniakowska, *Architekt Jan Koszczyc Witkiewicz (1881–1958) i budowanie w jego czasach*. IS PAN, Warszawa 1998, s. 212–213, 299).

bandaże [...]. Mały Staś okazał się w tym wypadku nadzwyczaj pożyteczny. Zaprzęgało się do wózka kuca, malec siadał, brał lejce i pomykał krętymi dróżkami do obozu, gdzie go z upragnieniem wyczekiwano, bo wózek był dobrze wyładowany nie byle jakimi prowiantami: prócz żywności i papierosów była beczułka prochu, cenniejsza dla nich od bochenków chleba[1].

Po latach Stanisław Witkiewicz pisał:

[...] gdy w lasach, na mrozie, zgłodzone i obdarte szczątki powstańczych partii tułały się, niosąc z sobą nieszczęście, śmierć, lub wygnanie [...] miasteczka pełne [były] uwięzionych i kobiet płaczących, a na Sybir wyciągały się długie drogi ze wszystkich stron kraju. [...] Straszne to były czasy[2].

Po powstaniu styczniowym rodzice Stanisława oraz pełnoletnie rodzeństwo – siostra Barbara i brat Jan – zostali zesłani do Guberni Tomskiej w Zachodniej Syberii. On sam oraz dwie jego siostry, Maria i Eugenia, pojechali do Tomska jako tzw. towarzyszący.

Drewniane budownictwo ludowe, bardzo dekoracyjne i niezmiernie charakterystyczne, towarzyszyło przyszłemu artyście przez niemal pięć lat w miejscu zesłania, w Tomsku. Badacze zwrócili na nie uwagę już pod koniec XVIII wieku, ze względu na zróżnicowanie form architektonicznych i funkcjonalnych. Najbardziej ozdobne były chaty zbudowane z okrągłych belek na zrąb, przekryte przeważnie dwu- lub czterospadowymi dachami pobitymi deskami. Miały one bogato zdobione obramienia drzwiowe i okienne, a często także ozdobnie wycinane końce górnych belek zrębowych. Do zasadniczej bryły – często z narożnym podcieniem – dostawiano otwarte ganki i werandy o balustradach z ażurowo wycinanych desek bądź rzeźbionych balasek. Wnętrza oraz ich wyposażenie były równie dekoracyjne. Szczególną uwagę mógł zwracać piec, często malowany, oraz sprzęty codziennego użytku pokryte drobiazgowym ornamentem snycerskim – meble, łyżniki i inne. Domostwa grodzono, a na podwórze prowadziły charakterystycznie zdobione, finezyjne bramy i bramki[3].

Po powrocie z Syberii Stanisław Witkiewicz rozpoczął studia malarskie w petersburskiej Akademii Sztuki. Zdzisław Piasecki sugeruje, że na młodego artystę Duży wpływ miał Włodzimierz Stasow, wybitny krytyk artystyczny,

[1] M. W i t k i e w i c z ó w n a, *Wspomnienia o Stanisławie Witkiewiczu...*, dz. cyt.

[2] S. W i t k i e w i c z, „Nie mogłem zasnąć" [w:] Utwory Stanisława Witkiewicza, rpsy, Ossolineum, sygn. 12 429/III, k. 1–10 (cyt. za: Z. P i a s e c k i, *Stanisław Witkiewicz. Młodość i wczesny dorobek artysty*, PWN, Warszawa–Wrocław 1983, s. 43).

[3] Е. А щ е п к о в, *Русское народное зодчество в Западной Сибири*, Издательство Академии Архитектуры СССР, Москва 1950, s. 139. Tam też przegląd form i dekoracji zachodniosyberyskiego budownictwa ludowego. Niektóre z tych elementów, jak np. narożny przyłap, ganek z galeryjką schodów, ogrodzenia i bramy, znalazło się w programie stylu zakopiańskiego, a w budownictwie podhalańskim nie występowało.

czołowy propagator stylu ruskiego w architekturze drewnianej, powszechnie znany w gronie wychowanków uczelni na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku [10]. Jak wspominał Ilia Riepin:

> [...] głos Stasowa rozbrzmiewał piorunująco nowym, narodowym wołaniem; w jego argumentach wyczuwało się żywotną siłę realizmu, a świeże pędy nowości w sztuce już skłaniały się ku jego wskazaniom[11].

W 1870 roku otwarto w Petersburgu Wszechrosyjską Wystawę Przemysłową, na której zaprezentowano wyroby rzemiosła artystycznego[12]. Pawilony wystawowe w stylu ruskim zaprojektował Wiktor Gartman [Hartman], notabene absolwent petersburskiej Akademii Sztuki. Także drugi wspomniany reprezentant narodowego nurtu drewnianej architektury rosyjskiej, Iwan Pawłowicz Ropet, studiował na tej uczelni, i to w tym samym czasie co Witkiewicz. Można więc przypuszczać, że studenci Akademii Sztuki, zachęceni przez Stasowa, odwiedzili wystawę i zapoznali się z rozwijającym się od dziesięciu lat nowym kierunkiem rosyjskiej sztuki narodowej, reprezentowanym zarówno przez architekturę pawilonów Gartmana, jak i eksponowane wyroby rzemiosła artystycznego.

Niestety, na temat ewentualnego zwiedzania wystawy przez Witkiewicza nie ma wzmianki ani w korespondencji, ani w późniejszych jego publikacjach. Można jedynie domniemywać, że skoro autor *Na przełęczy*, niemal w dwadzieścia lat po opuszczeniu Petersburga, wykazywał wyjątkowo dobrą znajomość problematyki stylu narodowego w Rosji, to znał ją nie tylko z przekazów, lecz także z autopsji. W 1891 roku pisał:

> Jednym z bardzo znamiennych, silnych i oryginalnych ruchów artystycznych jest rozwój sztuki w Rosji.
>
> W krajach, w których cywilizacja przeszła wielorakie i różnorodne przeistoczenia, zostawała pod mnóstwem skomplikowanych wpływów, między rozmaitymi warstwami społecznymi leżą często rzeczywiste przepaście w upodobaniach i formach życia [...].
>
> W Rosji natomiast można spotkać te same motywy ozdób w chałupie wielkoruskiego chłopa i w pałacach najpotężniejszych i najbogatszych panów. Niezależnie od wszystkich różnic społecznego stanowiska, bogactwa i zbliżania się do kultury zachodniej, człowiek

[10] Z. P i a s e c k i, *Stanisław Witkiewicz. Młodość i wczesny dorobek twórczy*, PWN, Warszawa–Wrocław 1983, s. 65. Poglądy Stasowa i Witkiewicza, krytyka sztuki, porównywała już wcześniej Wanda Nowakowska (zob. W. N o w a k o w s k a, *Stanisław Witkiewicz teoretyk sztuki*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 136–137).

[11] I. E. R i e p i n, *Stasow, Antokolski, Siemiradzki* [wyjątek z:] *Dalekie i bliskie*, „Przegląd Artystyczny" 1951, nr 1, s. 49. Por. także Z. P i a s e c k i, *Stanisław Witkiewicz. Młodość...*, dz. cyt., s. 65.

[12] *Выставки промышленные* [w:] *Большая Советская Энциклопедия*, эд. 2, т. 9, Москва 1951, s. 492–493.

należący do klasy uprzywilejowanej używa łyżki, miski, obrusa lub ręczników, które z innego materiału, lecz w tej samej formie, w tym samym stylu znajdują się w chałupie biedaka[13].

W czasie, w którym pisane były powyższe słowa, artysta miał za sobą także pobyt w Europie Zachodniej, a przede wszystkim dalsze studia malarskie w Monachium (1872–1875). Będąc bystrym obserwatorem, szczególnie – jak wspomniano – uwrażliwionym na sprawy sztuki związanej z tradycją, i tam poczynił pewne spostrzeżenia, nie bez znaczenia dla praktycznej realizacji swojej koncepcji. W tej samej publikacji pisał:

W Niemczech, pod naciskiem silnego rozbudzenia w ostatnim dwudziestoleciu poczucia narodowej odrębności, rozwinęła się gwałtowna dążność do nadania wszystkim formom życia cech szczególnych, niemieckich.

Za punkt wyjścia w sztuce stosowanej wzięto styl, zwany staroniemieckim i z wielką energią wprowadzono go w życie. Miasta zaroiły się domami w tym stylu, wnętrza mieszkań ozdabiają się sprzętami i tkaninami tego samego charakteru. Potworzyło się mnóstwo przemysłowo-artystycznych stowarzyszeń, które nieustannie pracują nad nadaniem staroniemieckiego stylu każdej rzeczy zabytkowej lub przedmiotom codziennego użytku. Obywatel Monachium czy Berlina, który zadawalniał się bardzo pospolitymi ścianami i stołkami, naraz buduje sobie *altdeutsche Stübchen* i z pedanterią przesiaduje w niej parę godzin dziennie w mrocznym oświetleniu okrągłych, oprawnych w ołów szybek[14].

Koncepcja stylu zakopiańskiego według Stanisława Witkiewicza

Uwrażliwiony od najmłodszych lat na oryginalność sztuki ludowej, w 1886 roku, po swym pierwszym pobycie w Zakopanem, Stanisław Witkiewicz pisał:

Zacząwszy od pułapu, podtrzymywanego w środku przez pojedynczą belkę: *sosrąb*, wyciosaną ozdobnie, w środku której widnieje wśród ornamentów rok wystawienia chałupy, skończywszy na stole, stołkach, łyżniku, półce, na której lśnią fajansowe, często stare ciekawe miski, wszędzie odbija się pewien typ piękna, styl, czyli pewien powtarzający się charakter linii.

W ogóle chata góralska jest już wyższym typem budownictwa, w którym strona użyteczna jest przyozdobiona wyrazem pewnych potrzeb estetycznych. Jest to już nie surowy materiał, ale dość wyrobiony styl, z którego mogłoby się rozwinąć samodzielne i nowe budownictwo.

Dziś, kiedy bardziej niż kiedykolwiek, chodzić by nam powinno o wydobycie i rozwinięcie wszystkich możliwych, naturalnie dodatnich cech plemiennych, trzeba się i z tym zwrócić do ludu, który jeszcze przechował ślady jakichś odrębnych szczególnych form piękna [...].

Dziwić się też doprawdy należy, że w żadnej z budowli, stawianych przez „gości" w Zakopanem nie spróbowano zużyć tak oryginalnych motywów budownictwa. A co gorsza, że w tym, co dziś stawiają Górale, zaciera się cecha miejscowa, a występuje naśladownictwo

[13] S. W i t k i e w i c z, *Styl zakopański* [!], „Kurier Warszawski" 1891, nr 241 (por. t e n ż e, *Styl zakopiański* [w:] t e n ż e, *Sztuka i krytyka u nas. Lwów 1899*, s. 675–676).

[14] Tamże.

i tak już pozbawionych charakteru domów i willi, których styl jest szwajcarszczyzną, rozprowadzoną w jakimś kosmopolitycznym sosie[15].

Obserwacje te pozostały jednak bez echa. Do idei wykorzystania elementów budownictwa podhalańskiego w architekturze willowej, z silnym naciskiem na jej polski charakter, wrócił Witkiewicz w 1891 roku, projektując pierwszy dom w stylu zakopiańskim, czyli willę Kolibę dla Zygmunta Gnatowskiego. Budynek został wzniesiony w latach 1892–1893 przy ulicy Kościeliskiej[16]. Staranny dobór materiału i jego dokładna obróbka związane były z budową nie tylko kolejnej willi letniskowej, lecz przede wszystkim dzieła architektury. Już w przypadku Koliby bowiem, jak pisał Witkiewicz po latach, chodziło o:

[...] zbudowanie domu, w którym by były rozstrzygnięte wszelkie wątpliwości co do możności pogodzenia ludowego budownictwa z wymaganiami bardziej złożonych i wyrafinowanych potrzeb wygody [...], a przede wszystkim być otoczonym rodzimą, polską atmosferą piękna[17].

W dalszej części publikacji wspominał:

[...] chodziło też o to, żeby materiałowi nadać kształty zgodne z wymaganiami architektury, żeby surowa, pierwotna forma drzewa, o ile była w budownictwie góralskim, została podporządkowaną pod formę, którą stworzyła myśl ludzka[18].

Zdaniem Witkiewicza bowiem:

[...] styl to jest pewien charakter kształtu, ile razy istniał, gdziekolwiek i w jakimkolwiek czasie, zawsze pokrywał sobą to wszystko, w czym się upodobania artystyczne danego czasu i ludu wyrażały — wszystko: od szpilki do działa[19].

Zgodnie z tym założeniem, podczas wyposażania Koliby należało się więc *pokusić o pokrycie ornamentem góralskim lub nadanie góralskiego kształtu tym wszystkim drobiazgom galanteryjnym i meblom*[20], które miały wypełnić jej wnętrza, a także stworzyć takie, *których wzorów w chacie góralskiej nie było*[21]. Nie chodziło mu jednak o rozwój budownictwa podhalańskiego sensu stricto, lecz o stworzenie na jej podstawie architektury willowej:

[15] S. W i t k i e w i c z, *Tatry w śniegu*, „Wędrowiec" 1886, nr 46 – cytat za: t e n ż e, *W kręgu Tatr* [w:] t e n ż e, *Pisma zebrane*, t. 3. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, cz. 1, s. 11.

[16] Zob. T. J a b ł o ń s k a, Z. M o ź d z i e r z, *„Koliba", pierwszy dom w stylu zakopiańskim*. Wydawnictwa MT, Zakopane 1994.

[17] S. W i t k i e w i c z, *Styl zakopiański*, z. 2: *Ciesielstwo*, Wydawnictwo H. Altenberga, Lwów 1911, s. 3.

[18] Tamże.

[19] S. W i t k i e w i c z, *Styl zakopański* [!]..., dz. cyt., nr 256 (por. t e n ż e, *Styl zakopiański...*, dz. cyt., s. 684).

[20] Tamże.

[21] S. W i t k i e w i c z, *Styl zakopiański*, z. 1: *Pokój jadalny*, Wydawnictwo H. Altenberga, Lwów 1904, s. 7.

Szło więc, nie o zbudowanie jeszcze jednej pięknej i typowej chaty, szło o co innego: o zbudowanie domu, w którym by były rozstrzygnięte wszelkie wątpliwości, co do możności pogodzenia ludowego budownictwa z wymaganiami bardziej złożonych i wyrafinowanych potrzeb wygody i piękna, domu, który by z góry odpierał wszelkie zarzuty i rozbrajał wszystkie uprzedzenia, który by dowiódł, że można mieć dom i mieszkanie w stylu zakopiańskim, będąc pewnym, że się dom nie zwali, być w nim zabezpieczonym od słót, wichrów i chłodów, mieć wszelkie wygody, a jednocześnie być otoczonym atmosferą piękna, nie gorszą od innych i w dodatku polską.

Szło o to, żeby wszystkie najcharakterystyczniejsze i najbardziej rozwinięte pierwiastki góralskiego budownictwa zużyć, a inne, będące w stanie zaczątkowym, rozwinąć odpowiednio do wyższych wymagań życia, rozwinąć nie niszcząc ich istotnego charakteru...[22]

Niemniej jednak uważał, że idea artystyczna projektowanych domów jest ważniejsza od problemów użytkowych. Pisał wszak:

Chodziło też o to, żeby materiałowi nadać kształty zgodne z wymaganiami architektury, żeby surowa, pierwotna forma drzewa, o ile była w budownictwie góralskiem, została podporządkowaną pod formę, którą stworzyła myśl ludzka. Ta strona charakteru i piękna architektonicznego była w tej sprawie najważniejszą, była naczelną, zasadniczą ideą całego zagadnienia, toteż „Koliba", pierwszy dom w stylu zakopiańskim, była komponowaną nie od wewnątrz, lecz od zewnątrz, bez względu na rozkład wewnętrzny, który był następnie już przystosowany i stopiony z kształtem architektonicznym, przystosowany tak zresztą, że dom był zupełnie wygodny i odpowiadał wszelkim wymaganiom właściciela[23].

Do formy dachu przywiązywał ogromne znaczenie:

Miarę krokwi zakopiańskiej stanowi cztery piątych długości ściany szczytowej. Krokwie u góry łączą się poprzecznym drzewem – bontem. Piętki ich nie wystają do pola, poza zrąb, i nie one tworzą strzechę. Powstaje ona przez użycie tak zwanych narożników, kawałków drzewa, które jednym końcem opierają się na strześnicy, belce leżącej na końcach *rysiów*, drugim, u góry, umocowane są na krokwiach w jednej trzeciej ich wysokości. Dach zakopiański nabiera przez to mocy i odporności wobec naporu wichrów, nabiera też pewnego charakterystycznego wygięcia, dzięki któremu śnieg, zrywający się z jego powierzchni, jest odrzucany trochę dalej od chałupy[24].

Jednakże szczyt uległ w domach zakopiańskich pewnym przemianom wskutek przeznaczenia[25] przestrzeni poddasza na cele mieszkalne:

Skromna wyżka, w której wisiała słonina i sadło, zamieniła się na duże pokoje o wielkich oknach i drzwiach, wychodzących na balkony, umieszczone ponad ścianą szczytową. Strzeszka nad okienkami wyżki, stała się strzechą metrowej szerokości, ochraniającą balkony od deszczu. Zmiany te nie naruszyły w niczem istotnego, ściśle zgodnego ze szczytem chałupy, zasadniczego kształtu[26].

[22] S. W i t k i e w i c z, *Styl zakopiański*, z. 2: *Ciesielstwo*..., dz. cyt., s. 3.
[23] Tamże.
[24] Tamże, s. 7.
[25] Tamże.
[26] Tamże, s. 7–8.

Urządzenie pokoi „na wyżce" wymagało doświetlenia ich nie tylko oknami umieszczonymi w szczycie, ale także poprzez zastosowanie tzw. otwarć dachowych. Jednym z rozwiązań proponowanych przez Witkiewicza było wprowadzenie formy *dymnika*, występującego w dachach chałup podhalańskich, jako rodzaju „otwarcia kapliczkowego". Nie było to jedyne rozwiązanie:

> W dachu zakopiańskim, oprócz *dymników* wprowadziliśmy *wyględy*. Górale w dachach szop mają część, dającą się podnieść na drągu dla wyrzucania siana lub słomy. Tym kierowany jeden gazda przy ulicy Kościeliskiej [Józef Krzeptowski], chcąc w dużym poddaszu umieścić pokój mieszkalny, odchylił część dachu do góry i wpuścił światło, a zarazem utworzył rodzaj loży, balkonu, osłoniętego od słońca, deszczu i wiatru. Wzięliśmy ten motyw i, po nadaniu mu bardziej wyrobionego kształtu, wprowadziliśmy do nowych domów...[27]

Najistotniejszym elementem wystroju wewnętrznego miała być powała. Witkiewicz dopuszczał stosowanie każdego z trzech typów występujących w budownictwie podhalańskim, a więc powały łamanej, „w której deski, pocięte odpowiednio, układają się na ukos od tragarza do tragarza, na zakładkę, w której co druga deska wpuszczona jest w tragarz oraz powały gładkiej, w której deski leżą na tragarzach [...], nie na zakładkę, gładko spojone albo felcem, albo też duszą[28]. Jednak nie tylko sam układ desek miał tu decydujące znaczenie. Istotna była znowu: Ta sama jawność i celowość konstrukcji, co w zewnętrznej stronie domu"[29].

W dekoracji zalecał wykorzystanie motywów tradycyjnych, od prostego fazowania, poprzez ornament snycerski, a na „przeźroczach łyżników" skończywszy[30]. Zewnętrzna i wewnętrzna ozdobność domu wiązała się z programowym wykorzystaniem „ornamentacyjnego bogactwa ludowej sztuki"[31] i to niekoniecznie pochodzącego ze skarbnicy motywów dekoracyjnych zaczerpniętych z budownictwa podhalańskiego, ale stosowanego również w sztuce użytkowej, np. do dekoracji sprzętów domowych (jak np. motywy „przeźroczy łyżnika"), czy wręcz odzieży (*parzenice* i *pieski* z portek góralskich, motyw „cebuli" z wyszywań serdaków). Ponadto, jak pisał:

> Tę ornamentykę ludową wzbogaciliśmy kilku motywami tatrzańskich roślin, jak złotogłów, karlina, paproć i kilku innych kwiatów, których bogactwo w Tatrach może dostarczyć niejednego jeszcze pierwiastka formy[32].

Stanisław Witkiewicz twierdził z przekonaniem, że:

[27] Tamże, s. 8.
[28] Tamże, s. 8–9.
[29] Tamże, s. 9.
[30] Tamże.
[31] Tamże.
[32] Tamże, s. 3.

Wszystkie [...] pierwiastki budownicze, konstrukcyjne, czy zdobnicze, znalazły się, albo w stanie zupełnie rozwiniętym do miary wyższych wymagań, albo też w formach zaczątkowych, w budownictwie ludowem. Od fundamentu do szczytu, na wszystko, czego potrzebował d o m, znalazło się materiał w chałupie[33].

Bardziej dokładna analiza formy architektonicznej willi zaprojektowanych przez twórcę stylu zakopiańskiego podaje jednak w wątpliwość powyższe stwierdzenie. Próżno szukać w budownictwie podhalańskim narożnych tarasów, zwanych przez Witkiewicza *przyłapem*, czy ganków ze skośną galeryjką przesłaniającą schody. Zagrody podhalańskie nie były też ogrodzone, a tym bardziej nie miały dekoracyjnych bram. Elementy te były natomiast rozpowszechnione w budownictwie ludowym Zachodniej Syberii, z którym artysta zetknął się w latach 1864–1868. Odkryciem nie było także adaptowanie poddaszy na cele mieszkalne, a otwarcia dachowe, lukarny o dachach jedno- i dwuspadowych popularne były w willach letniskowych w stylu szwajcarskim od lat trzydziestych XIX wieku (w Zakopanem od 1876 r.).

Stanisław Witkiewicz od początku myślał o zastosowaniu stylu zakopiańskiego w budynkach murowanych, choć poszukiwania właściwej formy architektonicznej trwały niemal dziesięć lat[34]. O tym, co Witkiewicz sądził o możliwościach wznoszenia stylowych „murowanic", dowiadujemy się po raz pierwszy z jego artykułu napisanego w 1895 roku w związku ze śmiercią Władysława Matlakowskiego. Czytamy w nim m.in.:

Budownictwo zresztą góralskie daje się zastosować nie tylko w drewnianej budowie. Próby przeniesienia jego linii, płaszczyzn i proporcji na kamień i cegłę już są zrobione, a dziś wołają już ludzie o plany na granitowe domy w góralskim stylu[35].

Co miał na myśli, dowiadujemy się z jego korespondencji z Janem Steckim, w związku z budową dworu w Łańcuchowie. W liście z 19 marca 1901 roku pisał:

Styl zakopiański daje się doskonale zastosować w murze. Już w roku [18]92 zbudowano wielki dwór murowany u hr. Reya w Przyborowie pod Tarnowem. Były to początki, wiele od tego czasu przybyło i doświadczenia, i w ilości i jakości form zaszedł ogromny postęp[36].

Wzniesiony w latach 1902–1904 dwór Steckich był zdaniem Witkiewicza przykładem wskazującym kierunek rozwoju stylu zakopiańskiego w konstrukcji murowanej. Jak sam twierdził:

---

[33] Tamże.

[34] Zob. Z. M o ź d z i e r z, *„Murowanice" w stylu zakopiańskim* [w:] t e n ż e, *Gmach Muzeum Tatrzańskiego*, Wydawnictwa MT, Zakopane 2005, s. 13–104.

[35] S. W i t k i e w i c z, *Matlakowski i sztuka ludowa*. „Gazeta Lekarska" 1895, nr 30.

[36] S. F i t a, *Listy Stanisława Witkiewicza do Jana Steckiego 1901–1904*. „Roczniki Humanistyczne" T. 41: 1993, z. 1, s. 78 (list 1: Zakopane, 19 III 1901).

[...] w murze, które dla sceptyków wydawało się niemożliwym, skoro raz będzie zastosowane, gwałtownie posunie naprzód sprawę stylu.

Polska za lat sto – nawet za kilkadziesiąt – będzie bardzo ciekawym krajem, pięknym i oryginalnym w tym, w czym dzisiaj nie miała cech szczególnych. – Szkoda – nie zobaczymy tego, ale to, co widzimy jest już bardzo pouczające[37].

Zrębową konstrukcję przetransponował Witkiewicz przez zastosowanie poziomego boniowania o ściętych krawędziach, co naśladować miało *płazy*. Wypukła dekoracja stiukowa zastępowała ornamentykę snycerską i ażurowe zdobienia wycinane w desce. Wykorzystanie tu znanych z architektury murowanej elementów dekoracyjnych (boniowanie, ornamentyka stiukowa) było może właściwym rozwiązaniem, choć zbytnia dosłowność, zwłaszcza w naśladowaniu zrębu, wydaje się dziś bardzo naiwna.

Koncepcja stylu zakopiańskiego według Jana Witkiewicza Koszczyca

Bratanek Stanisława Witkiewicza, a kuzyn Witkacego, Jan Witkiewicz Koszczyc, był z wykształcenia architektem. Studiował w Monachium na Królewskiej Bawarskiej Politechnice (Koeniglich Bayerische Technische Hochschule) w latach 1901–1904. W jego twórczości można napotkać wiele różnorodnych nurtów, choć rodzinna zażyłość musiała zadecydować o jego związkach ze stylem zakopiańskim w młodości, a podhalańską architekturą regionalną w późniejszych latach.

Jeszcze podczas studiów, w marcu 1903 roku, Jan Witkiewicz Koszczyc wykonał swój pierwszy stylowy projekt – willę „Na Antołówce" W sierpniu i we wrześniu 1903 roku spędzał on wakacje w Zakopanem, gdzie przeprowadzał gruntowniejsze studia nad stylem zakopiańskim[38]. W tym czasie dopracowywał zapewne szczegóły projektu willi, której budowa rozpoczęła się latem 1903 i trwała do wiosny 1904 roku[39]. Udział stryja, Stanisława Witkiewicza, w powstawaniu projektu musiał być istotny, skoro ten uchodził za projektanta domu nawet w rodzinie Witkiewiczów[40]. Ponadto w Archiwum Muzeum Tatrzańskiego zachował się szkic wykonany jego ręką, przedstawiający willę w kształcie bardzo zbliżonym do oryginału[41].

[37] S. F i t a, *Listy Stanisława Witkiewicz...*, dz. cyt., s. 82 (list nr 4: Zakopane, 11 I 1902).

[38] M. L e ś n i a k o w s k a, *Architekt Jan Koszczyc Witkiewicz...*, dz. cyt., s. 146.

[39] Więcej na ten temat zob. Z. M o ź d z i e r z, *Willa Witkiewiczów w Zakopanem i jej znaczenie dla kultury polskiej*, „Góry – Literatura – Kultura" T. 7: 2013, s. 69–88.

[40] Por. M. W i t k i e w i c z ó w n a, *Wspomnienia o Stanisławie Witkiewiczu...*, dz. cyt., s. 2.

[41] S. W i t k i e w i c z, Szkic willi „Na Antałówce", oł./pap. milimetr., 1903. Zbiory Sztuki Muzeum Tatrzańskiego [dalej MT–ZS], sygn. S/264/66/MT.

Także w ocenie badaczy willa „Na Antołówce" reprezentuje nurt Witkiewiczowski stylu zakopiańskiego. Marta Leśniakowska pisała:

> „Witkiewiczówka" [późniejsza nazwa willi „Na Antołówce"] była w istocie zredukowaną wersją pobliskiej willi „Pod Jedlami" – tak dalece zgodną z witkiewiczowskim z kanonem, że pomimo opublikowania jej pod imieniem Koszczyca w albumie Stanisława Witkiewicza Styl zakopiański (1911), jeszcze ćwierć wieku później uznana była, i to nawet w rodzinie Witkiewiczów, za wyłączne dzieło Stanisława[42].

Nie zgadzam się z tym poglądem. Już pierwsze stylowe wille, wybudowane w latach 1893–1897 według projektów architektów profesjonalnych, jak np. Tadeusza Stryjeńskiego, czy Zygmunta Dobrowolskiego, wskazywały na inne podejście w wykorzystaniu pierwowzoru, tj. chałupy podhalańskiej[43]. Architekci nie przenosili mechanicznie proporcji chałupy na willę i nie kopiowali dekoracji snycerskiej w sposób dosłowny, eliminując ją zresztą z elewacji. Tak więc od początku rozwoju stylu zakopiańskiego zarysowała się różnica w podejściu architektów i malarza. Do tego właśnie nurtu należy zaliczyć willę „Na Antołówce". Różnice dostrzegał sam Stanisław Witkiewicz. Na temat formy architektonicznej willi pisał m.in.:

> Dom „Na Antałówce" różni się od poprzednich [tj. „Koliby", „Pepity", „Okszy", „Zofiówki", domu „Pod Jedlami"] dachem wyględowym, obejmującym jedną płaszczyzną dwa *wyględy* i dwa pokoje piętra. Jest to wypróbowanie pokrycia domu, przy którym kształt dachu i jego konstrukcja upraszcza się bardzo, dając zarazem możność lepszego wyzyskania przestrzeni poddasza, a nic nie tracąc ani pod względem mocy, ani pod względem łatwości spływu wód deszczowych. Jednocześnie daje to znowu inną odmianę form zakopiańskiego budownictwa, powstałą z zasadniczo czystych, stylowych jego pierwiastków. Licowa strona domu też się różni od innych biegnącą dookoła galerią z jednej strony, wschodniej, łączącą się z *przyłapem*, z drugiej, prowadzącą na werandę, umieszczoną przy wschodniej ścianie szczytowej[44].

Reasumując, stwierdzić można, że willa „Na Antołówce", mimo że utrzymana w proporcjach stylu witkiewiczowskiego, nosi jednak wyraźne znamiona bardziej „architektonicznego" niż „malarskiego" podejścia do formy. Dekoracja rzeźbiarska została praktycznie wyeliminowana z elewacji, a na balustradach dominują filunki. Domek służbowy ma już w połaci dachowej „wole oko" doświetlające przestrzeń strychową, charakterystyczne dla późniejszej twórczości Jana Witkiewicza Koszczyca. Można zatem stwierdzić na

[42] M. L e ś n i a k o w s k a, *Architekt Jan Koszczyc Witkiewicz...*, dz. cyt., s. 21.

[43] M.in. o Hotel-Pension „Skoczyska" przy ul. Kościeliskiej (1893–1894, proj. T. Stryjeński i Z. Dobrowolski), willa „Schodnica" na Uboczy (1894–1897, proj. T. Stryjeński), willa „Nałęcz" oraz „Ukrainka" przy ul. Jagiellońskiej (1895–1896, proj. Z. Dobrowolski) – zob. Z. M o ź d z i e r z, *Geneza i rozwój stylu zakopiańskiego...*, dz. cyt., t e n ż e, *Szlak stylu zakopiańskiego*, MT, Zakopane 1995.

[44] S. W i t k i e w i c z, *Styl zakopiański, z. 2: Ciesielstwo...*, dz. cyt., s. 12–13.

zakończenie, że forma architektoniczna willi „Na Antołówce", mimo klasycznych proporcji witkiewiczowskich, należy do nurtu „architektonicznego" stylu zakopiańskiego, który rozwijał się równolegle z nurtem „malarskim" (witkiewiczowskim), reprezentowanym m.in. przez wspomnianych już architektów – Zygmunta Dobrowolskiego i Tadeusza Stryjeńskiego.

Niedługo po willi zaprojektowanej dla Jana Witkiewicza-ojca powstały studio Stefana Żeromskiego „Chata" (1905 r.) oraz Ochronka (1906–1907) wzniesione w Nałęczowie, a zaliczane jeszcze do stylu zakopiańskiego. Są to już na wskroś nowoczesne obiekty, w których forma architektoniczna kreowana jest nie tylko w oparciu o budownictwo podhalańskie, lecz także z wykorzystaniem wątków miejscowych, rodzimych. Niezwykle nowocześnie prezentuje się zwłaszcza drugi z obiektów, Ochronka im. Adama Żeromskiego. Jest ona doskonałym przykładem współczesnego regionalizmu ukształtowanego pod wpływem rodzącego się modernizmu, równocześnie bliskiego idei architektury Arts and Crafts[45].

W latach późniejszych, już po śmierci stryja, Jan Witkiewicz Koszczyc jako „ojca duchowego" swojej twórczości przywoływał Franka Lloyda Wrighta, amerykańskiego architekta samouka. Co prawda przyznał się do tego dopiero w 1931 roku, jednak Marta Leśniakowska sugeruje, że Wrightowska filozofia architektury nie była mu obca już w 1913 roku, o czym świadczą projekty z tego czasu. Jak pisała Leśniakowska: „Tak czy inaczej, jest kilka cech, które łączą jego projekty z koncepcjami Wrighta, choć należy wyraźnie stwierdzić, że jest to pokrewieństwo bardziej ideowe"[46].

W twórczości architekta można zauważyć więc odwoływanie się do pięciu zasad Wrightowskich, a więc:

1) Zasady implikacji, czyli kształtowanie formy architektonicznej od wewnątrz, a więc od rozkładu funkcjonalnego (odwrotnie niż twórca willi Koliba).

2) Zasady szczerości materiału, czyli zgodnie z jego naturą (czego zaprzeczeniem było usiłowanie uformowania wątku ceglanego na kształt płazów w konstrukcji zrębowej, jak to zaproponował Stanisław Witkiewicz w budynku dworu w Łańcuchowie).

3) Zasady kontekstu, czyli nawiązywanie do tradycji i miejsca, zarówno formy architektonicznej jak i materiału – związek z krajobrazem kulturowym i przyrodą, jako podstawy architektury organicznej (twórca stylu zakopiańskiego, myślał w kategoriach architektury wzorcowej, uniwersalnej, bez refleksji dotyczącej dopasowania do lokalnych motywów, czy otoczenia,

[45] Zob. P. Davey, *Arts and Crafts Architecture*, Phaidon, London 1995; E. Supińska-Polit, *Dom Arts and Crafts. Geneza i idea*, Neriton, Warszawa 2004.

[46] M. Leśniakowska, *Jan Koszczyc Witkiewicz...*, dz. cyt., s. 78.

a równocześnie wykorzystując, zapewne podświadomie, elementy obcego budownictwa ludowego, jak np. w domu „Pod Jedlami").

4) Zasady domu jako jedności, czyli powiązania wnętrza z przestrzenią otoczenia – ogrodu i dalszego krajobrazu (wielkie okna jako ramy dla krajobrazu, niwelujące granice między wnętrzem i zewnętrzem (nad czym oczywiście Stanisław Witkiewicz w ogóle się nie zastanawiał).

5) Zasady domu funkcjonalnego, czyli do bogatych planów w kształcie liter X, L, T, V, w celu zapewnienia dopływu światła dziennego z trzech stron (Stanisław Witkiewicz brał pod uwagę jedynie negatywny wpływ wiatru halnego, co miało przemawiać za umieszczaniem sypialni od strony wschodniej).

W latach trzydziestych XX wieku ponownie rozgorzała dyskusja na temat przydatności stylu zakopiańskiego jako wzorca podhalańskiej architektury regionalnej. W tej sprawie na początku 1931 roku zabrał też głos Jan Witkiewicz-Koszczyc, „[...] jako ten architekt, którego młodzieńcze lata przypadają na okres powstania stylu zakopiańskiego, a lata studiów zawodowych zbiegają się z chwilą ostatecznego wykrystalizowania się stylu w r. 1904"[47]. W obszernym wywodzie publikowanym w odcinkach na łamach tygodnika „Zakopane"[48] architekt zwrócił uwagę na możliwość wprowadzenia przepisów miejscowych, umożliwiających zachowanie i rozwój rodzimego charakteru architektury w Zakopanem[49]. Przypomniał pogląd stryja, który wielokrotnie powtarzał, „że należy równouprawnić wszelkie materiały budowlane i stosować wszelką konstrukcję, prowadzącą do celu"[50].

W kolejnym odcinku ustosunkował się do rzekomo nowoczesnej architektury powstającej w Zakopanem, dowodząc, że wiele z tych obiektów można było przykryć dachem „ze strzeszką szczytową"[51]. W ostatnim odcinku cyklu stwierdził, że „dom murowany nic nie ubliżyłby stylowi zakopiańskiemu"[52]. Pisał:

> Uważam za najzupełniej możliwe stosowanie w takich domach zamiast okapów na drewnianych rysiach, żelbetowej płyty okapowej, jeżeli cały strop jest ogniotrwały. Zastąpienie w gankach słupów drewnianych żelbetowemi, lub murowanemi w odpowiedniej proporcji, niekoniecznie naśladującej drzewo.

[47] J. W i t k i e w i c z - K o s z c z y c, *W sprawie stylu zakopiańskiego*. „Zakopane" R. 10: 1931, nr 6, s. 2.

[48] J. W i t k i e w i c z - K o s z c z y c, *W sprawie stylu zakopiańskiego*. „Zakopane" R. 10: 1931, nr 6, s. 2–3; nr 7, 2–3; nr 8, s. 2–3; nr 9, s. 2–3; nr 10, s. 1–2.

[49] Tamże, s. 3 oraz nr 7, s. 2.

[50] Tamże, nr 8, s. 3.

[51] Tamże, nr 9, s. 2.

[52] Tamże, nr 10, s. 2.

Można dać okna bardzo szerokie, prawie całą ścianę szklaną, przesklepioną belką żelbetową. Nic to nie zaszkodzi charakterowi tych domów, jeżeli będą użyte te innowacje, jako uwidoczniony pierwiastek konstrukcyjny i zachowana dobra, wypróbowana zakopiańska proporcja całego domu wraz z dachem, oraz poszczególnych części[53].

Konkluzja

Podsumowując, można powiedzieć, że budynki zaprojektowane przez Stanisława Witkiewicza w stylu zakopiańskim reprezentują typowy dla dziewiętnastowiecznej architektury letniskowej eklektyzm, w przeciwieństwie do jego malarstwa, nowoczesnej krytyki artystycznej i literatury, stanowiących pierwszy powiew modernizmu. „Malarski nurt" stylu zakopiańskiego bywa czasami nazywany stylem witkiewiczowskim, a jego sztandarowym dziełem jest dom „Pod Jedlami".

Koncepcja stylu zakopiańskiego lansowana przez jego bratanka, Jana Witkiewicza Koszczyca, podobnie zresztą jak części architektów tworzących pod Giewontem, zdecydowanie zrywa z eklektyzmem. Ów „nurt architektoniczny", w którym zauważyć można pewne oznaki modernizmu, widoczny jest już w pierwszym dziele architekta, w willi „Na Antołówce". Jeszcze wyraźniejsze jest to w jego kolejnych projektach wzniesionych w Nałęczowie – „Chacie" Stefana Żeromskiego i Ochronce im. Adama Żeromskiego. Czuje się w nich, być może nieświadome jeszcze, pokrewieństwo do pięciu Wrightowskich zasad architektury, które już otwarcie wyznawał architekt w latach trzydziestych XX wieku.

Bibliografia

Davey Peter, *Arts and Crafts Architecture*, Phaidon, London 1995.

Fita Stanisław, *Listy Stanisława Witkiewicza do Jana Steckiego 1901–1904*, „Roczniki Humanistyczne" T. 41: 1993, z. 1.

Jabłońska Teresa, Moździerz Zbigniew, *„Koliba", pierwszy dom w stylu zakopiańskim*. Wydawnictwa MT, Zakopane 1994.

Leśniakowska Marta, *Architekt Jan Koszczyc Witkiewicz (1881–1958) i budowanie w jego czasach*, IS PAN, Warszawa 1998.

Piasecki Zdzisław, *Stanisław Witkiewicz. Młodość i wczesny dorobek artysty*, PWN, Warszawa–Wrocław 1983.

Moździerz Zbigniew, *Stanisława Witkiewicza klucz do stylu narodowego*. „Góry – literatura – kultura". 2: 1996, s. 107–114.

Moździerz Zbigniew, *Koncepcja stylu narodowego Stanisława Witkiewicza i jej realizacja* [w:] *Stanisław Witkiewicz – człowiek, artysta, myśliciel*, red. Zbigniew Moździerz, Materiały TMT, Zakopane 1997, s. 293–328.

[53] Tamże.

MOŹDZIERZ ZBIGNIEW, *Geneza i rozwój stylu zakopiańskiego* [w:] TENŻE: *Dom „Pod Jedlami" Pawlikowskich*, Wydawnictwa MT, Zakopane 2003, s. 11–100.

MOŹDZIERZ ZBIGNIEW, *„Murowanice" w stylu zakopiańskim* [w:] TENŻE, *Gmach Muzeum Tatrzańskiego*, Wydawnictwa MT, Zakopane 2005, s. 13–104.

MOŹDZIERZ ZBIGNIEW, *Willa Witkiewiczów w Zakopanem i jej znaczenie dla kultury polskiej*, „Góry – Literatura – Kultura" T. 7: 2013, s. 69–88.

NOWAKOWSKA WANDA, *Stanisław Witkiewicz teoretyk sztuki*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.

RIEPIN ILIA EFIMOWICZ, *Stasow, Antokolski, Siemiradzki* [wyjątek z:] *Dalekie i bliskie*, „Przegląd Artystyczny" 1951, nr 1, s. 49.

SUPIŃSKA-POLIT EDYTA, *Dom Arts and Crafts. Geneza i idea*, Neriton, Warszawa 2004.

WITKIEWICZ KOSZCZYC JAN, *W sprawie stylu zakopiańskiego*, „Zakopane" R. 10: 1931, nr 6, s. 2–3; nr 7, 2–3; nr 8, s. 2–3; nr 9, s. 2–3; nr 10, s. 1–2.

WITKIEWICZ STANISŁAW, *Tatry w śniegu*. „Wędrowiec" 1886, nr 46–48, 52.

WITKIEWICZ STANISŁAW, *Styl zakopański* [!], „Kurier Warszawski" 1891, nr 241, 242, 255, 256, 276–279.

WITKIEWICZ STANISŁAW, *Matlakowski i sztuka ludowa*. „Gazeta Lekarska" 1895, nr 30.

WITKIEWICZ STANISŁAW, *Styl zakopiański*, z. 1: *Pokój jadalny*, Wydawnictwo H. Altenberga, Lwów 1904.

WITKIEWICZ STANISŁAW, *Styl zakopiański*, z. 2: *Ciesielstwo*, Wydawnictwo H. Altenberga, Lwów 1911.

WITKIEWICZÓWNA MARIA, *Wspomnienia o Stanisławie Witkiewiczu*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1936.

Two concepts of Zakopane Style. The architectural creation of Stanisław Witkiewicz and Jan Witkiewicz Koszczyc

Summary

Keywords: Stanisław Witkiewicz, Jan Witkiewicz Koszczyc, Zakopane Style, eclecticism, modernism

The Zakopane style buildings designed by Stanisław Witkiewicz represent eclecticism typi-cal for the summer resort architecture of the XIX century, in contrast to his paintings, modern art criticism and literature, which are the first whiff of modernism. The „painting mainstream" of the Zakopane style is sometimes called the style of Witkiewicz, and its flagship work is the house "Pod Jedlami".

The concept of the Zakopane style promoted by his nephew, Jan Witkiewicz Koszczyc, just like a group of architects, creating below the Giewont mountain, definitely breaks with eclecti-cism. This „architecture trend" in which we can see some signs of modernism, is already visible in the first work of this architect, in a villa on Antołówka. And it is visible even more clearly in his subsequent projects built in Nałęczów – The Stefan Żeromski hut and the nursery named after Adam Żeromski. The connection to the five principles of architecture by Wright, which he openly professed in the 30s of the XX century, can be felt. Although perhaps still unconsciously.

Zbigniew Moździerz – dr historii sztuki, chemik, konserwator zabytków architektury, wieloletni pracownik Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem. Jest autorem wielu dokumentacji konserwatorskich zabytków Zakopanego, których remonty nadzorował w latach 19812015 (m.in. willi: „Koliba", „Pod Jedami", „Oksza") oraz publikacji poświęconych historii architektury Zakopanego i Podtatrza, a także ochronie zabytków tego regionu. Do ważniejszych należą m.in.: *„Koliba", pierwszy dom w stylu zakopiańskim* (Zakopane 1994, współautor: Teresa Jabłońska), *Stanisława Witkiewicza klucz do stylu zakopiańskiego* („Góry – Literatura – Kultura" T. 2: 1996), *Koncepcja stylu narodowego Stanisława Witkiewicza i jej realizacja* (*Stanisław Witkiewicz – człowiek, artysta, myśliciel*, Zakopane 1996), *Narodziny i rozwój myśli konserwatorskiej w działalności Muzeum Tatrzańskiego* („Rocznik Podhalański" T. 8: 2003), *Dom «Pod Jedlami» Pawlikowskich* (Zakopane 2003), *Gmach Muzeum Tatrzańskiego* (Zakopane 2005), *Styl zakopiański w architekturze i sztuce sakralnej* (*Kaplica Najświętszego Serca Pana Jezusa w Jaszczurówce (1907–2007)*, Zakopane 2007), *Architektura i rozwój przestrzenny Zakopanego 1600–2013* (Zakopane 2013), *Willa „Witkiewiczówka" w Zakopanem i jej znaczenie dla kultury polskiej* („Góry – Literatura – Kultura" T. 7: 2013), , *Od szałasu do apartamentowca* („Góry – Literatura – Kultura" T. 9: 2015).



51. Willa „Koliba" w Zakopanem przy ul. Kościeliskiej (1892-1893, proj. S. Witkiewicz). Fot. Antoni Święch [?], 1894



52. Willa „Pod Jedlami" w Zakopanem na Kozińcu (1896-1897, proj. S. Witkiewicz). Fot. Antoni Święch, 1897



53. Willa „Na Antołówce" w Zakopanem (1903-1904, proj. J. Witkiewicz Koszczyc).
Fot. Jan Witkiewicz Koszczyc [?], ok. 1905



54. Pracownia S. Żeromskiego „Chata" w Nałęczowie (1905, proj. J. Witkiewicz Koszczyc).
Fot. Dawid Moździerz, 1994



55. Jan Witkiewicz Koszczyc. Autofotografia [?], ok. 1910



56. Kaplica św. Jana Chrzciciela w kościele pw. Najświętszej Rodziny w Zakopanem (1895-1900, proj. S. Witkiewicz). Fot. ks. Zbigniew Pytel, 2015

KS. ZBIGNIEW PYTEL
Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

Witkiewiczowska sztuka sakralna w Zakopanem na fotografii (pokaz multimedialny)[1]

Słowa-klucze: sztuka sakralna, styl zakopiański, Stanisław Witkiewicz

Wyposażenie kościoła pw. Najświętszej Rodziny przy ul. Krupówki (1894–1900)

Zamysł stylowego wyposażenia nowego kościoła parafialnego powstał w roku 1894, jeszcze przed ukończeniem prac budowlanych. Najwcześniej, prawdopodobnie jeszcze w 1895 roku, wykonano troje drzwi zewnętrznych i wewnętrznych. W roku 1896 zamontowano belkę tęczy wzorowaną na sosrębie, wykonano ławki i konfesjonały. Ukończono też kaplicę Matki Bożej Różańcowej, a kaplica św. Jana Chrzciciela była w realizacji. Na przełomie 1896 i 1897 roku ułożono posadzkę oraz wykonano kraty oddzielające kaplice od naw bocznych. Od połowy 1897 roku wykonanie wyposażenia zlecono zakopiańskiej Szkole Zawodowej Przemysłu Drzewnego. Projekty kolejnych ołtarzy (św. Franciszka, św. Antoniego oraz Najświętszego Serca Jezusowego), przerobione przez Edgara Kovátsa – wykonano w szkole w roku 1898. Reprezentowały one tzw. „sposób zakopański". Dnia 16 września 1899 roku ks. bp Jan Puzyna dokonał konsekracji świątyni.

[1] Obiekty sakralne zaprojektowane przez Stanisława Witkiewicza w Zakopanem zaprezentowano na zdjęciach ks. Zbigniewa Pytla w formie prezentacji multimedialnej, którą opracował dr inż. Piotr Nawara.

Kaplica Matki Bożej Różańcowej (1895–1896)

Ufundowana przez Bractwo Różańcowe i Towarzystwo Zaliczkowe, zrealizowana w latach 1895–1896.

*Ołtarz Matki Bożej Różańcowej (1896, proj. S. Witkiewicz), wykonali: Jan Nalborczyk (figury Matki Bożej, św. Dominika i św. Katarzyny oraz fryz z główek aniołków), Wojciech Brzega (płaskorzeźba na antependium w formie wiązanki złożonej z kwiatów lilii złotogłów, liści paproci oraz gałązek kosodrzewiny i limby), Kazimierz Sieczka (robota stolarska i polichromia rzeźb).

*4 witraże (1896, proj. S. Witkiewicz), wykonano w Krakowskim Zakładzie Witraży i Oszkleń Artystycznych Stanisława Gabriela Żeleńskiego.

*Ławki (1896, proj. S. Witkiewicz).

Kaplica św. Jana Chrzciciela (1895–1900)

Ufundowana przez rodzinę Gnatowskich (głównie Zygmunta Gnatowskiego) w latach 1895–1900.

*Ołtarz św. Jana Chrzciciela (1895–1898, proj. S. Witkiewicz), wykonali: Jan Nalborczyk (płaskorzeźba na mensie w formie bukietu z kwiatów lilii złotogłów, dziewięćsiła, liści paproci i gałązki kosówki oraz fryz z główek aniołków), Józef Kaspruś Stoch (ornamentyka oraz herby: Polski – Orzeł Biały i Litwy – Pogoń), Kazimierz Sieczka (robota stolarska).

* Obraz św. Jana Chrzciciela w głównym ołtarzu (1897–1900, mal. S. Witkiewicz). Jedyny zachowany autoportret artysty. Ol./pł., 130 x 62 cm.

*6 lichtarzy drewnianych (1895–1896, proj. S. Witkiewicz), wykonał Wojciech Brzega.

*Chórek muzyczny (1899, proj. S. Witkiewicz), wykonali: Józef Kaspruś Stoch (elementy rzeźbiarskie) oraz prawdopodobnie Kazimierz Sieczka (robota stolarska). Strome schody z ażurową, rzeźbioną balustradą (motywy roślinne i parzenica), podest wsparty na rysiach, ażurowa, rzeźbiona balustrada z herbem Gnatowskich.

*Konfesjonał (1899, proj. S. Witkiewicz), wykonał Józef Kaspruś Stoch.

*2 ławki (1899, proj. S. Witkiewicz), wyk. Józef Kaspruś Stoch.

*Polichromia (1900, proj. S. Witkiewicz), wykonali: Stanisław Niemczyk i Edward Winiarski. Ściany zielone zdobione ornamentem wykorzystującym motywy ludowe (*gadzik*, *rozeta*, *parzenica*) oraz roślinne (paproć). Stropy granatowe ze złotymi gwiazdami.

Pustelnia Braci Albertynów, kaplica św. Krzyża i „Chatka Pustelnika" na Kalatówkach

Pustelnia Braci Albertynów (1898)

Wzniesiona w 1898 roku wg proj. Stanisława Witkiewicza. Nie zachowało się stylowe wyposażenie lub go nie było. Od 1902 roku zamieszkały tu siostry albertynki. Bracia przenieśli się na pobliską Śpiącą Górkę.

Kaplica św. Krzyża (1898)

Wzniesiona w 1898 roku wg proj. Stanisława Witkiewicza przez Braci Albertynów.

*Ołtarz (1898, proj. S. Witkiewicz). Jedyną dekoracją jest złocone tabernakulum.

*Krucyfiks w centralnej części ołtarza (data powstania i wykonawca nieznane; polichromia 1898, proj. S. Witkiewicz). Drewniany, polichromowany.

„Chatka Pustelnika" na Kalatówkach (1901)

Wzniesiona dla Brata Alberta, który w niej zamieszkał.

Kaplica Braci Albertynów na Śpiącej Górce (1902, 1985)

Wzniesiona w roku 1902 przez braci albertynów, po przekazaniu dolnej pustelni siostrom albertynkom. Spłonęła doszczętnie 17 września 1977 roku, odbudowana w roku 1985 wg proj. Danuty Kopkowicz i Zbigniewa Śliwińskiego.

Kaplica Najświętszego Serca Pana Jezusa w Jaszczurówce (1904–1907)

Ufundowana po śmierci Adama Uznańskiego (1903) przez synów, jako kaplica rodzinna. Wzniesiona w latach 1904–1907 wg proj. Stanisława Witkiewicza przez miejscowych cieśli pod kier. inż. Aureliana Blachy (Blcha). Jednonawowa, z węższym prezbiterium i przylegającą doń zakrystią. Drewniana, posadowiona na wysokiej, skarpowej podmurówce, przykryta gontowym dachem, zwieńczonym czworoboczną wieżyczką sygnaturki o smukłym hełmie namiotowym zakończonym metalowym krzyżem.

Kapliczka Korniłowiczów na Bystrem (1907)

Ufundowana w roku 1907 przez dra Edwarda Korniłowicza, wzniesiona w 1907 roku wg proj. Stanisława Witkiewicza. Drewniana, konstrukcji słupowo-szkieletowej, wzniesiona na rzucie wydłużonego prostokąta, zamkniętego łukiem półokręgu, przykryta dachem dwuspadowym z sygnaturką.

*Figura Matki Bożej z Dzieciątkiem (prawdopodobnie 1907), wykonał Wojciech Brzega. Drewniana, bez polichromii, pierwotnie w niszy kapliczki, obecnie w ołtarzu kaplicy w „Księżówce".

Bibliografia autorska - styl zakopiański w sztuce sakralnej

Wydawnictwa książkowe

Architektura sakralna Stanisława Witkiewicza w Zakopanem [w:] *150 lat organizacji parafialnej w Zakopanem (1847-1997)*. Materiały z Sympozjum – Zakopane, 24-25 października 1997. Red. Mieczysław Rokosz. Kraków 1998, s. 149–186.

Witkiewiczowska architektura sakralna w Zakopanem. Red. meryt. i uzup. Zbigniew Moździerz, Zakopane 1999.

Drewniane świątynie Archidiecezji Krakowskiej, Kraków 1999 [współautor: ks. Susek Mariusz].

Mistyczne Tatry, Kraków 2004.

Mistyka w Tatrach, Kraków 2005, t. 1: *Styl zakopiański w kościele Najświętszej Rodziny*, t. 2: *Albertynki i Albertyni na Kalatówkach; t. 3: Kaplice prywatne – Jaszczurówka i Bystre.*

Detale Witkiewiczowskiej architektury sakralnej, CD – pokaz multimedialny [w:] *Kaplica NSPJ w Jaszczurówce (1907-2007)*, red. Zbigniew Moździerz, Materiały Towarzystwa Muzeum Tatrzańskiego im. dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, Volumen 13, Zakopane 2007, s. 89–92.

Jaszczurówka, Lublin–Pelplin–Zakopane 2008 [współautorzy: Nowak Adam MIC, Sadłowski Tomasz MIC].

Pustelnie Albertyńskie w Tatrach, Kraków 2010.

Krzyże w Tatrach, myśli i słowa bł. Jan Paweł II, Kraków 2012.

Ścieżkami Świętego – Tatry i Zakopane. *Myśli i słowa św. Jan Paweł II*, Kraków 2014.

Artykuły w czasopismach

Jubileusz zakopiańskiej świątyni. „Gość Niedzielny" 1999, nr 37, s. 17.

Piękno ukryte w drewnie – świątynie, które zachwycają. „Orzeł Skalny" 2003, nr 26(7), s. 17.

Drewniane świątynie a sztuka ludowa. „Źródło" 2003, nr 22, s. 8–9.

Kościół pw. Świętej Rodziny w Zakopanem. „Źródło" 2004, nr 52, s. 8–9.

Kościół Świętej Rodziny w Zakopanem – ołtarz główny w „sposobie zakopańskim" czy w „stylu zakopiańskim"? „Orzeł Skalny" 2004, nr 32(8), s. 15–16.

Kaplica Najświętszego Serca Pana Jezusa w Jaszczurówce. „Orzeł Skalny" 2005, nr 34 (9), s. 18–19.

Kapliczki Witkiewicza, „Tatry" Lato 2007, nr 3 (21), s. 10.

Jubileusz 100-lecia kaplicy Najświętszego Serca Pana Jezusa i kapliczki na Bystrem, „Orzeł Skalny" 2007, nr 41 (11), s. 16–18.

Remont kaplicy w Jaszczurówce. „Orzeł Skalny" 2007, nr 44 (11), s. 20–23 [współautor: ks. Michał Rymar MIC].

Wiekowe kaplice, „Nasz Dziennik" 2007, nr 71, s. 10.
W stylu zakopiańskim, „Spotkania z zabytkami" 2007, nr 12, s. 24–26.
Kapliczka w Jaszczurówce, „Niedziela" 2007, nr 26, s. 26.
Kaplica NSPJ w Jaszczurówce – Jubileusz 100-lecia (1907-2007), „W górach" 2007, nr 3, s. 22–25.
Kaplica w Jaszczurówce. Przyczynek do historii najnowszej, „Tatry" Wiosna 2008, nr 2 (24), s. 14–15 [współautor: ks. Michał Rymar MIC].

Witkiewicz sacred art in Zakopane on the photographs (Multimedia show)

Summary

Keywords: sacred art, the zakopane style, Stanisław Witkiewicz

The sacred buildings designed by Stanisław Witkiewicz in Zakopane were presented on the photographs of the author in a multimedia presentation.

Parish Church of the Holy Family at Krupówki Street (1894-1899)

The idea of the stylish interior furnishing of the new parish church emerged in 1894, even before the finalization of the construction works. The first, possibly even in 1895, the three inner and three outer doors were completed. In 1896 a rainbow beam modelled on an ornamental joist was installed and the benches and confessionals were made. The Our Lady of the Rosary chapel was finished and the chapel of St. John the Baptist was in progress. At the turn of 1896 and 1897 the flooring was set and the bars separating the chapels from the aisles were made. Since the middle of 1897, the creation of the interior furnishing was commissioned to the Wood Industry Vocational School in Zakopane.

Hermitage of the Albertine Brothers, Chapel of St. Cross and „The House of Hermit" on Kalatówki

Hermitage and the chapel of St. Cross of Albertine Brothers was built in 1898 according to the design of Stanisław Witkiewicz by the brothers themselves. The altar was designed by Stanisław Witkiewicz and its only decoration is gilded tabernacle. The equipment of the hermitage was not perserved.

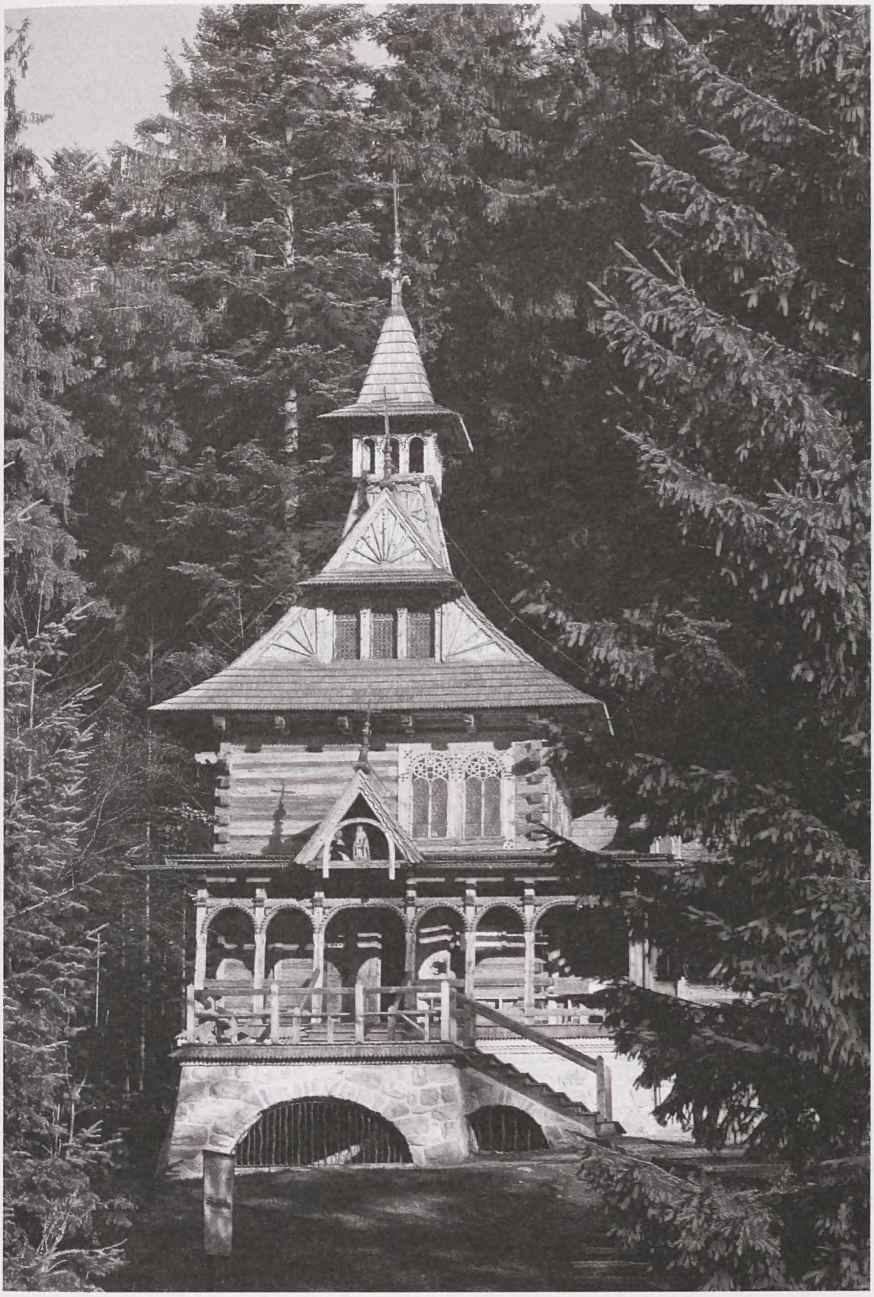
Chapel of the Sacred Heart of Jesus in Jaszczurówka (1904-1907)

Founded after the death of Adam Uznański (1903) by his sons as a family chapel. It was built between 1904-1907 according to the design of Stanisław Witkiewicz by local carpenters under the supervision of Eng. Aurelian Blacha.

The Korniłowicz family chapel on Bystre (1907)

Founded in 1907 by Dr. Edward Korniłowicz, was built in 1907 according to the design of Stanisław Witkiewicz.

Ks. Zbigniew Pytel (ur. 4 VI 1972) – rodem z Białki Tatrzańskiej. W latach 1991–1997 alumn Wyższego Seminarium Duchownego Archidiecezji Krakowskiej. Święcenia kapłańskie otrzymał w 1997 r. w Katedrze Wawelskiej. Absolwent Wydziału Teologicznego Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie. W 2001 r. ukończył Studia Podyplomowe Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa Sztuki Kościelnej na Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jest członkiem Jordanowskiego Stowarzyszenia Twórców „Pasja", Klubu Wysokogórskiego w Krakowie oraz Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego w Chrzanowie. Miłośnik gór, artysta fotografik, taternik, turysta. Laureat licznych konkursów fotograficznych i wydawniczych. Autor licznych wystaw krajowych (Kraków, Zakopane, Warszawa, Rzeszów) i zagranicznych (Austria, Włochy, USA, Chiny). Organizator pokazów multimedialnych o tematyce górskiej, sakralnej i przyrodniczej oraz plenerów i warsztatów fotograficznych dla dzieci, młodzieży i dorosłych.



57. Kaplica Najświętszego Serca Pana Jezusa w Zakopanem w Jaszczurówce (1904-1907, proj. S. Witkiewicz). Fot. ks. Zbigniew Pytel, 2008



58. Willa „Konstantynówka" w Zakopanem przy ul. Jagiellońskiej (1901-1902).Fot. Józef Ryś, 1905

MARIA MALZACHER
Politechnika Śląska w Gliwicach

Witkiewiczowska willa „Konstantynówka w Zakopanem.
Nieznane wątki, prawdy i mity wokół zagadnień związanych z jej atrybucją, historią i desygnatem nazwy

Słowa-klucze: Willa „Konstantynówka", Stanisław Witkiewicz, styl zakopiański, zabytkowe budownictwo drewniane

Wprowadzenie

Rok 2015, ustanowiony rokiem Witkiewiczów, związany z dwoma ważnymi jubileuszami, setną rocznicą śmierci Stanisława Witkiewicza i sto trzydziestą rocznicą urodzin jego syna, Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego), skłania do wielu refleksji i podsumowań. Prowadzone od lat wszechstronne badania dotyczące spuścizny po obu wybitnych twórcach nadal ujawniają nowe wątki i zagadnienia nie w pełni rozpoznane lub wręcz oczekujące na zweryfikowanie. Należy do nich bez wątpienia Witkiewiczowska willa „Konstantynówka" w Zakopanem (Jagiellońska 18), stanowiąca przedmiot niniejszych rozważań.

Do chwili obecnej nadal istnieje wiele wątpliwości co do jej atrybucji, dziejów, fundatorów i kolejnych właścicieli, a także co do czasu wybudowania. Nie wyjaśniono również znaczenia desygnatu nazwy obiektu jako residuum ukrytych treści. Ponieważ w mediach artykułach pojawia się sporo niepotwierdzonych i błędnych przekazów, podjęłam próbę zweryfikowania tych kwestii, poprzez dekodowanie nazwy obiektu zamierzam odsłonić nowe wątki i przybliżyć, w oparciu o nieznane dotąd źródła archiwalne, w większości

rodzinne, historyczną prawdę o willi „Konstantynówka". Główne kwestie zasygnalizowane w rozważaniach dotyczą: potwierdzenia hipotezy atrybucji, sprostowań odnośnie fundatorów i właścicieli, wyjaśnienia nazwy obiektu, jego datowania i historii.

Willa Konstantynówka - wyjaśnienie autorstwa i ustalenie daty powstania obiektu

Willa Konstantynówka jest jednym z mało rozpoznanych obiektów Witkiewiczowskich w Zakopanem. Nie doczekała się do dzisiaj żadnego szerszego opracowania monograficznego, a na jej temat wiemy stosunkowo niewiele. Nie zachowały się również jej projekty ani przekazy ikonograficzne, poza dwiema archiwalnymi fotografiami przedstawiającymi jej pierwotny wygląd (z 1905 i 1914). Wzmianki o willi, które znajdujemy w literaturze, ograniczają się do kilkuzdaniowych, lapidarnych i na ogół błędnych informacji, powtarzanych wielokrotnie, a odnoszących się do właścicieli willi i czasu jej powstania, jak również niejednoznacznie określonych informacji o tym, kto był autorem projektu. Mimo że „Konstantynówka" przypisywana jest na ogół Stanisławowi Witkiewiczowi i należy do jednej z pięciu zachowanych do chwili obecnej zaprojektowanych przez niego willi w stylu zakopiańskim, brakuje argumentów potwierdzających takie przypuszczenie. Część badaczy, nie znajdując konkretnych dowodów, nie podzielała więc tej opinii, podkreślając bezzasadność niniejszej presumpcji i kwestionując wysuwaną hipotezę. Taki pogląd prezentowała wielokrotnie m.in. Barbara Tondos. Jej zdaniem do stawiania podobnych hipotez należy podchodzić ostrożnie. W swojej książce pt. *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*, stanowiącej opublikowaną wersję jej pracy doktorskiej, podkreśla wyraźnie:

> Atrybucja projektów Witkiewicza nie zawsze jest oczywista, pochodzące zaś z doniesień prasowych informacje należy traktować nieufnie, często bowiem określenie, iż coś powstało „według pomysłu pana Witkiewicza", oznacza wykonanie projektu innego autora w „manierze" zakopiańskiej[1].

Powyższa wypowiedź dotyczy też m.in. kwestii atrybucji willi „Konstantynówka". We wspomnianej książce Barbara Tondos zamieszcza jedynie jej fotografię z podpisem: „Konstantynówka, ul. Jagiellońska, 2001; autorstwo budynku przypisywane S. Witkiewiczowi nie znajduje potwierdzeń"[2].

[1] B. T o n d o s, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2004, s. 8.

[2] Tamże, s. 94.

Analogiczną wypowiedź na temat „Konstantynówki" powtarza Barbara Tondos w artykule zatytułowanym *Znaczenie architektury drewnianej w zabytkowej strukturze przestrzennej Zakopanego*. Czytamy w nim:

> Na początku XX w. powstał w pobliżu [Zakładu doktora Piaseckiego przyp. M. M.] zbudowany już w stylu zakopiańskim budynek „Konstantynówki"[3].

W przypisie autorka dodaje:

> Przebudowana, przez niektórych autorów bezpodstawnie przypisywana Stanisławowi Witkiewiczowi[4].

Willa „Konstantynówka" tendencyjnie pomijana jest w większości najważniejszych współczesnych opracowań dotyczących stylu witkiewiczowskiego, m.in. nie uwzględniono jej w tak ważnej publikacji, jak książka Teresy Jabłońskiej *Styl zakopiański Stanisława Witkiewicza*[5]. Teresa Biernot z kolei pomija całkowicie „Konstantynówkę" w swoich opracowaniach, m.in. w pracy doktorskiej „Rola stylu witkiewiczowskiego w rozwoju architektury Zakopanego do roku 1939" (mpis, 1984) oraz w podręczniku pt. *Budynki witkiewiczowskie w Zakopanem*[6].

Sam Witkiewicz nie wspomina o „Konstantynówce" w swoich pracach, jednakże już po jego śmierci pojawia się po raz pierwszy informacja o tym domu jako o jego dziele, w zestawieniu obejmującym najważniejsze prace artysty sporządzonym i zamieszczonym przez Tadeusza Korniłowicza w opracowaniu pt. Stanisław Witkiewicz (Kraków 1916), gdzie czytamy:

> „Konstantynówka" p. Kapiszewskiej przy ul. Jagiellońskiej, 1900[7].

Z uwagi na brak zachowanych sygnowanych projektów lub szkiców willi kluczowe znaczenie w potwierdzeniu hipotezy autorstwa willi „Konstantynówka" i ustaleniu jej fundatorów i pierwotnych właścicieli odgrywa w chwili obecnej jedynie zachowana korespondencja i jej właściwa interpretacja. Podstawowy dokument stanowi tu list Ludwika Kapiszewskiego do Stanisława Witkiewicza datowany 19/1 [1]901, wysłany z Krakowa do Zakopanego, którego oryginał zachował się do dzisiaj w Zbiorach Archiwum Muzeum Tatrzańskiego. List ten wprawdzie został opublikowany w tomie zawierającym *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912 Wokół Stanisława Witkiewicza* (wstęp, komen-

[3] B. T o n d o s, *Znaczenie architektury drewnianej w zabytkowej strukturze przestrzennej Zakopanego*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki", t. 32, 1987, nr 3-4/, s. 229.

[4] Tamże, s. 229, przyp. 21.

[5] T. J a b ł o ń s k a, *Styl zakopiański Stanisława Witkiewicza*, BOSZ, Olszanica 2008.

[6] T. B i e r n o t, *Budynki witkiewiczowskie w Zakopanem*, materiały z badań inwentaryzacyjno-studialnych obiektów historycznych, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice 2010.

[7] T. K o r n i ł o w i c z, *Stanisław Witkiewicz*, nakł. aut., Kraków 1916, s. 5 (odbitka z „Pamiętnika Towarzystwa Tatrzańskiego" r. 1915/1916).

tarze i opracowanie Michał Jagiełło)[8], jednakże z braku przypisów wyjaśniających pozbawiony został właściwego komentarza i nie stanowił do tej pory odpowiedniego argumentu przemawiającego za tym, że dotyczy on willi „Konstantynówka" w Zakopanem. Treść listu nie precyzowała tego faktu jasno, brzmiała bowiem następująco:

Kraków, 19/1 [1]901

Wielmożny Panie!

Dziękujemy bardzo pięknie W Panu za poniesione dla nas trudy i pracę w wypracowaniu przysłanego nam łaskawie szkicu planu i kosztorysu do willi. Ta wyświadczona nam przysługa jest dla nas tym cenniejsza, że oparta jest na zamiłowaniu i życzliwości dla rozwoju Zakopanego w kierunku artyzmu, wygody i zdrowotności. Moja żona ma przyjechać około 1 lutego br. ze swoim bratem Inspektorem kolejowym z Stanisławowa i razem z nim ostatecznie zadecydują w tym względzie.

Zostaję z prawdziwym szacunkiem i życzliwością dla Wielmożnego Pana uniżony sługa

Dr Ludwik Kapiszewski[9].

List dotyczy bez wątpienia willi Konstantynówka w Zakopanem, poświadcza to właściwe odczytanie, kim był autor i pozostałe wymienione w tym liście osoby, a tym samym dowodzi niezbicie, iż Stanisław Witkiewicz był twórcą projektu tej willi.

List napisany został przez doktora Ludwika Kapiszewskiego (1830–1907)[10], adwokata znanego w Wadowicach i Krakowie, posła do Sejmu Krajowego Galicji w latach 1865–1866, zameldowanego na stałe w Krakowie, gdzie mieszkał i prowadził swoją kancelarię przy ulicy Dietla 97[11], aż do chwili przeprowadzenia się wraz z żoną do Zakopanego, gdzie zmarł 17 lutego1907 roku[12].

Willa „Konstantynówka", zbudowana w drewnianej konstrukcji zrębowej na kamiennej podmurówce, z bogatymi dekoracjami snycerskimi, miała już wszelkie typowe cechy stylu zakopiańskiego i była jednym z późniejszych projektów Stanisława Witkiewicza, przypadających na początku XX wieku. Istniały już bowiem wtedy wszystkie najważniejsze wille zaprojektowane przez niego w stylu zakopiańskim, takie jak „Koliba" (1892–1893), „Pepita" (1893), „Korwinówka", znana później jako „Oksza" (1894–1895), „Zofiówka" (1895–1896), dom „Pod Jedlami" (1896–1897) oraz willa „Rialto" (1897–1898).

[8] *Listy o stylu zakopiańskim (1892-1912). Wokół Stanisława Witkiewicza*, wstęp, komentarze i oprac. M. Jagiełło, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979; oryginał listu w zbiorach Muzeum Tatrzańskiego.

[9] Tamże, s. 305-306.

[10] Ludwik Kapiszewski – Wikipedia, wolna encyklopedia [@:] http://pl.wikipedia.org/wiki/Ludwik_Kapiszewski [dostęp: 13.05.2015].

[11] Księga Adresowa Krakowa i Pogórza, Kraków 1904, s.82.

[12] [Nekrolog], „Gazeta Lwowska" 1907, nr 57 (7 III); „Czas" 1907, nr 53 (5 III) [2].

Rozpoczęcie budowy „Konstantynówki", jak wynika z daty i treści listu, mogło nastąpić nie wcześniej niż wiosną 1901 roku, a jej zakończenie określa data „1902 rok" widniejąca we wnętrzu domu na sosrębie, kiedy to zapewne nastąpiły prace wykończeniowe i dekoracyjne. Wyznacza to więc dokładny przedział czasowy powstania obiektu na lata 1901–1902, a nie, jak podaje większość autorów, na lata 1899–1900. Pod koniec tego ostatniego roku mógł natomiast powstać sam szkic projektu, który jednak nie zachował się do dzisiaj. Nie udało się też ustalić, kto był cieślą budowniczym domu.

Fundatorzy i pierwsi właściciele willi „Konstantynówka" oraz wyjaśnienie desygnatu jej nazwy

Dom, jak wynika z treści powyższego listu, budowany został w Zakopanem dla żony Ludwika Kapiszewskiego, Antoniny ze Stelzerów Kapiszewskiej, i to ona stała się pierwszą właścicielką i fundatorką willi, której nadała miano „Konstantynówka", poświęcając ją pamięci swego starszego brata Konstantego Stelzera[13]. Po jego śmierci (27 listopada 1898 r.) część odziedziczonego po nim majątku przeznaczyła na budowę tego właśnie domu. Desygnat „Konstantynówka" to również *pro memoria* związane z imieniem jej matki – Konstancji de Ponikło (Stelzer). Brat Antoniny, Konstanty Stelzer (ur. w Tarnowie 1843 r.), był lwowskim inżynierem i podobnie jak dwaj młodsi bracia (Karol i Jan) ukończył na Wydziale Politechnicznym we Lwowie inżynierię budownictwa kolejowego. Współuczestniczył w budowie linii kolejowych na odcinku łączącym Lwów z Rumunią (Lwów–Czerniowce–Jassy), obejmując funkcję inspektora w departamencie technicznym kierownictwa komitetu kolejowych linii rumuńskich w Bukareszcie w latach 1873–1876[14]. Poza pracą zawodową Konstanty Stelzer był z zamiłowania botanikiem i badaczem flory okolic Lwowa.

To właśnie rodzina Stelzerów zainicjowała budowę domu w Zakopanem. Jako pierwszy myśl tę podjął Konstany Stelzer i zapewne w tym celu przyjechał do Zakopanego w lipcu 1896 roku – jak wynika z meldunku, *Lista Gości w Zakopanem*, nr 6, od 3 lipca do 8 lipca 1896 rok[15]. Po jego śmierci młodszy brat, Karol Stelzer[16], również inżynier budownictwa kolejowego (występujący

[13] M. M a l z a c h e r, *„Konstantynówka"*, „Przekrój", 1986, nr 2185 (26 IV), s. 14.

[14] Dokumenty Konstantego Stelzera [arch. M. M.].

[15] „Lista Gości" nr 6, [Zakopane] 1896, od 3-8 lipca.

[16] Karol Stelzer (1856-1930) inżynier budownictwa kolejowego, ukończył wydział inżynierii na politechnice we Lwowie, a następnie na politechnice w Karlsruhe studiował budowy wodne. Przez rok (1880/1881) pracował jako asystent przy katedrze budowy dróg i robót wodnych na politechnice we Lwowie. W latach zaś 1881-1884 zajęty był przy trasowaniu i budowie m.in.

w przytoczonym liście Ludwika Kapiszewskiego jako inspektor ze Stanisławowa), przejmuje dalszą inicjatywę budowy domu i wydatnie wspiera swoją siostrę Antoninę w tym działaniu.

Ród Antoniny i jej licznego rodzeństwa – pięciu braci (Stanisław, Konstanty, Józef, Karol, Jan) wywodził się z węgierskiej szlachty rycerskiej sięgającej korzeniami czasów bitwy pod Mohaczem (1526), stąd też tytułował się herbem Mohaĉs. Ich ojciec, Jan Ferdynand Józef Mohaĉs de Stelzer, był zarządcą dóbr hrabiego Agenora Gołuchowskiego w Janowie pod Lwowem[17]. Warto dodać, że, jak wspominała Antonina Kapiszewska w korespondencji[18] ze swoją bratanicą, ich prababką ze strony matki Konstancji de Ponikło, była generałowa Katarzyna Antonina Sowińska ze Schroederów[19], córka generalnego probierza i administratora Mennicy Warszawskiej Jerzego Antoniego Schroedera, żona legendarnego bohatera generała Józefa Longina Sowińskiego, obrońcy Woli podczas powstania listopadowego, której pogrzeb w Warszawie w 1860 roku na cmentarzu ewangelicko-augsburskim zamienił się w pierwszą narodową manifestację patriotyczną, zwiastującą rychły wybuch powstania styczniowego[20].

Antonina Kapiszewska spokrewniona była również ze stryjeczną kuzynką Józefą z Stelzerów Neużilową (1853–1905)[21], która była kierowniczką Szkoły Koronkarskiej dla Dziewcząt w Zakopanem, założonej przez Helenę Modrzejewską. Mężem Józefy Stelzer był Franciszek Neużil (1845–1899), z pochodzenia Czech, dyrektor Szkoły Przemysłu Drzewnego, który jako pierwszy użył sformułowania „styl zakopiański", jednakże rychło popadł w konflikt ideowy ze Stanisławem Witkiewiczem, propagującym ów styl w oparciu o rodzimą

transwersalnej linii kolejowej łączącej Żywiec z Nowym Sączem. W 1892 r. mianowany został nadinżynierem w Krakowie, następnie dyrektorem kolei w Stanisławowie (do 1916) później zaś we Lwowie (1917-1918), gdzie podczas oblężenia w 1918 r. za udział w obronie placówki Dyrekcji Kolejowej został odznaczony (pośmiertnie w 1930 r.) Krzyżem Obrony Lwowa. Por. też: *Pamiętnik I. Zjazdu koleżeńskiego 1873-1893*, Lwów 1894, s. 37-38.

[17] Dokumenty Jana Stelzera, m.in. świadectwa z parafii w Szczucinie (1830) i Janowie z 1870 [arch. M. M.].

[18] Kartka pocztowa (Lwów, 22/9 1919), Antonina Kapiszewska do (bratanicy) Marii Schneidrowej (ze Stelzerów), na adres Warszawa, ul. Śniadeckich 20, m. 7; por. tam: „[...] myślą i sercem jestem z Wami i łączę się przy zwiedzaniu pamiątek tak nam drogich – gdzie wspomnienia łączą nas z dziejami świetności chwil dziejowych – i bolesnych. – Czy braliście udział w obchodzie na Woli, na pamiątkę uczczenia bohaterskiej obrony jenerała [!] Sowińskiego? męża naszej prababki..." [arch. M. M.].

[19] E. S z u l c, *Cmentarz Ewangelicko-Augsburski w Warszawie*, PIW, Warszawa 1989, s. 494.

[20] A. K r a u s h a r, *Generałowa Sowińska i Klementyna Hofmanowa w czasach powstania listopadowego i po kapitulacyi Warszawy*, „Micellanea historyczne" LXVII, Lwów 1917, s.1-52.

[21] „Gazeta Lwowska" 1905, nr 8 (12 I), s. 4. [nekrolog Józefy Neużil].

sztukę i motywy góralskie[22]. To w dużej mierze Antonina, za namową swej kuzynki Józefy Neužil, przeniosła się z Krakowa do Zakopanego i nabyła parcelę pod Antałówką, przy ulicy Jagiellońskiej, w pięknie położonej historycznej dzielnicy Chramcówki, wśród lasu świerkowo-bukowego, stanowiącego pozostałość dawnego kompleksu parkowego doktora Chramca.

Dzieje willi „Konstantynówka" w latach 1902–1917

Antonina Kapiszewska, jako właścicielka willi „Konstantynówka", wynajmowała w sezonie część obszernego mieszkania, mającego wówczas dwanaście pokoi, dając często ogłoszenia do prasy lokalnej o pomieszczeniach pod wynajem. W jednym z listów do brata, Karola Stelzera, uskarża się na trudności z wynajmowaniem pokoi i kłopotach natury finansowej związane z utrzymaniem domu, dużymi obciążeniami podatkowymi i asekuracyjnymi za nieruchomość, które zmusiły ją do wzięcia pożyczki i oszacowania części parceli celem jej sprzedaży, by wyrównać bieżące płatności na rzecz urzędu podatkowego. Wspomina również o ogłoszeniu dotyczącym wynajęcia pokoi, mającym być zamieszczonym w „Czasie", o czym pisze w liście z Zakopanego z 2 listopada 1904 roku do brata Karola:

> Dziś byłam u Z: [...] i to dobrze się stało, bo on już o wszystkim zapomniał [...], pytał się, kogo chcemy do oszacowania, więc powiedziałam, że [...] sam wspominał Walcza: [...] i Ma: [...], że poleci im być na mojej parceli i oszacować, a jak przyjedzie 15-go tego miesiąca, spisze protokół ze mną podług ich oszacowania, nadmieniłam, że może ja przyjechałabym do N. T: [Nowego Targu przyp. M. M.] ażeby tę sprawę przeprowadzić, ale on powiedział, że nie, że i rzeczoznawcy w miejscu. Ale czy znowu nie zapomniał i rzeczywiście polecił to otaksowanie to niewiedzieć [...] ja się tak niepokoję, że mam tak pilne wypłaty [...]. Do tego czasu jest to smutne, że jeszcze nie wynajęłam, dałam ogłoszenie do „Czasu" – było jedno zgłoszenie na górne pokoje za 400 [koron przyp. M. M.] chcieli cztery pokoje, ale jak dowiedziałam się, że to ze sanatorium [...] chcą się sprowadzić musiałam odmówić, bo na lato już nikt by nie wynajął, ale zdaje się jak śniegi i mrozy nastaną, to się goście zjawią, bo straszna jest pustka[23].

Ogłoszenie o wynajmie pokoi faktycznie ukazało się wiosną 1904 roku dwukrotnie w krakowskim „Czasie", w kwietniu i maju (nr 96 i nr 102). Czytamy tam anons następującej treści:

---

[22] M. P i n k w a r t, *Cmentarz na Pęksowym Brzyzku. Przewodnik*, BOSZ, Olszanica 2007, s. 169-170. [Nazwa „styl zakopiański" pojawiła się po raz pierwszy w sprawozdaniu szkoły w 1888 r. Termin „sposób zakopański" [!] wprowadził w 1896 r. Edgar Kováts – przyp. Z. M.]

[23] List Antoniny Kapiszewskiej do brata Karola Stelzera, Zakopane, 2/11 [1]904, (brak koperty z adresem) [arch. M. M.].

Willa Konstantynówka w Zakopanem ul. Jagiellońska l. 32

Mieszkanie składające się z 12 pokoi słonecznych, rozkład wygodny, z zupełnem urządzeniem, praczkarnia, kuchnie, spiżarnie, piwnice, jest na sezon letni całkowicie lub częściowo do wynajęcia. Bliższa wiadomość u A. Kapiszewskiej w tymże domu[24].

Kilka lat przed wojną, w połowie 1911 roku, Antonina Kapiszewska oddała na cztery lata prawie cały dom w dzierżawę na pensjonat pani Anieli Zagórskiej z Unrugów i jej córkom, spokrewnionym z rodziną pisarza Józefa Conrada Korzeniowskiego, który zaszczycił swą obecnością jej pensjonat w 1914 roku, spędzając tam wraz z rodziną ponad dwa miesiące. Przybycie z Lublina do Zakopanego Anieli Zagórskiej, wraz z córką, potwierdza *Lista Gości, Zakopane* – od 1 czerwca do 15 czerwca 1911 roku – w której odnotowano następujące zameldowanie: „[...] Zagórska Aniela z córką, Lublin, »Konstantynówka«"[25].

Równocześnie też od połowy 1911 roku zaczęły ukazywać się w prasie lokalnej Zakopanego ogłoszenia o nowo otwartym pensjonacie, jak np.: „Zakopane. Pensjonat „Konstantynówka" Anieli Zagórskiej cały rok otwarty"[26].

Podobny anons ukazał się też w informatorze *Zakopane* z 1911 roku:

„Konstantynówka"
Nowo Otworzony
Pensjonat
Drowej Anieli Karolowej Zagórskiej
ulica Jagiellońska.
Położony wśród lasu z widokiem na góry[27].

Powyższe fakty podważają tym samym mit powszechnie przyjęty i powtarzany w publikacjach i mediach internetowych, jakoby właścicielką willi „Konstantynówka" była od początku Aniela Zagórska z Unrugów. Błędnie bowiem powielane są wiadomości, iż to właśnie dla niej dom ten został zbudowany około 1900 roku, kiedy to rzekomo bezpośrednio po śmierci swego męża – lekarza z Lublina, doktora Karola Zagórskiego zmarłego w 1898 roku przybyła wraz z córkami do Zakopanego. Informację taką przytacza m.in. Zbigniew Moździerz w książce: *Szlak Stylu Zakopiańskiego*:

Willa „Konstantynówka" wzniesiona została w latach 1901-1902 dla Anieli Zagórskiej, kuzynki Józefa Conrada Korzeniowskiego. Po śmierci męża, Karola Zagórskiego (ok. 1850-1898), przyjechała ona ok. 1900 r. z Lesiec koło Lublina do Zakopanego wraz z dwoma

[24] „Czas" 1904, nr 96 (27 IV); „Czas" 1904, nr 102 (27 V). Numeracja domu zmieniała się kilkakrotnie, przed pierwszą wojną „Konstantynówka" figurowała pod adresem Jagiellońska Nr 32.

[25] *Zakopane. Lista Gości od 1 do 15 czerwca 1911*, „Zakopane", Czasopismo poświęcone sprawom Zakopanego, r. 4: 1911, nr 12 (30 VI), s. 8.

[26] Tamże, s. 8.

[27] „Zakopane. Informator" 1911.

córkami: Anielą (1881-1943) – przyszłą tłumaczką dzieł swego sławnego wuja, oraz Karoliną (1884-1955) – przyszłą śpiewaczką operową[28].

Formułując powyższą uwagę, autor zaprzecza niejako swoim znacznie wcześniej i trafniej postawionym hipotezom. W artykule *Styl zakopiański w architekturze* Zbigniew Moździerz zaznacza bowiem uwagę podaną w przypisie:

Willa „Konstantynówka" (1899-1900), ul. Jagiellońska 18, wzniesiona dla Antoniny Kapiszewskiej, prawdopodobnie według projektu Witkiewicza. Znana z pobytu Józefa Conrada Korzeniowskiego w 1914 oraz Józefa Piłsudskiego w 1915. Bywał w niej także Stefan Żeromski oraz Stanisław Ignacy Witkiewicz[29].

Miarodajnym źródłem informacji na temat czasu przyjazdu do Zakopanego Anieli Zagórskiej i założenia przez nią pensjonatu w dzierżawionej willi „Konstantynówka", oprócz wspomnianej *Listy Gości, Zakopane 1911 r.*, są też relacje Teresy i Władysława Tatarkiewiczów, skoligaconych z rodziną Unrugów, zawarte w ich książce *Wspomnienia,* w której wymieniają kuzynkę Anielę Zagórską i jej pensjonat w Zakopanem założony i prowadzony w willi omyłkowo nazwanej „Klemensówką", co dodatkowo dowodzi, że do nazwy tej nie przywiązywano w tej rodzinie szczególnego znaczenia. Z opowiadań tych wyraźnie jednak wynika, że były to czasy poprzedzające bezpośrednio pierwszą wojnę, jak pisze o tym Teresa Tatarkiewiczowa:

Ciotka Aniela [Zgórska] przeniosła się do Zakopanego i założyła tam pensjonat w willi „Klemensówka" [sic! przyp. M. M.], aby Anielusia mogła z nią zamieszkać. W owych czasach, przed I wojną światową i w czasie wojny, Zakopane, jak wiadomo, zgromadziło wybitnych ludzi, którzy tu się schronili z różnych zaborów [...]. Ciotka Aniela i Anielusia, obie wyjątkowo inteligentne i wykształcone, pełne wdzięku i uroku nieprzeciętnego, przyciągały do „Klemensówki" [sic!] najwybitniejszych ludzi. Zaprzyjaźniły się z Sieroszewskimi, Żeromskimi, Solskimi, Strugami[30].

Analogiczne opowieści o rodzinie Anieli Zagórskiej i zakopiańskim pensjonacie powtarzają się także we wspomnieniach Zygmunta Kamińskiego, który również poprzez swoją żonę skoligacony był z rodziną Zagórskich, o czym

[28] Z. M o ź d z i e r z, *Szlak Stylu Zakopiańskiego. Przewodnik,* Muzeum Tatrzańskie, Zakopane, 2014, s. 118.

[29] Z. M o ź d z i e r z, *Styl zakopiański w architekturze* [w:] *Regionalizm – Regiony – Podhale,* materiały z sesji naukowej (Zakopane 4-6 grudnia 1993), pod red. Jerzego M. Roszkowskiego, Zakopane 1995, s. 39, przyp. 87. [Czasem, przy braku dokumentów, powtarza się nieprawdziwe informacje zamieszczone we wspomnieniach lub publikacjach popularnonaukowych, gubiąc pierwotny prawdziwy trop. Tak stało się z informacjami zawartymi w moich publikacjach za sprawą publikacji Macieja Pinkwarta (*Joseph Conrad i duch Macieja Sieczki Kulawego*, „Przekrój" 1983, nr 1970; Conrad w »Turni« nie mieszkał, „Przekrój" 1986, nr 2161) i Marii Czapskiej (*Wspomnienie o Anieli Zagórskiej*, „Tygodnik Powszechny", r. 1, 1945, nr 29; *Ostatnie odwiedziny i inne szkice*, „Więź", Warszawa 2013) – przyp. Z. M.].

[30] T. i W. T a t a r k i e w i c z, *Wspomnienia,* PIW, Warszawa 1979, s. 60.

pisze w książce *Dzieje życia w pogoni za sztuką* w rozdziale pt. *Siostry Aniela i Karolina Zagórskie*, autor nadmienia tam:

> Na parę lat przed wybuchem I wojny warunki życiowe skłoniły wdowę z córkami do zlikwidowania domu w Lublinie i przeniesienia się do Zakopanego, gdzie p. Zagórska założyła i przez czas pewien prowadziła pensjonat[31].

Uzupełniając powyższą informację w przypisie, Zygmunt Kamiński dodaje:

> Pensjonat p. Zagórskiej mieścił się w willi „Konstantynówka"[32].

Jednakże już w 1915 roku, po wygaśnięciu umowy dzierżawnej, Aniela Zagórska przeniosła swój pensjonat do willi „Turnia"[33], zbudowanej w 1908 roku przez Jana Obrochtę i mieszczącej się nieopodal, przy ulicy Marszałkowskiej (obecnie ul. Kościuszki). Fakt ustania dzierżawy i przeniesienie pensjonatu w nowe miejsce potwierdza treść listu z 8 czerwca 1915 roku, pisanego ze Szatmar-Nemoty przez brata Antoniny Kapiszewskiej, Karola Stelzera, do jego żony Marii Stelzer:

> [...] Toni [Antoniny Kapiszewskiej przyp. M. M.] kartkę posyłam Ci – przyszła przedwczoraj – labidzi, że niema wynajemców, wierzy bardzo, że [...] ludzie z groszem bardzo się liczą – ale i to minie, a zawsze dobrze, że już Zag. [Zagórskiej – przyp. M. M.] niema [...][34].

O przeniesieniu pensjonatu do willi „Turnia" pisze też Maciej Pinkwart w artykule *Joseph Conrad i duch Macieja Sieczki Kulawego*, dotyczącym m.in. również sprawy tablicy upamiętniającej pobyt Conrada Korzeniowskiego w 1914 roku w zakopiańskim pensjonacie kuzynki Anieli Zagórskiej, omyłkowo umieszczonej na willi Turnia, zamiast na willi „Konstantynówka". Autor wysnuł jednak błędny wniosek, wskazując Antoninę Kapiszewską jako kolejną właścicielkę willi „Konstantynówka" oraz zniekształcił jej nazwisko. Napisał:

> [...] Zagórscy dopiero w 1915 r. przenieśli swój pensjonat do „Turni", o czym świadczą *WSPOMNIENIA* Tymona Niesiołowskiego i ogłoszenia w prasie zakopiańskiej [...]. „Konstantynówka", projektowana przez Witkiewicza i wybudowana w 1900 r., do 1915 pro-

[31] Z. K a m i ń s k i, *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, PAX, Warszawa 1975, s. 398.

[32] Tamże: s. 60.

[33] Willa „Turnia" (1908), budynek w stylu zakopiańskim zbudowany przez Jana Obrochtę dla L. Zeydlerowej z przeznaczeniem na pensjonat, przejęty następnie przez Bronisławę Wolmanową, a od 1915 r. przez A. Zagórską. [Willę „Turnia" zaprojektował i wybudował na wynajem Jan Obrochta w 1906 r., o czym świadczy data na sosrębie. W 1911 r., po śmierci Jana Obrochty, willę odziedziczyła jego córka, Bronisława Obrochta. Po wybudowaniu willa była dzierżawiona przez L. Zeydlerową, a potem Bronisławę Wolmanową i wreszcie Anielę Zagórską (zob. m.in. Z. M o ź d z i e r z, *Styl zakopiański w architekturze...*, dz. cyt., s. 116). To właśnie podawane przez prasę nazwiska dzierżawców wprowadzają w błąd przy ustalaniu właścicieli pensjonatów, przypis Z. M.].

[34] List Karola Stelzera do (żony) Marii Stelzerowej, (Szatmar-Nemoty 8/6 [1]915), adres: Weisskirchen Teplice, [arch. M. M.].

wadzona przez Anielę Zagórską (potem właścicielką była p. Kwapiszewska) [sic! – przyp. M. M.] – dziś należy do Przedsiębiorstwa Turystycznego „Tatry" [...][35].

Z książki Tymona Niesiołowskiego jasno wynika, że Zagórska prowadziła pensjonat jedynie w wynajmowanych willach, a więc nie mogła być właścicielką żadnej z nich, o czym Niesiołowski pisze tak: „Kiedy pani Zagórska wynajęła willę [„Turnia" przyp. M. M.] przy ul. Marszałkowskiej, a porzuciła »Konstantynówkę« – bywałem jej częstym gościem [...]"[36].

Powyższe relacje oraz zachowana korespondencja stanowią więc jednoznaczny argument, który dowodzi, że Antonina Kapiszewska była pierwszą właścicielką i fundatorką willi Konstantynówka. Mieszkała na stałe w tym domu, po przeniesieniu się z Krakowa do Zakopanego, przez blisko siedemnaście lat, to jest od chwili wybudowania willi (1901-1902) aż do momentu, kiedy to ostatecznie, po długich wahaniach, zdecydowała się na sprzedaż domu za osiemdziesiąt tysięcy koron, podpisując umowę 26 marca 1917 roku. Wspomina ten fakt jej bratanica, Maria Stelzerówna, w kartce pocztowej do matki, Marii Stelzerowej, pisanej do Lwowa z Zakopanego 27 marca 1917 roku:

> Ciocia Tonia [Antonina Kapiszewska przyp. M. M.] przeżywała ważne chwile w tych dniach – miała kilku zgłaszających się o kupno willi i wreszcie zdecydowała się ją sprzedać za 80 t. K [tys. koron przyp. M. M.]. Umowę zawarła wczoraj – pieniądze w gotówce. Żal mi jej bardzo, tak wiele nerwów kosztowała ją ta decyzja, zawsze tyle lat tu przeżyła[37].

Po sprzedaży „Konstantynówki" Antonina Kapiszewska wyjechała z Zakopanego, przenosząc się na stałe do Lwowa, gdzie zmarła w roku 1925 w wieku siedemdziesięciu ośmiu lat. Pochowana została na historycznym Cmentarzu Łyczakowskim w rodzinnym grobowcu Stelzerów obok rodziców i braci, w tym również Konstantego Stelzera, którego imię *pro memoria* utrwalone zostało po dziś dzień w nazwie willi „Konstantynówka" w Zakopanem. Maria Stelzerówna nie wspomina jednak w przytoczonej wyżej kartce, kto był nabywcą „Konstantynówki". Po latach wprawdzie wymieniała w rozmowach[38] nazwisko śpiewaczki Marii Budziszewskiej, właścicielki hotelu „Stamary", twierdząc, że wówczas willa zmieniła też nazwę, brak jednak na ten temat innych potwierdzeń.

W książce Zbigniewa Moździerza *Szlak Stylu Zakopiańskiego* pojawia się natomiast inna niejasna informacja o rzekomej sprzedaży willi przez panią Zagórską w bliżej nieokreślonym czasie oraz wzmianka o nazwisku Zaduro-

[35] M. P i n k w a r t, *Joseph Conrad i duch Macieja Sieczki Kulawego*, „Przekrój" 1983, nr 1970 (13 III), s. 9.

[36] T. N i e s i o ł o w s k i, *Wspomnienia*, Czytelnik, Warszawa 1963, s. 95.

[37] Kartka pocztowa Marii Stelzerównej do matki Marii Stelzerowej, [Zakopane] 27 III 1917, na adres: Lwów Dyrekcja Kolei Zygmuntowska [arch. M. M.].

[38] Relacje ustne przekazywane autorce przez Marię Schneider (ze Stelzerów).

wicz jako quasi kolejnym właścicielu lub właścicielce, nie podane jest jednak imię tej osoby, brak też jakichkolwiek odniesień źródłowych, czytamy tam bowiem następującą uwagę: „Nie wiadomo, kiedy Aniela Zagórska sprzedała „Konstantynówkę", ale jest pewne, że w 1918 r. budynek był już własnością osoby o nazwisku Zadurowicz..."[39]

Lokatorzy i goście willi „Konstantynówka"

Na pełny obraz dziejów „Konstantynówki" nakłada się, jako jej uzupełniające tło historyczne, długa lista ludzi kultury i sztuki ówczesnego świata intelektualnego, politycznego oraz innych bywalców, którzy przewinęli się przez ten dom, szczególnie gdy funkcjonował tam pensjonat Anieli Zagórskiej, a więc w okresie poprzedzającym bezpośrednio pierwszą wojnę i w jej początkowych latach. Obrazowo ujął to wspomniany już Zygmunt Kamieński:

> Sukces towarzysko-kulturalny pensjonatu, który stał się w krótkim czasie rodzajem na wskroś inteligenckiego ośrodka intelektualnego, jedną z ciekawszych pozycji w ruchu kulturalnym „letniej stolicy" Polski i w tym charakterze zasługuje na źródłowe kiedyś zbadanie i omówienie – był, krótko mówiąc, wyjątkowy. Bowiem pensjonat p. Zagórskiej gromadził pod swym dachem ówczesną elitę twórczą Polski. Gościł m.in. Stefana Żeromskiego i wielu wybitnych ludzi tamtej epoki. Ale na pewno najbardziej niezwykłym gościem pensjonatu był blisko spokrewniony z pannami Zagórskimi – przez Bobrowskich – Józef Konrad Korzeniowski (Conrad), który w lipcu 1914 zjechał z dalekiej Anglii do Zakopanego z rodziną...[40]

Zdzisław Najder w książce Życie Conrada Korzeniowskiego opisuje również ówczesnych gości pensjonatu oraz panujące tam nastroje i toczone burzliwe dyskusje polityczne. Podkreśla:

> [...] Zagórska zapraszała wybranych gości, między innymi Stefana Żeromskiego, pisarza Tadeusza Nalepińskiego i malarza Jana Rembowskiego [...]. Zagórskie były wielbicielkami Piłsudskiego, Legionom sprzyjali też pensjonariusze „Konstantynówki". Jeden z nich, Henryk Jasieński, zapamiętał długie rozmowy Conrada z „panami z Naczelnego Komitetu Narodowego" [...]. Dokładniejsze są relacje dr Teodora Koscha, znanego adwokata kra-

[39] Z. Możdzierz, *Szlak Stylu Zakopiańskiego...* dz. cyt., s. 119. [Z przedstawionych i udokumentowanych faktów wynika, że „Konstantynówkę" sprzedała nie Aniela Zagórska, lecz Antonina Kapiszewska. Natomiast informacja, że w 1918 r. właścicielem był niejaki Zadurowicz, jest w pełni wiarygodna i udokumentowana – por. „Spis domów w Zakopanem oraz wykaz will, hoteli i pensyonatów według ulic i numerów orientacyjnych i konskrypcyjnych, Zakopane 1918", mps Archiwum Państwowe w Nowym Targu, sygn. Gm. Z/14). Niestety w *Spisie* brak imienia przy nazwisku „Zadurowicz". Faktem jest, że w popularnonaukowym przewodniku *Szlak Stylu Zakopiańskiego* nie ma przypisów, lecz w tego typu publikacjach nie stosuje się pełnego aparatu naukowego – por. np. tak cenną, choć popularnonaukową, pozbawioną przypisów publikację L. Długołęcka-Pinkwart, M. Pinkwart, *Zakopane. Przewodnik historyczny*, Wydawnictwo PTTK „Kraj", Zakopane 1988 i wydania następne, przyp. Z. M.].

[40] Z. Kamiński, *Dzieje życia w pogoni.....*, dz. cyt., s. 398.

kowskiego, również przebywającego wówczas w „Kostantynówce", z którego całą rodziną zaprzyjaźnili się Conradowie. Kosch uważał panujące w pensjonacie nastroje polityczne za „trochę niepoczytalne", bo damy, wśród których były ziemianki z Podola, miotały się pomiędzy entuzjazmem dla Strzelców a przerażeniem z powodu zajęcia przez Rosjan Galicji Wschodniej [...]. Całe zakopiańskie otoczenie i wszyscy rozmówcy Conrada ściągali jego uwagę i myśli na sprawy polskie[41].

Stałym gościem pensjonatu Zagórskich był Stanisław Ignacy Witkiewicz, którego żona, Jadwiga z Unrugów, spokrewniona była z Zagórskimi. Częstymi bywalcami byli też jego bliscy przyjaciele, m.in. Bronisław Malinowski[42], etnograf i podróżnik, czy malarz Tymon Niesiołowski, który obok „Konstantynówki" miał pracownię malarską nazywaną Na „Kurzej Stopce", mieszczącą się na pięterku małego domku przeznaczonego na pralnię. W pensjonacie odwiedzał często swoją sympatię o imieniu Ludwika, o czym pisze we wspomnieniach:

Willa „Konstantynówka" stała się kolebką naszego poznania, w chwili kiedy najmłodsze kadry szły już w zaprzęg ogólnej mobilizacji. Po parkietach willi pobrzękiwały ostrogi majorów, pułkowników, generałów [...]. Na imię miała Ludwika [...]. Nachodziłem ją w jej pokoju [...] cicho przemierzałem zewnętrzne schodki uśpionej willi. Już wówczas miałem własną pracownię w odosobnionym domku, jednoizbowym, przeznaczonym na pralnię. Na pięterku urządziłem pracownię wyłożoną popielatym płótnem [...]. Ludwika oczekiwała mnie także każdego wieczora u siebie [...]. W oszklonej werandzie, zalanej chłodnym księżycowym światłem, czuliśmy się bezpieczni [...]. Byliśmy tak zajęci sobą, że nawet Konrad Korzeniowski, który odwiedzał swoich kuzynów Zagórskich w „Konstantynówce", mało nas zajmował. A jego opowiadania przelatywały mimo uszu. W salonie towarzystwo patrzyło z zainteresowaniem na tego krępego, siwiejącego marynarza, którego Anglia zaadoptowała, a teraz znalazł się w potrzasku [...][43].

W „Konstantynówce" Witkacy spotykał się też zapewne ze swoją przyjaciółką Heleną Czerwijowską, która dwukrotnie mieszkała w tym pensjonacie w 1913 i na początku 1914 roku i gdzie zapewne pisała swój *Pamiętnik*[44] dedykowany Witkacemu i opatrzony na okładce nagłówkiem: „»Konstantynówka« – styczeń 1914", z osobistym dopiskiem na kopercie: „Gdybym umarła – oddać Stasiowi Ignacemu Witkiewiczowi"[45]. A także z dodaną adnotacją Witkacego:

[41] Z. Najder, Życie Conrada Korzeniowskiego, Wydawnictwo „Tower Press", Gdańsk 2001, s. 143-144.

[42] B. Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego słowa*, wstęp i oprac. G. Kubica, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008, s. 201, 214.

[43] T. Niesiołowski, *Wspomnienia*, Warszawa 1963, s. 77-78, s. 80-81.

[44] H. Czerwijowska, *Pamiętnik niekochanej*, oprac. Jerzy Jurczyk, „Morze i Ziemia" [Szczecin] 1985, nr 43-45, s. 6-12. [oryginał pamiętnika w archiwum Książnicy Pomorskiej].

[45] N. Jakubowa, *O Witkacym*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2010, s. 45, przyp. 5.

Niech Pani pamięta o tym, co Pani przyrzekła w razie tego, co może nastąpić. Przysięgła Pani, a wobec takich trzeba jeszcze bardziej dochować przysięgi niż wobec umarłych[46].

Ciekawym odniesieniem do tych wydarzeń związanych z wizytą w Konstantynówce jest kartka pocztowa – „zakrytka" Stanisława Witkiewicza pisana do syna z Lovranu 2 lutego 1914 roku na adres: Zakopane, Bystre, „Nosal", w której zwraca się do niego z taką oto prośbą:

Mój Staśku! Mój Najdroższy!

Całuję Ciebie mocno, mocno za list. Rozumiem doskonale rozbitość duszy po nieudanych dziełach. W każdym [razie] to, o co Ciebie prosiłem w ostatnim liście, uczyń i przyszli mi opis życia w „Konstantynówce" i określenie tych ludzi, z którymi tam obcowałeś...[47]

Podobnie Artur Rubinstein w książce *Moje młode lata* wspomina swój pobyt w zakopiańskim pensjonacie „Konstantynówka", gdzie bawił latem 1913 roku razem z Pauliną [Wertheim-Radwanową][48], opisując w zbliżony sposób atmosferę tego domu i jego ówczesnych bywalców:

Nasza dorożka zatrzymała się przed dość dużym domem w stylu zakopiańskim, który tak mi się podoba. Nie był to pensjonat, lecz dom prywatny i należał do pani Zagórskiej, osoby niezwykle dystyngowanej, kuzynki Josepha Conrada [...]. Pani Zagórska miała niezamężną córkę Anielę, która mieszkała razem z nią. Ta wesoła i utalentowana niewiasta była w gruncie rzeczy *spiritus movens* całego domu, a jako doskonała tłumaczka powieści Conrada cieszyła się dużym szacunkiem pisarzy i poetów. Dzięki niej dom pani Zagórskiej stał się ulubionym punktem zbornym polskiego środowiska literackiego. Stefan Żeromski, Leopold Staff oraz mój stary drogi przyjaciel Witkacy bywali codziennymi gośćmi na obiedzie. Przysłuchiwaliśmy się, a także braliśmy udział w najciekawszych dyskusjach intelektualnych, jakie pamiętam. Od czasu do czasu pojawiał się przy stole wysoki, szczupły i posępny mężczyzna o niewielkiej głowie, stanowczych rysach twarzy, krzaczastych brwiach, sumiastych wąsach i krótko przystrzyżonych włosach [...]. Jak się okazało, mężczyzną tym był Józef Piłsudski[49].

W „Konstantynówce" bywał też starszy brat marszałka Józefa Piłsudskiego, Bronisław Piłsudski[50], który był etnografem i mieszkał przed pierwszą wojną w Zakopanem. W gronie ówczesnych pensjonariuszy znajdował się też malarz, doktor Kazimierz Górski, który wykonał wtedy w „Konstantynówce" portret Józefa Conrada naszkicowany węglem i równocześnie był uczestnikiem żywych dyskusji na tematy polityczne, co wspominał po latach:

[46] Tamże: s. 45, przyp. 5.

[47] S. Witkiewicz, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, PIW, Warszawa 1969, s. 613, 801. Por. tam przyp. 1 i 2.

[48] M. Pinkwart, *Wariat z Krupówek*, Wagant, Nowy Targ 2015, s. 135.

[49] A. Rubinstein, *Moje młode lata*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986, s. 484-485.

[50] J. H. Stape, *Joseph Conrad*, przekł. J. Chmielewski, Świat Książki, Warszawa 2009, s. 266.

Spotykaliśmy się prawie codziennie po porannym śniadaniu na tarasie od strony słonecznej [obecnie wschodnia oszklona weranda przyp. M. M.] i tam, rozłożeni w wygodnych fotelach trzcinowych, spędzaliśmy miłe chwile na poruszaniu różnorodnych tematów, przeważnie związanych z tocząca się wojną, i na stawianiu horoskopów w sprawie polskiej[51].

W „Konstantynówce" mieszkała na stałe, jako właścicielka, Antonina Kapiszewska, początkowo wraz z mężem i swoją bliską ciotką, Karoliną Mierzyńską[52]. Częstymi gośćmi byli też członkowie najbliższej rodziny Antoniny Kapiszewskiej, a szczególnie odwiedzające ją bratanice, Stanisława i Maria Stelzerówne, córki brata Karola, o czym świadczy zachowana korespondencja adresowana na willę „Konstantynówka". Starsza z nich, Stanisława Stampf'lowa[53] (ze Stelzerów) była malarką (uczennicą malarza Stanisława Batowskiego-Kaczora oraz Bronisławy Rychter-Janowskiej) i żoną lwowskiego adwokata, doktora Mariana Stampf'la[54], pułkownika Wojska Polskiego, oraz matką pisarza Stanisława Stampf'la[55]. To właśnie w jej domu we Lwowie, przy ulicy Spółdzielczej 2, Antonina Kapiszewska spędziła ostatnie lata życia. Przewiozła ze sobą część pamiątek i wyposażenia z „Konstantynówki", w tym trochę mebli zakopiańskich wykonanych w Szkole Przemysłu Drzewnego[56]. Młodsza z bratanic, Maria Stelzerówna[57], studiowała wówczas filologię polską i romańską oraz filozofię na Uniwersytecie im. Jana Kazimierza we Lwowie, później zaś wyszła za mąż za lwowskiego architekta, inżyniera Tadeusza Schneidra. Z tamtego okresu zachował się jej portret szkicowany ołówkiem[58], wykonany przez Marię Czajkowską w „Konstantynówce" 15 września 1915

[51] K. G ó r s k i, *Moje spotkanie z Josephem Conradem* [w:] *Polskie zaplecze Josepha Conrada-Korzeniowskiego. Dokumenty rodzinne, listy, wspomnienia*, red. Z. Najder i J. Skolik, Gaudinum, Lublin 2006, t. 2, s. 255.

[52] Karolina Mierzyńska – zmarła ok. 1905 r. pochowana na Pęksowym Brzysku obok grobu Neużilów z lewej strony.

[53] Stanisława Stampf'l ze Stelzerów (1885–1945) – córka Karola i Marii Stelzerów, malarka, odznaczona Krzyżem Obrony Lwowa (1918), wywieziona w 1940 r. do Kazachstanu, zmarła w Teheranie w lipcu 1945 r.; por. też.: J. J a n i c k i, *Cały Lwów na mój głów... Alfabet lwowski*, Polska Oficyna Wydawnicza BGW, Warszawa 1993, s.180.

[54] Marian Stampf'l (1881-1940) doktor praw, prokurator i adwokat, pułkownik audytor sądowy Wojska Polskiego, aresztowany 9 XII 1939 r. przez NKWD i więziony w Brygidkach we Lwowie, następnie w więzieniu w Kijowie, ofiara zbrodni katyńskiej, zginął wiosną 1940 r. Por. też: https://pl.wikipedia.org/wiki/Marian_Stampf%271

[55] Stanisław Stampf'l (1919–1980) – literat, dziennikarz, twórca słuchowisk radiowych, uczestnik kampanii wrześniowej, żołnierz AK. Por. też: L. M. B a r t e l s k i, *Polscy pisarze współcześni 1944-1970*, Autorska, Warszawa 1972, s. 288.

[56] Informacje ustne przekazane autorce przez Marię ze Stelzerów Schneider.

[57] Maria ze Stelzerów Schneider (1891–1975) – córka Karola i Marii Stelzerów, filolog, żona architekta Tadeusza Schneidra.

[58] Portret Marii Stelzerówny wykonany w „Konstantynówce" przez M. Czajkowską, rys. ołówkiem, Zakopane 15 IX 1915, arch. M. M.

roku podczas jej pobytu w Zakopanem, kiedy to, dwa dni później, uczestniczyła w pogrzebie Stanisława Witkiewicza. Odnotowała potem w swym notesie refleksje na temat tych wydarzeń, przytaczając zebrane reminiscencje jego siostry, Marii Witkiewiczówny, zatytułowane: *Witkiewicz Ostatnie Słowa*, gdzie czytamy:

> Oto widzę czarną lśniącą trumnę wysoko, wysoko nad głowami tłumów zalegających świątynię...
>
> Krwawe wieńce jarzębin i żałobne gencjanny złożono u zwłok... pokłon i pozdrowienie ubogiej polskiej ziemi...
>
> W świątyni modły się prawią, świece goreją.
>
> Oto przybył między nas gość z dalekich stron... nie uleczyło go łagodne słońce Południa... wrócił do ukochanej ziemi podhalańskiej, ale duchem tylko.
>
> Czarna skromna trumna kryje jego szczątki, a za chwil kilka przyjmie go ziemia rodzicielka, kwilicielka bólów i tęsknot serdecznych przyjmie na wieczny odpoczynek.
>
> A duch jego góruje ponad tłumy, wyzbyty ziemskich więzów... wolny[59].

Pierwotny wygląd „Konstantynówki", znany jedynie z dwóch najstarszych wspomnianych już fotografii[60], najlepiej ilustruje opis Johna Conrada zawarty w książce *Joseph Conrad. Czas zapamiętany „Ojciec jest tutaj"*, w której autor mający wówczas osiem lat wspominał swój pobyt wraz z rodzicami w Zakopanem w 1914 roku:

> Zatrzymaliśmy się w Zakopanem, tam gdzie kończyły się tory kolejowe, i przeładowawszy bagaże do powozu, pojechaliśmy do „Konstantynówki", domu pani Zagórskiej, u której mieliśmy się zatrzymać na kilka miesięcy [...].
>
> „Konstantynówka" była pensjonatem, przypominała inne tego typu domy. Zbudowano ją z drewna, z poziomych bali obitych pionowymi listwami, pełnymi sęków i obficie pokrytymi pokostem. W każdym z pokoi stał olbrzymi piec kaflowy, w którym płonęły wielkie drewniane polana. Gdy na dworze zrobiło się zimniej, w piecach rozpalono tak bardzo, że wieczorami metalowy ornament przy kominie żarzył się na czerwono.
>
> Liczni przyjaciele ojca tłoczyli się w holu. Dwie zwisające z sufitu lampy tworzyły w ciemnym pomieszczeniu nad chmurą papierosowego dymu z papierosów bladą poświatę. Jakiś anioł stróż musiał sprawować nad tym wszystkim pieczę – do dziś pozostaje dla mnie zagadką, dlaczego pensjonat nie poszedł z dymem.
>
> Na każdym piętrze wokół domu biegła galeryjka szerokości mniej więcej czterech stóp, na każdym rogu połączona schodami z galeryjką położoną na niższym piętrze. Wiele go-

[59] *Witkiewicz. Ostatnie Słowa*, wg notesu Marii Stelzerównej [Arch. MM]; Por. też: S. Witkiewicz, *Ostatnie słowa. Wyjątki z listów do siostry. Sierpień 1914–sierpień 1915*, Wyd. „Wiadomości Polskich NKN", Piotrków 1915.

[60] Fot. z 1913 r., przedstawiająca odbudowaną po pożarze Warszawiankę, pokazuje też fragment zachodniej części „Konstantynówki" z pierwotnymi drewnianymi schodami jednobiegowymi między galeriami parteru i piętra (które wspominają John Conrad i Tymon Niesiołowski) oraz dekoracją balustrad zdobioną „słoneczkiem", wprowadzoną zapewne po zniszczeniach spowodowanych pożarem w 1910 r. Stan taki zachowany był do ostatniej przebudowy w latach 2011-2013. Por. http://fotopolska.eu/315407,foto.html, a także: *Wielki pożar w Zakopanem*, „Gazeta Lwowska" 1910, nr 37 (17 II), s. 3.

dzin spędziłem, biegając po nich tam i z powrotem. Balkon na parterze znajdował się na wysokości czterech stóp nad ziemią, pozostałe dzieliła odległość około dziesięciu stóp. Teren przylegający do domu odgrodzony był od dróżki żywopłotem, z drugiej strony na jej skraju rosły sosny [61].

Znacznie mniej informacji o „Konstantynówce" wnoszą natomiast wspomnienia Borysa Conrada, starszego syna Josepha Conrada Korzeniowskiego, zawarte w spisanej *Kronice rodzinnej*, które dotyczą jego bardziej osobistych przeżyć związanych z rodzinną eskapadą do Polski i pobytem w Zakopanem w 1914 roku, w pensjonacie prowadzonym przez spokrewnioną kuzynkę Anielę Zagórską i jej córki, Anielę i Karolę. Jednak i w jego opisy wplecione są pewne ważne uwagi dotyczące „Konstantynówki", chociaż jej nazwa nie została wymieniona. Borys Conrad pisze m.in.: „Kuzynka ojca, pani Zagórska, miała pensjonat w Zakopanem" [62].

Wspomina też swoją powtórną podróż do Polski i Zakopanego (w 1967 r.) i odwiedziny tych samych miejsc po pięćdziesięciu trzech latach, co podsumowuje następująco:

W czasie naszego krótkiego pobytu zrobiliśmy kilka wycieczek w góry [...] udało mi się też odnaleźć dom, w którym mieszkaliśmy w 1914 roku. Wydawał mi się pozornie nie zmieniony – ale teraz mieszczą się w nim biura sanatorium [63].

Willa „Konstantynówka" w latach międzywojennych i po wojnie

W okresie międzywojennym „Konstantynówka" wykupiona została przez Zakład Pensyjny Urzędników Prywatnych [64], który zajmował się lokowaniem kapitałów w sanatoriach dla swoich członków oraz akcjami pomocy mieszkaniowej przez udzielanie pożyczek hipotecznych na dłuższy termin i skromny procent. Pozostałe fundusze ze składek lokowano w Banku Gospodarstwa Krajowego. Jak podaje „Kurier Lwowski" (nr 21) z 26 stycznia 1925 roku:

W ostatnich dniach doszła do skutku umowa o nabycie w Zakopanem will „Warszawianka", „Konstantynówka" i „Mazowsze" z gruntem trzymorgowym. Wille te nabyte zostały za 83.000 dolarów i znajdzie w nich pomieszczenie razem 135 osób – tak, że przez rok cały przeszło 800 osób będzie mogło tam mieć znacznie tańsze mieszkanie i utrzymanie.

[61] J. C o n r a d, *Joseph Conrad. Czas zapamiętany*, przekł. T. Lem, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1997, s. 84-87.

[62] B. C o n r a d, *Kronika rodzinna*, przekł. I. Tarłowska, PIW, 1969, s. 63.

[63] Tamże, s. 129.

[64] Zakład Pensyjny Urzędników Prywatnych mieścił swoją centralę we Lwowie i powstał w dobie autonomii galicyjskiej w 1867 r. jako nowoczesny system ubezpieczeniowy, potem nosił on nazwę Towarzystwa Wzajemnych Ubezpieczeń Urzędników Prywatnych, por. R. Ż e b r o w s k i, *„Lwigród" – Utracone Dekorum*, „Almanach Muszyna" 2009.

> Spodziewać się należy, że będzie i własny lekarz zakładowy. Dyrektor Zakładu pensyjnego p. Zawadowski wyjechał wczoraj do Zakopanego celem sfinalizowania umowy, urządzenia administracji sanatorium i poczynienia wszystkich przygotowań tak, aby nabyte wille mogły być oddane do użytku członków Zakładu już od 1. marca br. [1925 przyp. M. M.]. Naturalnie, że przedtem ogłosi Zakład warunki, na jakich będą członkowie mogli uzyskać pomieszczenie...[65]

Wykupione w wyniku zawartej umowy sprzedaży w 1925 roku trzy wille „Warszawianka", „Konstantynówka" i „Mazowsze" – stały się wówczas własnością Zakładu Ubezpieczeń Wzajemnych Pracowników Umysłowych, który w 1930 roku urządził tam zespół domów zdrowia. Jak podaje Maciej Pinkwart:

> W 1935 r. ta sama firma uruchomiła sanatorium przeciwgruźlicze, które działało do 1973 r. (z przerwą na okres okupacji, kiedy był tu odział zakaźny zakopiańskiego szpitala, prowadzony przez doktora Edwina Paryskiego)[66].

Ze wspomnień Borysa Conrada wynika też, że w czasie jego powtórnej wizyty w Zakopanem w 1967 roku „Konstantynówka", choć niewiele zmieniona z zewnątrz, pełniła wówczas funkcję biura sanatorium przeciwgruźliczego[67].

Po wojnie „Konstantynówka", stosunkowo dobrze zachowana, stała się własnością Skarbu Państwa i należała do Tatrzańskiego Przedsiębiorstwa Turystycznego „Tatry", założonego w 1962 roku. Od lat dziewięćdziesiątych XX wieku aż do 2010 roku mieścił się w niej zarząd spółki akcyjnej „Polskie Tatry", utworzonej w 1992 roku w wyniku skomunalizowania i połączenia majątku Skarbu Państwa i miasta Zakopane[68].

Na skutek upadłości przedsiębiorstwa „Polskie Tatry" i rozpisanych trzech kolejnych przetargów w 2010 roku[69] budynek biurowy „Konstantynówki" wraz z pensjonatem Warszawianka, stojącym na tej samej działce[70], nabyty został przez prywatnego właściciela, przedsiębiorcę spod Wołomina (ze Starych Lipinek), Gerarda Kolanowskiego[71]. Po ostatnich pracach renowacyjnych w „Konstantynówce" otwarto restaurację Zakopiańska, jest tam też pensjonat „Konstantynówka". Projekt przebudowy konserwatorskiej zabytkowej

---

[65] *Pomoc sanatoryjna dla urzędników prywatnych* [w:] „Kurier Lwowski" 1925, nr 21 (26 I, z poniedziałku), s. 6.

[66] M. Pinkwart, L. Długołęcka-Pinkwart, *Zakopane. Przewodnik historyczny*, Pascal, Bielsko-Biała [2005], s. 258.

[67] Por. przypis 62 i 63.

[68] M. Pinkwart, L. Długołęcka-Pinkwart, *Zakopane. Przewodnik...*, dz. cyt., s. 257.

[69] http://www.bip.polskietatry.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=20 [dostęp: 11.12.2014].

[70] Tamże: Działka nr 290/11 obręb 5 o pow. 6259 m² objęta księgą wieczystą nr NS1Z/0004809/3.

[71] http://www.dziennikpolski24.pl/pl/region-podhalanski/1233505-milioner-z-wo... [dostęp: 30.08.2012].

willi wykonany został w latach 2011-2013 przez zakopiańską pracownię architektów Jan Karpiel Bułecka [jun.] & Marcin Steindel[72].

Podsumowanie

Willa „Konstantynówka" w Zakopanem, zbudowana w stylu zakopiańskim w latach 1901-1902, i zaprojektowana, jak zostało to wykazane, przez samego twórcę tego stylu, Stanisława Witkiewicza, należy do nielicznych zachowanych jego dzieł i jest tym samym rodzajem ikony w kanonie stylu zakopiańskiego, przez co zasługuje na szczególną opiekę i ochronę konserwatorską. Do dzisiaj jednak obiekt nie został wpisany do rejestru zabytków, chociaż od lat figuruje w gminnej ewidencji zabytków Zakopanego (poz. 590 w ewidencji)[73] jako budowla o szczególnych walorach artystycznych i historycznych na terenie podkarpackim. Zgodnie z wytycznymi wojewódzkiego programu opieki nad zabytkami w Małopolsce na lata 2014-2017[74], wspierającymi ochronę regionalnego dziedzictwa kulturowego, widnieje wprawdzie na liście pod nr 215 propozycja wpisania „Konstantynówki" do rejestru zabytków, lecz lista oczekujących na wpis jest długa, a niektóre z wymienionych tam obiektów są w fatalnym stanie technicznym lub już nie istnieją, jak np. podpalana trzykrotnie i spalona doszczętnie w 2010 roku zabytkowa drewniana willa „Helena" z końca XIX wieku, zbudowana w stylu szwajcarskim, stojąca przy Jagiellońskiej 8, niedaleko „Konstantynówki".

Willa „Konstantynówka", po ostatniej pieczołowitej renowacji i modernizacji, została znacznie przekształcona i zatraciła wiele pierwotnych cech stylu witkiewiczowskiego, a w szczególności charakterystyczną kamienną podmurówkę posadowienia, która ukryta została niefortunnie pod nowym przylegającym tarasem, co niekorzystnie wpłynęło na ogólne proporcje obiektu. Równocześnie okaleczona została otaczającą ją zabudową o funkcji usługowej oraz wyrwana z dawnego kontekstu otuliny starodrzewu wyciętego w ostatnich kilku latach, tym samym zatraciła klimat i magiczny *genius loci*. Stała się na wskroś komercyjnym obiektem, co na pewno nie służy budowlom zabytkowym tej rangi. Pomimo to nadal zasługuje na ochronę jako cenny obiekt zabytkowy. Konkluzją niechaj więc będzie apel o jak najrychlejsze wpisanie willi „Konstantynówka" do rejestru zabytków i to zarówno z uwagi na pamięć i spuściznę jej twórcy Stanisława Witkiewicza, jak i ze względu na wy-

[72] http://www.karpielisteindel.eu/pl/Projekty/willa-konstantynowka-zakopane-projekt-konserwatorski,5,7,p.html [dostęp: 3008.2012].

[73] Zarządzenie nr 23/2011 burmistrza Miasta Zakopane z dn. 14 II 2011.

[74] Załącznik do uchwały Nr LI/822/14 Sejmiku Województwa Małopolskiego z dn. 26 V 2014.

jątkową rolę i historię obiektu oraz jego szczególne walory architektoniczno-stylowe, wpisujące się w szeroko pojęte dziedzictwo kulturowe.

P.S.

16 września 2015 roku, około godziny szesnastej, kiedy w Zakopanem dobiegały końca obrady konferencji pod nazwą *Wokół Witkiewiczów*, w chwili wygłaszanego przeze mnie niniejszego referatu na temat „Konstantynówki", miał miejsce w Zakopanem niezwykły incydent związany z tą budowlą, która znalazła się o krok od pożaru, bowiem na skutek zaprószenia ognia zaczynała się palić sąsiednia zrujnowana Warszawianka. Na miejsce przybyły cztery jednostki straży pożarnej i policja. Pożar ugaszono, a jego przyczyną była podpalona przez bezdomnych wersalka. Historia lubi się powtarzać, ponieważ w roku 1910, kiedy paliła się Warszawianka, ogień dosięgnął też częściowo willi „Konstantynówka"[75].

Materiały źródłowe

Archiwalia i dokumentacje

Korespondencja m.in. rodziny Stelzerów z lat ok. 1901-1919 związana z willą „Konstantynówka" [archiwum autorki, dalej: arch. M. M.].

List Ludwika Kapiszewskiego do Stanisława Witkiewicza, Kraków, 19 I 1901, rps zbiory Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem [dalej: MT-ZA].

Karta korespondencyjna [Zakopane 1901, nakł. J. Ryś] Stanisławy Stelzerówny do ojca Karola Stelzera, na adres: Wiedeń, Lindengasse 17. Zakopane, 17 IX 1903, arch. M. M.

List Karoliny Mierzyńskiej do chrześniaka Karola Stelzera, Zakopane 22 XII 1903, rps arch. M. M.

List Antoniny Kapiszewskiej do brata Karola Stelzera, Zakopane 2 XI 1904, rps arch. M. M.

List Antoniny Kapiszewskiej do (brata) Karola Stelzera, Zakopane 22 I 1905, rps arch. M. M.

Kartka Marii Neužilówny do stryjenki Antoniny Kapiszewskiej, na adres: Zakopane ul. Jagiellońska 32, „Konstantynówka", Wenecja 28 V 1907, arch. M. M.

Fotografia dra Aleksandra Kneppsa do Fräulein [Marii] Neužil, na adres: Zakopane, willa „Konstantynówka", Galicien, Budapest 31 VIII 1911, arch. M. M.

List Karola Stelzera do żony Marii Stelzerowej, na adres: Weisskirchen Teplice, Szatmar-Nemoty 8 VI 1915, rps arch. M. M.

List Karola Stelzera do córki Marii Stelzerównej, na adres: Zakopane, ul. Jagiellońska 30. Stanisławów 8 IX 1915, rps arch. M. M.

Kartka pocztowa Ludwika Moskwy do [Marii] Muchy Stelzerównej, na adres: Zakopane, ul. Jagiellońska Willa „Konstantynówka" z listami JWP Kapiszewskiej, Stanisławów 8 IX 1915, arch. M. M.

Dwie kartki pocztowe Tadeusza Schneidra do Marii Stelzerównej, na adres: Mähr. Weisskirchen Teplice, przeadresowane na Zakopane, ul. Jagiellońska (Galizien) Villa Konstantynowska [!], Medenice 19 VIII 1915, arch. M. M.

[75] Por.: http://24tp.pl?mod=news&strona=1&kat=39&typ=w&id=29688

List Tadeusza Schneidra do Marii Stelzerównej, na adres: Mähr. Weisskirchen Teplice przeadresowany na Stary Sącz, powtórnie przeadresowany na Zakopane ul. Jagiellońska willa Konstantynówka z listami WP. Kapiszewskiej, Medenice, 24 VII 1915, rps arch. M. M.

List Tadeusza Schneidra do Marii Stelzerównej, na adres: Zakopane willa Konstantynówka z listami WP. Kapiszewskiej, Galizien, Mährisch-Ostrau [Nagy-Saros], 27 III 1917, rps. arch. M. M.

Kartka pocztowa Marii Stelzerówny do matki Marii Stelzerowej, na adres: Lwów Dyrekcja Kolei Zygmuntowska, Zakopane, 27 III 1917, arch. M. M.

Kartka pocztowa Antoniny Kapiszewskiej do bratanicy Marii ze Stelzerów Schneidrowej, na adres: Warszawa, ul. Śniadeckich 20 m 7, Lwów, 22 IX 1919, arch. M. M.

Dokumenty, świadectwa, fotografie rodziny Stelzerów, arch. M. M.

Ikonografia

Antonina Kapiszewska, z domu Mohaĉs de Stelzer, fundatorka i właścicielka willi Konstantynówka, fot. Mazur & Roszkiewicz, Lwów, lata 80. XIX w., arch. M. M.

Antonina Kapiszewska, fot. Rudolf Eder, Lwów, okres żałoby narodowej, arch. M. M.

Ludwik Kapiszewski, adwokat, fot. Walery Rzewuski, Kraków, lata 80. XIX w., arch. M. M.

Konstanty Mohaĉs de Stelzer, inż. bud. kol., fot. Edmund Trzemeski, Lwów, ok. 1885, arch. M. M.

Konstanty Mohaĉs de Stelzer, inż. bud. kol., fot. Józef Eder, Lwów, ok. 1880, arch. M. M.

Karol Mohaĉs de Stelzer, inż. bud. kol., fot. Józef Eder, Stanisławów, 1. dekada XIX w., arch. M. M.

Józefa ze Stelzerów Neužilowa i jej córka Maria Neužilów Michałowska, fot ok. 1892, MT-ZA.

Portret Marii Stelzerównej, bratanicy Antoniny Kapiszewskiej, rys. ołówkiem Marii Czajkowskiej wykonany w willi „Konstantynówka", Zakopane 15 IX 1915, własność prywatna arch. M. M.

Willa „Konstantynówka" – pierwotny widok obiektu od strony płd.-wsch, pocztówka: *Zakopane – Konstantynówka* (monochromatyczna), nakł. Józef Ryś, Zakopane, ok. 1905, arch. M. M.

Willa „Konstantynówka" – widok od strony płd.-wsch, fot. NN, stan z okresu pierwszej wojny, MT-ZA.

Pensjonat „Warszawianka" i widok fragmentu zach. strony willi „Konstantynówka", fot. NN, ok. 1913 [@:] http://fotopolska.eu/315407,foto.html.

Pensjonat Warszawianka i widok fragmentu zach. strony willi „Konstantynówka", fot. NN, ok. 1925 [w:] Tadeusz i Stefan Zwolińscy: *Przewodnik po Zakopanem i Tatrach*, Księgarnia Zwolińskiego, Zakopane 1925.

Willa „Konstantynówka" – 25 widoków i detali, fot. Maria Malzacher, IX 2010, arch. M. M.

Willa „Konstantynówka" – 210 widoków, wnętrz i detali, fot. Maria Malzacher, X 2015, arch. M. M.

Willa „Konstantynówka" – 20 widoków i detali, fot. Bartłomiej Gąsienica-Ladzi, X 2010, arch. M. M.

Willa „Konstantynówka" – 89 widoków i detali, fot. Andrzej Galica, XI 2013, arch. M. M.

Willa „Konstantynówka" – 27 widoków, wnętrz i detali, fot. Joanna Bulas, V 2013, arch. M. M.

Willa „Konstantynówka", szkic ołówkiem Anna Dudek, 1 VII 2009, Archiwum Politechniki Śląskiej [dalej: Arch. Pol Śl.].

Willa „Konstantynówka", szkic tuszem i patykiem, Natalia Bąba, Arch. Pol. Śl.

Willa „Konstantynówka", szkic tuszem i patykiem, Aleksandra Palik-Płonka, Arch. Pol. Śl.

Willa „Konstantynówka", szkic tuszem i piórkiem, Kolesiński, Arch. Pol. Śl.

Willa „Konstantynówka", szkic ołówkiem, Barbara Kania, arch. Pol. Śl.

Willa „Konstantynówka", szkic ołówkiem, Piotr Panek, arch. Pol. Śl.

Willa „Konstantynówka", szkic tuszem i piórkiem, G. Mateusz, 2009, arch. Pol. Śl.

Willa „Konstantynówka", szkic tuszem i piórkiem, A. Nowak, arch. Pol. Śl.

Bibliografia

Conrad Borys, *Kronika rodzinna*, przekł. Irena Tarłowska, PIW, Warszawa 1969, s. 63, 129-130.

Conrad John, *Joseph Conrad. Czas zapamiętany*, przekł. Tomasz Lem, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1997, s. 84-87.

Conrad John, *Joseph Conrad: Times Rememberd "Ojciec jest tutaj"*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, p. 88 (We left Cracow on my eighth birthday, 2 August, and boarded the train for Zakopané).

Czerwijowska Helena, *Pamiętnik niekochanej*, oprac. Jerzy Jurczyk, „Morze i Ziemia" [Szczecin] 1985, nr 43-45, s. 6-12 [oryginał pamiętnika w archiwum Książnicy Pomorskiej].

Długołęcka Lidia, Pinkwart Maciej, *Zakopane. Przewodnik historyczny*, Wydawnictwo PTTK „Kraj", wyd. 1, Warszawa 1988, s. 216-217.

Jakubowa Natalia, *O Witkacym*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2010, s. 45, przyp. 5.

Kamiński Zygmunt, *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1975, s. 397-400.

Korniłowicz Tadeusz, *Stanisław Witkiewicz*, „Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego" T. 36: 1915/1916, (osobna odbitka: L. Anczyca i Spółki. Kraków 1916, s. 5).

Koprowski Rafał, *Polskie dziedzictwo Conrada*, promotor Stefan Zabierowski, Uniwersytet Śląski, Wydział Filologiczny, Katowice 2012, s. 224-225.

Kosch Teodor, *Memorjał Conrada (Korzeniowskiego) o sprawie polskiej w czasie wielkiej wojny*, „Czas", 1934, nr 88 (30 III), s. 5.

Księga Adresowa Krakowa i Pogórza, Kraków 1904, s. 82.

Krupa Maciej, *Kroniki zakopiańskie*, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, Wyd. Czarne, Wołowiec 2015, s. 149, 151, 156-158, 247.

Listy o „stylu zakopiańskim", 1892-1912, wstęp, komentarze, oprac. Michał Jagiełło, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 305-306.

Malinowski Bronisław, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego słowa*, wstęp i oprac. Grażyna Kubica, Kraków 2008, s. 201, 214.

Malzacher Maria, *„Konstantynówka"*, Przekrój" 1986, nr 2185 (26 IV), s. 14.

Moździerz Zbigniew, *Kalendarium stylu zakopiańskiego* [w:] Jabłońska Teresa, Moździerz Zbigniew, *„Koliba". Pierwszy dom w stylu zakopiańskim*, Wydawnictwa MT, Zakopane 1994, s. 111, 112.

Moździerz Zbigniew, *Styl zakopiański w architekturze* [w:] *Regionalizm – Regiony – Podhale*, red. Jerzy M. Roszkowski, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 1995, s. 38-39, przyp. 87.

Moździerz Zbigniew, *Stanisław Witkiewicz (1851–1915). Szkic biograficzny* [w:] *Stanisław Witkiewicz. Człowiek – Artysta – Myśliciel*, Materiały z sesji zorganizowanej w 80. rocznicę śmierci artysty, Zakopane 20-22 października 1995, red. Zbigniew Moździerz, Materiały TMT, Zakopane 1997, s. 37, przyp. 233.

Moździerz Zbigniew, *Geneza i rozwój stylu zakopiańskiego* [w:] *Dom „Pod Jedlami" Pawlikowskich*, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 2003, s. 60, przyp. 201.

Moździerz Zbigniew, *Architektura i rozwój przestrzenny Zakopanego*, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 2013, s. 177, 195, 417, przyp. 97, 348.

Moździerz Zbigniew, *Szlak Stylu Zakopiańskiego. Przewodnik*, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 2014, s. 118-119.

NAJDER ZDZISŁAW, *Życie Conrada Korzeniowskiego*, Tower Press, Gdańsk 2001, s. 139,142,143.

PINKWART MACIEJ, *Joseph Conrad i duch Macieja Sieczki Kulawego*, „Przekrój" 1983, nr 1970 (13 III), s. 8-9.

PINKWART MACIEJ, *Conrad w „Turni" nie mieszkał*, „Przekrój" 1986, nr 2161 (9 XI), s. 14.

PINKWART MACIEJ, DŁUGOŁĘCKA-PINKWART LIDIA, *Zakopane. Przewodnik historyczny*, Pascal, Bielsko-Biała 2005, s. 257-258.

PINKWART MACIEJ, *Wariat z Krupówek*, Wagant, Nowy Targ 2015, s. 123, 135-136, 138-139, 141, 154.

Pomoc sanatoryjna dla urzędników prywatnych, „Kurier Lwowski" 1925, nr 21 (26 I), s. 6.

Pożar „Warszawianki" Zakopane 14 lutego (1910) [dot. m.in. willi „Konstantynówka"], „Nowa Reforma" r. 29: 1910 nr 72 (numer popołudniowy, 15 II), s. 2.

RUBINSTEIN ARTUR, *Moje młode lata*, przekł. Tadeusz Szafar, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1986, s. 484-485.

STAPE JOHN HENRY, *Joseph Conrad*, przekł. Jacek Chmielewski, Świat Książki, Warszawa 2009, s. 266.

TATARKIEWICZ TERESA I WŁADYSŁAW, *Wspomnienia*, PIW, Warszawa 1979, s. 60-61.

TONDOS BARBARA, *Znaczenie architektury drewnianej w zabytkowej strukturze przestrzennej zakopanego*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki" T. 32: 1987, nr 3-4, s. 229, przyp. 21.

TONDOS BARBARA, *Architektura drewniana w Zakopanem. Znaczenie architektury drewnianej w zabytkowej strukturze przestrzennej Zakopanego*, „Architektura Współczesna Ziem Górskich" [Kraków] 1993, teka 1, red. Tadeusz Przemysław Szafer, s. 87, 93.

TONDOS BARBARA, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*, Ossolineum, Wrocław 2004, s. 94.

Wielki pożar w Zakopanem, „Gazeta Lwowska" 1910, nr 37 (17 II), s. 3 [dot. m.in. willi „Konstantynówka"].

Willa Konstantynówka w Zakopanem... „Czas" r. 57: 1904, nr 96 (27 IV), s. 4.

Willa Konstantynówka w Zakopanem... „Czas" r. 57: 1904, nr 102 (4 V), s. 2.

WITKIEWICZ STANISŁAW, *Listy do syna*, oprac. Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska, PIW, Warszawa 1969, s. 613-614.

ZABIEROWSKI STEFAN, *Conrad's Crakow*, "Yearbook of Conrad Studies (Poland)" 2012, vol. VII, s.7-49, (s. 35-36).

„Zakopane" 1911, s. 64 [ogłoszenie dot. willi Konstantynówka].

Zakopane. Konstantynówka... „Nowa Reforma" 1914, nr 232 (18 VI) [ogłoszenie].

Zakopane. Willa „ Konstantynówka"... „Nowa Reforma" 1917, nr 7 (5 I), s. 4 [ogłoszenie].

Zakopane. Willa „ Konstantynówka"... „Nowa Reforma" 1917, nr 10 (7 I) [ogłoszenie].

Zakopane. Pensjonat „Konstantynówka"... „Zakopane", czasopismo poświęcone sprawom Zakopanego R. 4: 1911, nr 12 (30 VI), s. 8 [ogłoszenie].

Personalia

„Gazeta Lwowska" 1905, nr 8 (12 I), s. 4 [nekrolog Józefy Neužil].

„Gazeta Lwowska" 1907, nr 57 (7 III) [nekrolog dra Ludwika Kapiszewskiego].

„Czas" 1907, nr 53 (5 III) [nekrolog dr Ludwika Kapiszewskiego].

Ludwik Kapiszewski – Wikipedia, wolna encyklopedia [@:] http://pl.wikipedia.org/wiki/Ludwik_Kapiszewski [dostęp: 13.05.2015].

Lista Gości nr 6, od 3–8 lipca 1896, „Zakopane" 1896, [zameldowano: dr Ludwik Kapiszewski, adw. kraj. Stara Polana, inż. kol. Konstanty Stelzer, Lwów].

Lista Gości od 1-22 stycznia 1908, „Zakopane" 1908, nr 2 (22 I) [zameldowano: Zagórska Karolina, gub. Lubelska, Ukraina (Stara Polana, przyp. M. M)].

Lista Gości, „Zakopane" 1913, nr 20 (26 VIII), s. 8-9 [zameldowano: Zdzisław Jachimecki, muzykolog i Artur Rubinstein (z Wenecji), Konstantynówka].

Zakopane. „Lista Gości od 1 – 15 czerwca 1911", „Zakopane", czasopismo poświęcone sprawom Zakopanego, r. 4: 1911, nr 12 (30 VII), s. 8 [zameldowano: Aniela Zagórska z córką, Lublin, Konstantynówka].

Lista Gości nr 2, od 7-19 stycznia 1914 (dodatek do czasopisma), „Zakopane" 1914, [zameldowano: Helena Czerwijowska, „Konstantynówka"].

Pinkwart Maciej, *Cmentarz na Pęksowym Brzyzku. Przewodnik*, wyd. 1, Bosz, Olszanica 2007, s. 169-170.

Osiński Andrzej, *Dwór Michałowskich w Laskowej*, „Spotkania z Zabytkami" 2008, nr 4, s. 8-9.

The Witkiewicz „Konstantynówka" villa in Zakopane.
Unknown threads, truths and myths around issues related to its attribution, history and designatum

Summary

Keywords: Villa "Konstantynówka", Stanisław Witkiewicz, Zakopane style, historic wood construction

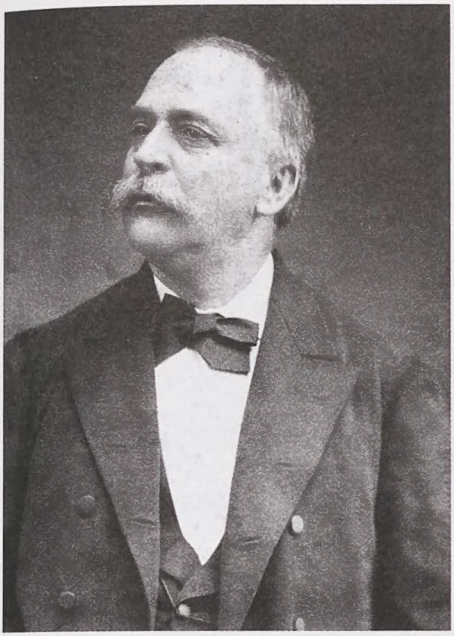
2015, established as the year of the Witkiewicz family, associated with two important anniver-saries, the 100th Anniversary of the death of Stanisław Witkiewicz and 130th Anniversary of the birth of his son, Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), became the impetus for many reflections and summaries. In the course of the comprehensive research on the legacy of two outstanding artists, conducted for years, constantly new and not fully recognized clues and concerns tend to appear, some of them even waiting for verification. Among them is undoubtedly the Witkiewicz "Konstantynówka" villa in Zakopane (18, Jagiellońska street), which is the subject of this article. "Konstantynówka" is one of the few recognized objects by Witkiewicz in Zakopane dated for the 20th of the XX century. It was never described in a broader monographic study until today. Until today, there are still many doubts about its attribution, history, founders and the subsequent owners, as well as the exact time of its construction. The meaning of the designatum of the build-ing as a residuum of hidden content was also not explained. Due to the fact that media and articles still present a lot of unverified and false information, the author took up to verify these issues. She presented new threads by decoding the building's name and she brought historical truth about villa "Konstantynówka" based on hitherto unknown archival, mostly family sources. The main points raised in the discussion include: the confirmation of attribution hypothesis, correction of the founders and owners, explanation of the name of the building, its history and dating. The complete picture of the history "Konstantynówka" is inflicted by a long list of people of culture and art of the then intellectual and political world as well as the other regulars who were guests in said house for a number of years. Villa "Konstantynówka" is now one of the few preserved until today, unique works of Stanisław Witkiewicz, thus becoming a sort of icon in the canon of the Zakopane style by which it deserves a special care, conservation protection and a demand of rapid entrance on

the register of monuments, both because of the memory and the legacy of its founder, as well as the qualities of architecture and style that enters the broadly understood concept of cultural heritage.

Maria Malzacher – dr inż. arch., pracownikiem naukowo-dydaktycznym na Wydziale Architektury Politechniki Śląskiej w Gliwicach. Pracuje jako adiunkt w Katedrze Teorii, Projektowania i Historii Architektury prowadząc zajęcia dydaktyczne, m. in. z zakresu problematyki historii architektury polskiej i architektury powszechnej oraz projektowania konserwatorskiego i modernizacji zabytków. Specjalizuje się w dziedzinach historii i teorii architektury, historii sztuki i konserwacji zabytków. Głównym kierunkiem zainteresowań naukowo-badawczych autorki jest architektura polska XIX i XX w. budownictwa świeckiego i sakralnego oraz zabytki kultury żydowskiej w szczególności historia i architektura synagog na ziemiach polskich.



59. Antonina Kapiszewska, z domu Mohaĉs de Stelzer – fundatorka willi „Konstantynówka". Fot. Mazur & Roszkiewicz, lata 80. XIX w.



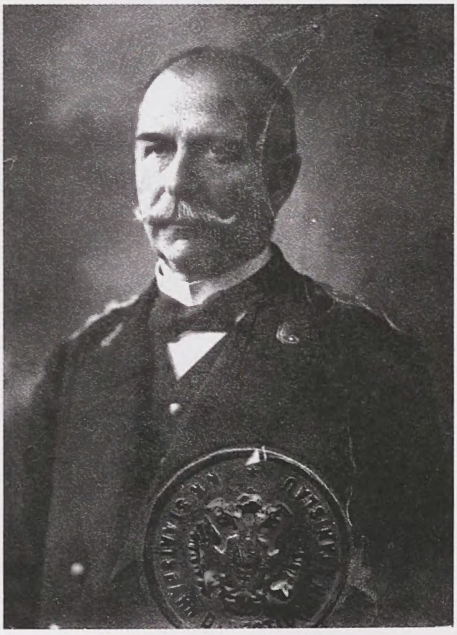
60. Dr Ludwik Kapiszewski, mąż Antoniny. Fot. Walery Rzewuski, lata 80. XIX w.



61. Józefa Neužilowa z córką Marią. Fot. ok. 1885



62. Konstanty Mohaĉs de Stelzer, brat Antoniny. Fot. Józef Eder, ok. 1880



63. Karol Mohaĉs de Stelzer, brat Antoniny. Fot. Józef Eder, Lwów, ok. 1905



64. Willa „Konstantynówka", widok od strony południowo-wschodniej. Fot. ok. 1915



65. Willa „Konstantynówka" po remoncie, widok od południowo-wschodniej.
Fot. Maria Malzacher, 2015



66. Willa „Konstantynówka" – wnętrze restauracji „Zakopiańskiej". Fot. M. Malzacher, 2015



67. Elwira z Witkiewiczów Regulska w sukni w stylu zakopiańskim. Fot. ok. 1910

ANNA SIERADZKA
Uniwersytet Warszawski

Stanisław Witkiewicz jako inspirator stylu zakopiańskiego w modzie kobiecej czasów Młodej Polski

Słowa-klucze: Stanisław Witkiewicz, styl zakopiański, koronki, hafty, moda kobieca

Dokonania Stanisława Witkiewicza jako twórcy stylu zakopiańskiego i jego propagatora są już dobrze rozpoznane i opracowane w odniesieniu do architektury i wyposażenia wnętrz, mniej natomiast utrwaliły się w powszechnej świadomości jego zasługi w zakresie prób wprowadzenia w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku elementów i ozdób góralskiego stroju do ubiorów Polaków, podejmowane w ramach tworzenia stylu narodowego we wszystkich dziedzinach sztuki i życia[1].

Obszerniej poruszyłam tę tematykę w rozdziałach książek Peleryna, tren i konfederatka. O modzie i sztuce polskiego modernizmu oraz Nie tylko pele-

[1] Wzmianki o takiej działalności Stanisława Witkiewicza odnajdujemy m.in. w poświęconych jego dorobkowi opracowaniach: J. M a j d a, *Góralszczyzna w twórczości Stanisława Witkiewicza*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 93-94; Z. M o ź d z i e r z, *Koncepcja stylu narodowego Stanisława Witkiewicza i jej realizacja* [w:] *Stanisław Witkiewicz. Człowiek – Artysta – Myśliciel*, materiały z sesji zorganizowanej w osiemdziesiątą rocznicę śmierci artysty, Zakopane, 20-22 października 1995, red. Z. Moździerz, Zakopane 1997, s. 321; *Między Giewontem a Parnasem. Inspiracje artystyczne sztuką Podhala*, katalog wystawy, oprac. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1997, s. 61, 65. Stosunkowo najobszerniejsze komentarze dotyczące oczekiwań społecznych względem kreowania „zakopiańskiej" biżuterii i mody kobiecej kierowane do Witkiewicza znajdziemy w przypisach do publikacji *Listy o „stylu zakopiańskim" 1892-1912. Wokół Stanisława Witkiewicza*, wstęp, komentarze, oprac. M. Jagiełło, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.

ryna. Moda okresu Młodej Polski w życiu i sztuce[2]. W ramach niniejszego referatu przedstawię styl zakopiański jedynie w modzie kobiecej (z pominięciem biżuterii, która wymaga osobnego opracowania), choć przejawił się on wcześniej i trwał dłużej w noszonych okolicznościowo strojach męskich, bowiem to właśnie góralski ubiór mężczyzn stał się obiektem zainteresowania zarówno badaczy i propagatorów zakopiańszczyzny, jak i odwiedzających Podhale „ceprów", dla których, jak stwierdza Aleksander Jackowski:

> Góral z czasów Witkiewicza prezentował cechy, które w opinii ówczesnych miłośników gór łączyły go z greckimi herosami. Tak chciano go widzieć, na lekko ugiętych nogach kroczącego po górskich ścieżkach, skocznego, zręcznego, w białej koszuli spiętej metalową spinką, kapeluszu zdobionym muszelkami, z zawadiackim piórkiem, białych, sukiennych portkach zachodzących na stopy, zdobionych cyfrą, a później parzenicą[3].

Oprócz wymienionych wyżej elementów do ubioru góralskiego w omawianym czasie należały jeszcze: szeroki skórzany pas nabijany mosiężnymi gwoździkami i blaszkami, skórzane kierpce, serdak barani zdobiony skromnym wyszyciem, a także sukienna cucha[4] – zarzucane na ramiona krótkie okrycie z luźno zwisającymi rękawami, początkowo skromnie ozdobione tylko kolorowym obszyciem5.Jak słusznie zauważał w swoich publikacjach etnograf Antoni Kroh, wobec narastającej latami mitologizacji zakopiańszczyzny nie doczekaliśmy się jeszcze pełnego naukowego opracowania ubiorów zakopiańskich górali[6]. W ostatnich latach próbę wypełnienia tej luki podjęła w kilku publikacjach Stanisława Trebunia-Staszel[7], wykorzystując m.in. tablice z wykrojami, ściegami i haftami ubiorów opracowane precyzyjnie przez związanego z Zakopanem artystę Stanisława Barabasza w pierwszej ćwierci XX wieku, opublikowane ostatnio przez Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem[8].

---

[2] A. S i e r a d z k a, *Peleryna, tren i konfederatka. O modzie i sztuce polskiego modernizmu*, Zakład Narodowy Ossolińskich, Wrocław 1991, s. 46-49; t a ż e, *Nie tylko peleryna. Moda okresu Młodej Polski w życiu i sztuce*, DiG, Warszawa 2003, s. 61-76.

[3] A. J a c k o w s k i, *Polska sztuka ludowa*, PWN, Warszawa 2002, s. 211.

[4] Cucha, czucha – definiowana jako sukienna kurta góralska (określana też jako gunia) – zob.: A. B a ń k o w s k i, *Etymologiczny słownik języka polskiego A-K*, t. 1, Warszawa 2000, s. 236, 502.

[5] T. K a r w i c k a, *Ubiory ludowe w Polsce*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 1995, s. 72-74.

[6] A. K r o h, *Sklep potrzeb kulturalnych*, Prószyński i Ska., Warszawa 1999; t e n ż e, *Sklep potrzeb kulturalnych po remoncie*, Wydawnictwo MG, Kraków 2013; t e n ż e, *Tatry i Podhale*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2002, s. 82-88.

[7] S. T r e b u n i a - S t a s z e l, *Śladami podhalańskiej mody. Studium z zakresu historii stroju górali podhalańskich*, Podhalańska Oficyna Wydawnicza, Kościelisko 2007; wyd. 2, poprawione i uzupełnione; taże, *Strój górali podhalańskich*, fot. J. Kubiena, Fundacja Braci Golec, Kraków 2011.

[8] S. B a r a b a s z, *Sztuka ludowa na Podhalu*, część V: *Wyszycia na ubiorach*, słowo od wydawcy i przypisy do tekstu A. Kozak, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 2015.

Jednak podstawowe, propagowane i znane przybywającym na Podhale turystom elementy góralskiego stroju, a zwłaszcza zdobiących go haftów i akcesoriów, stały się podstawą prób ich wprowadzenia do ubiorów Polek już na początku XX wieku.

Było to zadanie trudne, bowiem w zakresie mody Polki od wielu dziesięcioleci podporządkowywały się dyktatowi Paryża, zatem wysuwane co pewien czas w XIX stuleciu hasła nadania jej cech narodowej odrębności napotykały na zdecydowany opór nawet najbardziej patriotycznie nastawionych elegantek, które przywdziewały staropolskie czy ludowe stroje najwyżej z okazji zabaw kostiumowych. Stanisław Witkiewicz ograniczył się więc do przetwarzania motywów podhalańskiej snycerki na wzory koronek i haftów, mających służyć ozdobie normalnych, zgodnych z aktualną modą damskich ubiorów. Koronki mogły być stosowane jako kołnierze, mankiety, szmizetki (czyli wkładki w wycięciu stanika sukni lub umieszczane na jego gładkim przodzie) – takie przykłady opublikował Stanisław Eljasz-Radzikowski w pierwszym zeszycie *Stylu zakopiańskiego* w 1901 roku, podając, iż wykonywała je według rysunków Witkiewicza mieszkanka Zakopanego Staszlowa[9]. Z kolei „Przegląd Zakopiański" z 1902 roku informował, że koronki „stylowe" według wzorów Witkiewicza wytwarzane są w Szkole Koronkarstwa w Zakopanem, założonej w 1883 roku przez Tytusa Chałubińskiego[10].

Od początku jego istnienia styl zakopiański promowało i popierało powstałe w 1901 roku w Krakowie Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana"[11]. Ono też na pierwszych swoich wystawach w 1902 roku (w styczniu w Krakowie, a w październiku w Warszawie) pokazało, obok makiety domu „Pod Jedlami", „witkiewiczowskie" koronki oraz suknię w stylu zakopiańskim, będącą zarazem pierwszym na ziemiach polskich przypadkiem potraktowania współczesnego stroju jako przykładu „sztuki stosowanej" i umieszczenia go na wystawie o charakterze artystycznym[12]. Suknia uszyta została w pracowni krawieckiej Marii Dworzańskiej w Zakopanem[13] i fasonem nie różniła się od ówcześnie modnych, skromnych ubiorów codziennych. Miała lekko zbluzowany z przodu stanik z wysoką stójką, rozszerzające się do dłoni rękawy ujęte w mankiety i dopasowaną na biodrach, lekko poszerzoną dołem spódnicę.

[9] S. E l j a s z - R a d z i k o w s k i, *Styl zakopiański*, Kraków 1901.

[10] *Listy o stylu zakopiańskim* ..., dz. cyt., s.494; *Między Giewontem a Parnasem*..., dz. cyt., s. 61.

[11] I. H u m l, *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana* [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914*, red. A. Wojciechowski, Zakład narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1967, s. 189-191.

[12] *Katalog I Wystawy Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana"*, Kraków 1902; Katalog II Wystawy Krakowskiego Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana", Warszawa 1902.

[13] Tamże, poz. 293.

Całości dopełniało krótkie bolero o rozchylonych z przodu, zaokrąglonych połach (supermodny element strojów kobiecych w latach 1901-1903)[14]. Suknię uszyto z białego wełnianego materiału, a jedynym folklorystycznym akcentem był zdobiący brzegi bolera i przód spódnicy haft o uproszczonych motywach góralskich (trudnych do bliższej identyfikacji na podstawie fotografii), zaprojektowany przez Stanisława Rudzińskiego, a wykonanym przez Wandę Szukiewiczową[15].

Strój ten nie jest tożsamy z suknią przechowywaną w Muzeum Narodowym w Krakowie, datowaną na początek XX wieku[16], krakowski obiekt jest bowiem „suknią domową", także uszytą z białego sukna, mającą jednak luźny krój zyskującej w tym czasie popularność wśród nielicznych polskich pań sukni reformowanej, przeznaczonej głównie do noszenia w domu[17]. Nawiązaniem do stroju podhalańskiego jest przede wszystkim haft wykonany wełnianą nicią: na plecach z motywem czarno-czerwonej parzenicy, a na wąskich szlakach biegnących z przodu, z tyłu i na kołnierzu wykorzystujący prosty ornament góralskich *pazdurków*. Haft ten przypisuje się małżonce Stanisława Witkiewicza, Marii[18], która parała się hafciarstwem i według wzorów męża ozdobiła w 1900 roku stylizowanymi parzenicami i rozetami zasłony okien salonu w domu „Pod Jedlami"[19], a już w 1892 roku Witkiewicz donosił w liście do matki, iż „wynalazła pantofle z białego góralskiego sukna i po góralsku wyszywane, które wyglądają bardzo dobrze i ludziom się podobają"[20]. Być może ubiór ten można wiązać z Marią Witkiewiczówną (1883–1962), bratanicą Stanisława Witkiewicza, zapomnianą rzeźbiarką, której postać i dorobek przypomniała ostatnio Katarzyna Chrudzimska-Uhera[21]. Autorka, wspominając projekty sukni z motywami podhalańskimi pomysłu Feliksa „Mangghi" Jasieńskiego (do których zaraz wrócimy), prezentuje fotografię Marii Witkiewiczówny w towarzystwie Stanisława Ignacego Witkiewicza, datowaną na po 1904 roku, stwierdzając, iż:

> Na kilku archiwalnych fotografiach została uwieczniona w strojach oryginalnych – luźnych bluzkach, sukniach i płaszczach pokrytych stylizowanym haftem ludowym, z parasolką

[14] A. Sieradzka, *Peleryna, tren i konfederatka...*, dz. cyt., s. 22-23.

[15] I. Huml, *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana...*, dz. cyt.

[16] Zob. *Między Giewontem a Parnasem...*, dz. cyt., poz. III/24.

[17] A. Sieradzka, *Peleryna, tren i konfederatka...*, dz. cyt., s. 46-49.

[18] *Między Giewontem a Parnasem...*, dz. cyt. kat. III, poz. 24, s. 61.

[19] M. Michalczuk-Gędziorowska, *Opis Domu pod Jedlami* [w:] *Dom pod Jedlami i jego twórca. Studia i wspomnienia*, red. Wiesław A. Wójcik, Znak, Kraków 1997, s. 183.

[20] *Listy o stylu zakopiańskim...*, dz. cyt., przyp. 1 do listu 249, s. 494.

[21] K. Chrudzimska-Uhera, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879-1939*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Wyszyńskiego, Warszawa 2013, s. 320-325.

w ręku – również dekorowaną ornamentem góralskim, oraz konstatując, że Jej stylu nie można jednak nazwać „międzynarodowym", odbiega od powszechnej mody swoim luźnym krojem[22].

Jak już wcześniej zaznaczyłam, tego typu luźne ubiory zyskiwały na przełomie XIX i XX wieku w Europie pewną popularność, zwłaszcza w kręgach kobiet-artystek, także polskich[23], do których należała Maria Witkiewiczówna. Popularność ta miała zatem zasięg międzynarodowy, choć wciąż zdecydowanie preferowano szczupłą „secesyjną" sylwetkę. Katarzyna Chrudzimska-Uhera stawia pytania:

> Można zastanawiać się, czy strój Witkiewiczówny był jednym z projektów Jasieńskiego i jej stryja Witkiewicza? Czy artystka brała udział w ich tworzeniu, czy jedynie lubiła takie suknie nosić? Bardziej prawdopodobne wydaje się, że były to jej samodzielne, autorskie kompozycje. Nowoczesna forma stroju, luźno okrywającego ciało, i stylizowana ornamentyka haftu mogą sugerować inwencję twórcy młodszego pokolenia. Wiemy też, że Witkiewiczówna dobrze haftowała; w zbiorach rodzinnych zachowane są próbki jej talentu[24].

Pozostawiając powyższe pytania bez jednoznacznej odpowiedzi, należy zaznaczyć, że osobę Marii Witkiewiczówny przybliżyła ostatnio jej bliska krewniaczka, Elżbieta Witkiewicz-Schiele, która w 2015 roku, przy współpracy Anny Regulskiej, przygotowała wystawę w zakopiańskiej willi Koliba, gdzie zaprezentowano m.in. kilka fotografii Marii Witkiewiczówny w różnorodnych ubiorach z ozdobami w stylu zakopiańskim, wspomniane hafty, a także oprawy książek będące jej dziełem[25]. Interesująca postać i twórczość Marii Witkiewiczówny, w tym jej działalność na polu lansowania stylu zakopiańskiego w modzie kobiecej, winna doczekać się osobnego opracowania.

Rok 1902, w którym pokazano „suknię zakopiańską" na wystawach Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana", był szczególnie obfity w poczynania na rzecz lansowania stylu zakopiańskiego w damskiej modzie. Przyjaciel Stanisława Witkiewicza, gorący zwolennik tego stylu, znakomity kolekcjoner Feliks „Manggha" Jasieński, w lutym tegoż roku opublikował na łamach pisma „Ilustracja Polska" artykuł *Suknia polska (O sukni polskiej)*, ilustrowany przykładami trzech strojów narysowanych przez Henryka Uziembłę, znanego wówczas krakowskiego grafika, ilustratora i propagatora rodzimej „sztuki stosowanej"[26]. Już w końcu 1901 roku o jego zamiarach informowały notatki

[22] Tamże, s. 324-325.

[23] A. Sieradzka, *Peleryna, tren i konfederatka...*, dz. cyt.

[24] K. Chrudzimska-Uhera, *Stylizacje i modernizacje...*, dz. cyt., s. 325.

[25] E. Witkiewicz-Schiele, A. Regulska (współpraca), *Nie tylko Witkiewiczowie... Dwa wieki z rodzinami Prószyńskich, Becków, Rabowskich i Schielów od Syberii po Zakopane. Przewodnik po wystawie*, Zakopane, lipiec-grudzień 2015, Towarzystwo Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego, Zakopane 2015, s. 12-14, 42-44.

[26] F. Jasieński, *Suknia polska (O sukni polskiej)*, „Ilustracja Polska" 1902, nr 7, s. 145-148.

prasowe w „Tygodniku Ilustrowanym" i „Przeglądzie Zakopiańskim"[27]. We wstępie do artykułu Jasieński wyjaśnia sam termin „suknia polska", z góry przewidując ataki i protesty wobec takiego pomysłu. Nie miał to być, jak pisał:

> [...] powrót do przeszłości; bynajmniej nie kontusik obszyty białym puszkiem i nie konfederatka. Nie bal kostiumowy, nie maskarada, nie balet, nie mundur. Zaczniemy razem od końca: od wprowadzenia do sukien paryskich lub wiedeńskich szczegółów naszych, nie zmieniając kroju, posługując się nawet zagranicznymi materiałami. Z biegiem czasu postaramy się o pewne zmodyfikowanie kroju, dążące do wytworzenia własnego „szyku", o materiały własne [...], które będą naszymi, bo wytwarzać je będą u nas nasi przemysłowcy według wzorów dostarczanych przez naszych artystów. Wzory będą dwojakie: 1. Zestawiane z motywów istniejących w naszym zdobnictwie, z większymi lub mniejszymi modyfikacjami (np. adamaszki i kretony w bukiety i desenie, brane z pasów i skrzyń). 2. Wzory zupełnie oryginalne, a skoro oryginalne i pomyślane przez naszych artystów – również nasze i nie mniej nasze od pierwotnych[28].

Koncepcja sukni polskiej, ma, według Jasieńskiego, jeszcze długą drogę rozwoju, która może jednak doprowadzić do powstania stroju o odrębnym narodowym charakterze, różnorodnego pod względem funkcji i wyglądu, gdyż nie tylko motywy sztuki zakopiańskiej, ale i wzory ludowe z innych regionów kraju, mogą stanowić punkt wyjścia dla twórców „swojskiej mody". Równie polskie w swym stylu powinny być dodatki do stroju: koronki, hafty, biżuteria. Jasieński postuluje, by ich wytwarzaniem zajęli się zarówno artyści, jak i liczne szkoły rzemieślnicze, zbyt powszechnie korzystające jeszcze z wzorów obcych.

Wszystkie trzy proponowane przez Jasieńskiego, a narysowane przez Uziembłę modele, nie odbiegały fasonem od wzorów dominującej wówczas mody secesyjnej – miały obcisłe na biodrach, poszerzone dołem spódnice, góra sukni była lekko zbluzowana lub przyjmowała formę bolerka, „talia osy" podkreślona została paskiem. Jedynie ozdoby sukni i dodatki, inspirowane zakopiańszczyzną, były właśnie tą nowością, mającą przetwarzać wzory zachodnie na modę polską.

Pierwsza propozycja, kostium spacerowy uszyty z białego samodziału, ozdobiony był aplikacją z białego i czerwonego kordonka (ornament został wzięty z oryginalnej cuchy góralskiej prezentowanej na I Wystawie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana"). Uzupełnieniem stroju był czarny, niewielki kapelusz filcowy z muszelkami i sokolim piórem, pas skórzany z oryginalną klamrą oraz spinająca kołnierzyk bluzki broszka parzenica, wzorowana na góralskich spinkach do męskich koszul.

[27] *Nowy styl w strojach pań*, „Tygodnik Ilustrowany" 1901, nr 46; „Przegląd Zakopiański" 1901, nr 45.

[28] F. J a s i e ń s k i, *Suknia polska...*, dz. cyt., s. 146.

Drugi obiekt, suknia domowa z brązowego sukna, miała pąsowe wąskie lamówki i duży koronkowy kołnierz plastron z ornamentyką podhalańską, a szeroki skórzany pasek wzorowany był na pasach bacowskich. Ozdobą prostej w formie sukni balowej (z białego jedwabiu lub atłasu) był złoty cieniowany haft o motywach zakopiańskich – Jasieński kładł specjalny nacisk na subtelny kolor haftu, zastrzegając, by nie był on kanarkowożółty lub świecący. Proponowane modele zalecał przede wszystkim paniom szczupłym i wysokim, o „secesyjnej" figurze, gdyż tylko wtedy będą się one dobrze prezentowały. Radził też, aby potencjalne klientki skłaniały właścicieli rodzimych firm modniarskich do szycia różnych wzorów „sukien polskich", gdyż tylko popyt na nie może zrodzić rynek polskiej mody.

Inicjatywa Jasieńskiego spotkała się z żywym oddźwiękiem. W wielu czasopismach pojawiły się artykuły omawiające pomysł „swojskiego stroju" i najczęściej aprobujące działania zmierzające do jego stworzenia. Pochwalano zarówno nową myśl włączenia mody do tworzonych propozycji polskiego stylu narodowego, jak i inspirację wzorami podhalańskimi, a także sposób lansowania nowych strojów. Istotnie, największą chyba zasługą Jasieńskiego był trafny psychologicznie chwyt – nie zrywał on z formami zalecanymi przez modę światową, lecz na ich kanwie proponował stopniowe „unarodowianie" ubioru przez polskie w charakterze ozdoby i dodatki. Taka propozycja miała teoretycznie szansę bycia zaakceptowaną nawet przez najbardziej wymagające elegantki.

Koncepcja stworzenia narodowej mody, wykorzystującej wzory podhalańskie, rychło doczekała się nie tylko werbalnego poparcia publicystów, ale i konkretnych realizacji.

Niewątpliwie największą sensacją było wiosną 1902 roku przedstawienie w nowej kolekcji mody słynnego warszawskiego magazynu Bogusława Hersego[29] serii strojów damskich bezpośrednio nawiązujących do ubiorów góralskich. Jak entuzjastycznie donoszono w dziale mód czasopisma „Bluszcz":

> [...] pochodzące z magazynów Hersego „gunie" i „suchy" [!] góralskie, zastosowane jako okrycia do miejscowości kąpielowych, nad morze, w góry, zresztą na pobyt letni za miastem, lub jako nader wdzięczne okrycia sportowe. Uzgrabnione, wypieszczone i śliczne, najprawdziwsze gunie i suchy[30].

Góralskie modele Hersego istotnie były odpowiedzią na nawoływania o stworzenie stroju zarazem modnego i o swojskim charakterze. Projektodawcą był prawdopodobnie sam Bogusław Herse, który, mając zdolności rysunkowe i będąc wielkim znawcą najnowszej mody, niekiedy osobiście

[29] Zob. A. S i e r a d z k a, *Nie tylko peleryna...*, dz. cyt., s. 70-71.

[30] „Bluszcz", 1902, nr 23.

projektował wzory kreacji dla swojej firmy[31]. W tym przypadku kierowały nim względy patriotyczne – chciał mieć wkład w batalię o polski styl narodowy, wykorzystując autorytet, jakim w sprawach mody cieszyła się jego firma.

Nawiązujące do góralskich cuch okrycia wierzchnie miały formę luźnych, krótkich narzutek z rękawami z brązowego lub białego sukna, ozdobionych skromnymi haftami o motywach zakopiańskich. Prócz tego prezentowana była suknia z białego materiału przybrana haftem, uzupełniona skórzanym paskiem nabijanym ćwiekami oraz niewielkim kapeluszem z piórkiem. Ten ostatni model nawiązywał do wcześniej omówionego stroju spacerowego proponowanego przez Jasieńskiego i Uziembłę – zresztą sama idea tworzenia polskiej mody była w obu przypadkach podobna.

Propagowanie swojskich wzorów przez firmę tak znaną i cenioną, jak magazyn Hersego, budziło duże nadzieje na to, że zostaną one zaakceptowanie przez Polki, a nawet pozwalało snuć plany na ich wprowadzenie, jako modeli konkurencyjnych, na rynek zagraniczny. Cytowana wyżej felietonistka „Bluszczu" optymistycznie liczyła na to, iż modele Hersego podbiją Paryż, twierdząc, że w tej stolicy światowej mody wszystko, co „ma charakterystyczną cechę odrębności"[32], może liczyć na powodzenie.

To życzenie nie doczekało się potwierdzenia w praktyce i góralskie cuchy nie znalazły uznania wśród paryskich elegantek, które zapewne w ogóle nie były świadome ich istnienia. Nie znaczy to jednak, że zrezygnowano z lansowania polskiej mody poza granicami kraju, do czego jeszcze wrócimy. Na razie propozycje stworzenia stroju narodowego, opartego głównie na motywach czerpanych ze sztuki podhalańskiej, znalazły kontynuację na rynku krajowym.

Jeszcze przed pokazaniem projektów Hersego właściciele małych firm modniarskich słali listy do Stanisława Witkiewicza z prośbami o wzory ubiorów, dodatków do nich, haftów i koronek, by móc je wytwarzać w swoich pracowniach[33]. Twórcę stylu zakopiańskiego prosiła o radę m.in. Jadwiga Piątkowska, kierująca założoną w 1902 roku w Warszawie pracownią specjalizującą się w produkcji kobiecych i dziecięcych serdaków zakopiańskich, chwalonych w ówczesnej prasie za to, że są „nie tylko ciepłe, ale służyć mogą jako ozdoba każdej niemal eleganckiej toalety"[34]. Firma Piątkowskiej szyła także dziecięce żakieciki, guńki i całe ubranka góralskie. Jeszcze przed otwarciem swojego zakładu, w grudniu 1901 roku, Piątkowska prosiła Witkiewicza o oryginalne wzory, pragnęła bowiem, „aby produkowane przeze mnie prace były

[31] J. Matejko, *Herse Bogusław Władysław*, [hasło w]: „Polski Słownik Biograficzny", t. IX/1, z. 40, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1960, s. 468-469.

[32] „Bluszcz"..., dz. cyt.

[33] Zob. *Listy o stylu zakopiańskim*..., dz. cyt., listy nr 222, 227, 231, 236, 249, 250.

[34] *Styl zakopiański*, „Dobra Gospodyni", 1902, nr 19, s. 149.

w czystym stylu i nie przyzwyczajały publiczności do tandety i nieudolnej imitacji"[35].

Anna Mazowiecka, prowadząca we Lwowie Pracownię Sukien Damskich i Nauki Kroju, na początku 1902 roku skierowała do Witkiewicza prośbę o wzory sukni balowej i spacerowej w stylu zakopiańskim, pisząc:

> [...] nie mamy w tym kierunku żadnych żurnali [...], jest to rzecz świeża i powinna być tak wykonana, by nawet i antagonistów zadowolić i przekona[36].

Również osoby niezajmujące się zawodowo szyciem ubiorów często słały do Witkiewicza prośby o wzory strojów, haftów czy koronek.

W szerszej skali propagowała wzory podhalańskie w modzie założona w 1904 roku we Lwowie Udziałowa Spółka Haftów Krajowych. Spełniała ona podwójnie użyteczną funkcję: ekonomiczną – dając pracę licznym robotnicom, oraz społeczno-kulturalną – popularyzując polską modę przez stosowanie jej elementów w coraz większym asortymencie strojów. Pod egidą tejże Spółki działała lwowska firma „Szarotka", kierowana przez Marię Hupertową, dostarczająca autentyczne, ludowe i stylizowane wzory. Firma ta

> [...] zarzuca tutejsze sklepy, wystawy krajowe i bazary swoimi wyrobami. Są to nie tylko śliczne guńki i saczki dla panienek i dzieci [...], tak rozpowszechnione dziś do codziennego użytku, ale i balowe okrywki „sortie de bal" dla panien, kołnierze i modne długie stuły wieczorowe z białego krajowego sukna, które zdobi rzucony gdzieniegdzie haft ostów górskich, fiołków alpejskich, gencjan i dzwonków[37].

Pracownia wysyłała swoje wyroby do Krakowa i innych miast Galicji, najwięcej jednak dostarczała ich do Wiednia. Powodzenie polskiej mody w Wiedniu było szczególnie pomyślną okolicznością, gdyż, jak wyżej wspomniano, twórcom tego stylu bardzo zależało na zainteresowaniu nim również zagranicy. Kierowano się zarówno względami ekonomicznymi, jak i – przede wszystkim – patriotycznymi, miała to być bowiem jeszcze jedna forma zamanifestowania polskości.

Duże zasługi w propagowaniu w kraju i za granicą strojów zdobionych polskimi motywami ludowymi miała też Krajowa Szkoła Haftu w Makowie Podhalańskim, założona w 1896 roku. Słynne były jej serdaki i bluzki, w których starano się o zachowanie swojskiej odrębności i pewnej wierności góralskim pierwowzorom. Serdaki z Makowa cieszyły się dużym powodzeniem w Wiedniu, gdzie nawet w jednym z żurnali ukazały się ich modele pod nazwą

[35] List Jadwigi Piątkowskiej do Stanisława Witkiewicza, 4 XII 1901 [w:] *Listy o stylu zakopiańskim...*, dz. cyt., s. 465, list nr 227.

[36] Listy Anny Mazowieckiej do Stanisława Witkiewicza, 2 I 1902 [w:] *Listy o stylu zakopiańskim...*, dz. cyt, s. 469, list nr 231.

[37] *Polska moda. Korespondencja ze Lwowa*, „Dobra Gospodyni" 1904, nr 6, s. 50.

galizische Mode. Natomiast bluzki makowskie, uszyte z grubego domowego płótna, miały fason nawiązujący do kobiecej góralskiej koszuli, ozdobionej na kołnierzyku i mankietach białym haftem – był to jedyny przypadek (poza wykorzystywaniem białego haftu do ozdoby sukni balowych i wspomnianych przez Witkiewicza[38], a utrwalonych na akwarelach Stanisława Barabasza[39], haftów na kobiecych pantoflach zakopiańskich) sięgnięcia w promowaniu stylu zakopiańskiego w modzie do odświętnych ubiorów góralek. Ich „bombiaste" szerokie spódnice w barwne kwiaty czy wzorowane na krakowskich gorsety nie miały szans przebić się do preferującej smukłą sylwetkę kobiecą mody secesyjnej, a projektowane m.in. przez Witkiewicza koronki nigdy nie występowały w autentycznych podhalańskich ubiorach. O powodzeniu makowskich bluzek za granicą entuzjastycznie donoszono w czasopiśmie „Świat Kobiecy" w 1905 roku:

> Tak niezmiernie podobały się szwedzkim paniom [...], że przed trzema laty [tj. w 1902 roku – przyp. A. S.] ubiór ten był bardzo w użyciu w czasach letniego sezonu na wybrzeżach szwedzkich i do Makowa napływały ze Szwecji liczne zamówienia na tego rodzaju bluzki[40]; toż pismo wspominało o powodzeniu wyrobów makowskich w Anglii i Ameryce, konkludując: Winny to wziąć pod uwagę zwłaszcza znane z gustu i elegancji warszawianki i propagować tę nową modę, zwłaszcza na użytek krajowy[41].

Czasopismo „Świat Kobiecy", wychodzące w Warszawie w latach 1905–1907, aktywnie włączyło się w akcję propagowania polskiej mody wykorzystującej m.in. motywy podhalańskie[42]. Publikowało na ten temat artykuły (m.in. Anny Limprechtówny i Marii Gerson-Dąbrowskiej) oraz ogłaszało konkursy na polski strój kobiecy, w których udział brali – i otrzymywali nagrody – nie tylko „zwykli" czytelnicy (na ogół krawcowe i krawcy prowadzący małe firmy modniarskie), ale też profesjonalne artystki, takie jak siostry Karolina i Leona Bierkowskie[43], członkinie Koła Artystek Polskich w Krakowie, które w swych projektach wykorzystywały głównie hafty o ornamentyce zakopiańskiej. Leona Bierkowska zaproponowała także ubiór dla żeńskich uczestniczek organizacji „Sokoła", składający się z prostej bluzki, skróconej do kostek spódnicy, narzutki w formie góralskiej guńki, uzupełniony podhalańskim kapeluszem

[38] Por. *Listy o stylu zakopiańskim...*, dz. cyt., przyp. 1 do listu 249, s. 494.

[39] S. B a r a b a s z, *Sztuka ludowa na Podhalu...*, dz. cyt., tabl. XLVI do LII.

[40] Współudział kobiet w Wystawie Nowożytnych Tkanin i Wyrobów Ceramicznych w Krakowie, „Świat Kobiecy" 1905, nr 35, s. 403.

[41] Tamże, s. 404.

[42] A. S i e r a d z k a, *Peleryna, tren i konfederatka...*, dz. cyt., s. 78-83.

[43] J. W i e r c i ń s k a, *Karolina Bierkowska* [hasło w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, T. I A-C, Wrocław 1971, s.163; t a ż e: *Leona Bierkowska* [hasło w:] tamże.

z sokolim piórkiem[44]. Członkinią Koła Artystek Polskich była też Bronisława Rychter-Janowska[45], znana i uznana głównie jako „malarka polskich dworków", która projektowała ludowe motywy zdobnicze, w tym także podhalańskie, do haftów zdobiących różne elementy kobiecej garderoby, przede wszystkim serdaki – nie zdobyły one jednak uznania odbiorców i doczekały się krytyki ze strony znawców stylu zakopiańskiego (m.in. Feliksa „Mangghę" Jasieńskiego) za to, że były zbyt kolorowe[46].

Jak widać z przytoczonych wyżej przykładów form, a zwłaszcza rodzajów zdobień ubiorów kobiecych i dziecięcych, wytwarzanych w latach 1901–1906 przez krajowe magazyny modniarskie, pracownie hafciarskie i indywidualnych projektantów, niewiele w nich pozostało nawiązań do autentycznego stroju podhalańskiego i jego dekoracji. Surowa forma góralskiej cuchy ewoluowała w stronę modnego dopasowanego żakiecika lub krótkiej pelerynki. Motywy hafciarskie – leluje, osty górskie, a zwłaszcza gencjany, dzwonki i niewystępujące w Tatrach fiołki alpejskie bliższe były ornamentyce stosowanej przez zwalczanego przez Witkiewicza, lecz bardzo popularnego wśród zwykłych odbiorców „sposobu zakopiańskiego" Edgara Kovátsa[47], niż stylowi zakopiańskiemu.

Ostatnią znaczącą ekspozycją, na której propagowano polską modę i nieodmiennie towarzyszące od początku idei jej tworzenia inspiracje sztuką podhalańską, była zorganizowana z inicjatywy Koła Artystek Polskich krakowska wystawa *Moda w zastosowaniu do wyrobów przemysłu krajowego* z 1908 roku[48]. Obok przedmiotów służących do umeblowania i ozdabiania mieszkań przedstawiono na niej, na modelach i rysunkach, konfekcję damską. Wiele obiektów wystawiła Krajowa Szkoła Haftów w Makowie, m.in. haftowane parasolki. Makowski Związek Handlowo-Przemysłowy Zjednoczonych Hafciarek zaprezentował haftowane suknie, wśród których znalazła się kreacja wieczorowa „ozdobiona ślicznym haftem ostów zakopiańskich, tzw. dziewięćsiłów, wykonanych ręczną robotą na batyście"[49]. Prócz tego na wystawie znalazły się kapelusze wzorowane na góralskich oraz bliskie podhalańskim pierwowzorom paski skórzane projektu pani Blechońskiej z Zakopanego[50]. Na tej-

[44] A. S i e r a d z k a, *Peleryna, tren i konfederatka...*, dz. cyt., s. 80-84.

[45] J. R ó ż a l s k a, *Rychter-Janowska Bronisława Zofia Waleria* [hasło w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, T. IX Ro-Rz, Warszawa 2013, s. 348-360.

[46] A. S i e r a d z k a, *Peleryna, tren i konfederatka...*, dz. cyt., s. 84-85.

[47] E. K o v á t s, *Sposób zakopański* [!], Wiedeń 1899.

[48] Brak katalogu wystawy – omówienie zob. A. S i e r a d z k a, *Peleryna, tren i konfederatka...*, dz. cyt., s. 85-87, 99-101.

[49] Tamże.

[50] Tamże.

że ekspozycji pojawiło się kilkanaście projektów „polskiej mody" autorstwa osiadłego w Paryżu malarza i ilustratora, Czesława Borysa Jankowskiego[51], w większości nawiązujących do męskich ubiorów narodowych z XVII i XVIII wieku; znalazł się jednak wśród nich i model inspirowany zakopiańszczyzną. Był to projekt nr XII – kostium z białego sukna ozdobiony barwnym haftem, uzupełniony sznurowanym gorsecikiem oraz dużym brązowym kapeluszem z orlimi piórami. Akcentem folklorystycznym miał też być niski drewniany płotek, o który wspiera się modelka [patrz: wkładka kolorowa, il. XXI].

Nie zabrakło też elementów damskiej garderoby inspirowanych zakopiańszczyzną na pierwszej wystawie założonego w 1909 roku w Zakopanem Towarzystwa „Sztuka Podhalańska"[52] – m.in. wspomnianych pasków skórzanych Blechońskiej, chwalonych za wierność autentycznym góralskim motywom haftów autorstwa osiadłej w Zakopanem malarki Kazimiery Wiśniewskiej-Szczygielskiej czy „witkiewiczowskich" koronek – nie były one jednak tak entuzjastycznie przyjmowane i oceniane w prasie, jak obiekty powstające na początku XX stulecia.

Mimo wielu usiłowań propagatorów „polskiej mody", często nader udatnie łączących jej europejskie formy z wzorami podhalańskimi, akcja ta nie przyniosła oczekiwanych rezultatów. Coraz bardziej przerabiano i stylizowano wzory czerpane z góralskich strojów męskich oraz wzbogacano ich pierwotnie proste zdobienia, natomiast próby ich adaptacji do aktualnej kobiecej mody dawały często efekty bliskie karnawałowemu lub teatralnemu przebraniu „na ludowo", którego polskie elegantki nie chciały akceptować ani w okazjonalnych, ani odświętnych czy codziennych ubiorach.

Jakie zatem były rezultaty propagowania w modzie kobiecej czasów Młodej Polski stylu zakopiańskiego? Idee Witkiewicza przyczyniły się niewątpliwie do większego zainteresowania strojem góralskim i stosowania niektórych jego elementów – zwłaszcza serdaka – przez mężczyzn i nieliczne kobiety w czasie wyjazdów do *Tatr, Pienin i Szczawnic,* oraz noszenia go na co dzień przez propagatorów zakopiańszczyzny z kręgów inteligencko-artystycznych.

[51] O twórczości Czesława Borysa Jankowskiego, a zwłaszcza jego projektach mody damskiej, zob.: A. S i e r a d z k a, *Czesław Borys Jankowski – projektant strojów narodowych w początkach XX wieku,* „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej" 1986, nr 3, s. 385-391; t a ż e, *Czesław Borys Jankowski – polski projektant mody w Paryżu na początku XX wieku* [w:] *Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej,* red. M. Morka i P. Paszkiewicz, Wydawnictwo KRĄG, Warszawa 1993, s. 271-288; t a ż e, *Peleryna, tren i konfederatka...,* dz. cyt., s. 99-101; t a ż e, *Kontusik kontra tren. Projekty kobiecych strojów narodowych Czesława Borysa Jankowskiego,* [w:] t a ż e, *Nie tylko peleryna. Moda okresu Młodej Polski w życiu i sztuce,* Warszawa 2003, s. 121-132.

[52] T. J a b ł o ń s k a, Z. M o ź d z i e r z, *„Koliba", pierwszy dom w stylu zakopiańskim,* Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 1994, s. 115; „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 38, s. 77.

chłopców „za górali" (dla dziewczynek preferowano strój krakowski) przebierano niekiedy przy okazji dziecięcych balów kostiumowych, przedstawiania „żywych obrazów" czy amatorskich inscenizacji bożonarodzeniowych pastorałek, lub po prostu gdy pozowali do pamiątkowej fotografii. Mali chłopcy paradowali też czasem w stylizowanych cuchach i kapelusikach z muszelkami na deptakach podgórskich miejscowości. Najczęściej jednak folklorystyczną pamiątką z tych pobytów była – i pozostaje – drewniana, rzeźbiona w szarotki ciupaga, równie odległa od swego podhalańskiego pierwowzoru, jak „ucywilizowane" projekty zakopiańskiej mody pomysłu młodopolskich zwolenników góralskiego folkloru.

Bibliografia

Bańkowski Andrzej, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, PWN, Warszawa 2000.

Barabasz Stanisław, *Sztuka ludowa na Podhalu*, część V: *Wyszycia na ubiorach*, słowo od wydawcy i przypisy do tekstu Anna Kozak, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 2015.

Chrudzimska-Uhera Katarzyna, *Stylizacje i modernizacje. O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879-1939*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Wyszyńskiego, Warszawa 2013.

Dom pod Jedlami i jego twórca. Studia i wspomnienia, red. Wiesław A. Wójcika, Znak, Kraków 1997

Eljasz-Radzikowski Stanisław, *Styl zakopiański*, Kraków 1901.

Jabłońska Teresa, Moździerz Zbigniew, *„Koliba", pierwszy dom w stylu zakopiańskim*, Wydawnictwa Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 1994.

Jackowski Aleksander, *Polska sztuka ludowa*, PWN, Warszawa 2002.

Jasieński Feliks, *Suknia polska (O sukni polskiej)*, „Ilustracja Polska", 1902.

Karwicka Teresa, *Ubiory ludowe w Polsce*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 1995.

Kroh Antoni, *Sklep potrzeb kulturalnych*, Prószyński i Ska., Warszawa 1999; *Sklep potrzeb kulturalnych po remoncie*, Wydawnictwo Mg, Kraków 2013; *Tatry i Podhale*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2002.

Listy o „stylu zakopiańskim" 1892-1912. Wokół Stanisława Witkiewicza, wstęp, komentarze, oprac. Michał Jagiełło, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.

Majda Jan, *Góralszczyzna w twórczości Stanisława Witkiewicza*, wyd. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979; wyd. 2,Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 1998.

Między Giewontem a Parnasem. Inspiracje artystyczne sztuką Podhala, katalog wystawy, oprac. Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1997.

Między Polską a światem. Od średniowiecza po lata II wojny światowej, red. Mieczysław Morka i Piotr Paszkiewicz, Wydawnictwo KRĄG, Warszawa 1993.

Polskie życie artystyczne w latach 1890-1914, red. Aleksander Wojciechowski, Zakład narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1967.

Polski Słownik Biograficzny, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1960.

Sieradzka Anna, *Peleryna, tren i konfederatka. O modzie i sztuce polskiego modernizmu*, Zakład Narodowy Ossolińskich, Wrocław 1991.

Sieradzka Anna, *Nie tylko peleryna. Moda okresu Młodej Polski w życiu i sztuce*, DiG, Warszawa 2003.

Stanisław Witkiewicz. Człowiek – Artysta – Myśliciel, Materiały z sesji zorganizowanej w 80. rocznicę śmierci artysty, Zakopane, 20-22 października 1995, red. Zbigniew Moździerz, Zakopane 1997.

Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 1: A-C, Wrocław 1971.

Trebunia-Staszel Stanisława, *Śladami podhalańskiej mody. Studium z zakresu historii stroju górali podhalańskich*, Podhalańska Oficyna Wydawnicza, Kościelisko 2007.

Trebunia-Staszel Stanisława, *Strój górali podhalańskich*, fot. Jacek Kubiena, Fundacja Braci Golec, Kraków 2011.

Witkiewicz-Schiele Elżbieta, Regulska Anna (współpraca), *Nie tylko Witkiewiczowie... Dwa wieki z rodzinami Prószyńskich, Becków, Rabowskich i Schielów od Syberii po Zakopane. Przewodnik po wystawie*, Zakopane, lipiec-grudzień 2015, Towarzystwo Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego, Zakopane 2015.

Stanisław Witkiewicz as an initiator of the Zakopane Style in women's fashion of the time of Młoda Polska*

Summary

Keywords: Stanisław Witkiewicz, Zakopane style, lace, embroidery, feminine fashion

The article is about the inspiration of the Zakopane style and the part of the projects of Stanisław Witkiewicz in the introduction into women's fashion of the early XX century of the elements of the Tatra mountain dresses and their ornaments. The activities of Feliks „Manggha" Jasieński to create „a Polish dress" have been described as well as the actions of tailoring companies (including Bogusław Herse) and vocational schools to present examples of Zakopane style clothing at exhibition shows and their successive promotion in the press. The projects of the Polish artists, who create the feminine fashion of a national character have also been noted (Karolina Bierkowska and Leona Bierkowska, Bronisława Rychter-Janowska, Czesław Borys Jankowski). The article is concluded with an initial success, however a small range and fast discontinuance of the idea of Zakopane style promotion in contemporary women's fashion.

* [Young Poland]

Anna Stanisława Sieradzka – prof. UW dr hab., pracuje w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się sztuką europejską i polską I połowy XX w. (ze szczególnym uwzględnieniem stylu Art Deco), rzemiosłem artystycznym, modą i historią obyczajów. Opublikowała kilkanaście książek naukowych i popularno-naukowych, m. in. *Peleryna, tren i konfederatka. O modzie i sztuce polskiego modernizmu* (1991), *Nie tylko peleryna. Moda okresu Młodej Polski w życiu i sztuce* (2003), Art Dco w Europie i w Polsce (, „Przechadzki po dawnych wnętrzach czyli jak niegdyś mieszkano w Polsce", „Polski folklor żywy", „Tysiąc lat ubiorów w Polsce", „Moda w przedwojennej Polsce", „Kostiumologia polska jako nauka pomocnicza historii".



68. Stanisław Eljasz-Radzikowski, *Młody góral*, lata 90. XIX w.



69. Koronki w stylu zakopiańskim (proj. S. Witkiewicz, ok. 1900)



70. Kołnierz koronkowy w stylu zakopiańskim, (pocz. XX w.)



71. Fragment sukni domowej z haftem w stylu zakopiańskim (pocz. XX w.)

Kraków—Lwów. Numer 7. 14. lutego 1902.

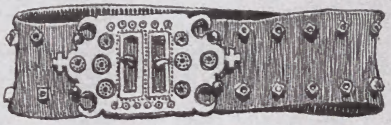
ILUSTRACYA POLSKA



Kostyum z białego samodziału (bazary krajowe Lwów-Kraków) aplikacya z kordonka białego i czerwonego na suknię ciemnozieloną (patrz oryginalna cuha na Wystawie Polskiej Sztuki Stosowanej, skąd wzięty ornament). Kapelusik czarny, góralski, filcowy z muszelkami i piórem sokolem. Pas z oryginalną klamrą (jubiler Czaplicki, Kraków).



O sukni polskiej



STRÓJ SPACEROWY.

przez

Feliksa Jasieńskiego

z rysunkami

Henryka Uziembły

72. Projekt kostiumu spacerowego w stylu zakopiańskim (1902, proj. H. Uziembło wg koncepcji F. „Mangghi" Jasieńskiego)



73. Stroje w stylu zakopiańskim firmy „Bogusław Herse" (1902)



74. Niańka z dzieckiem w stroju „góralskim". Fot., pocz. XX w.



75. Maria (Dziudzia) Witkiewiczówna i Stanisław Ignacy Witkiewicz w strojach w stylu zakopiańskim. Fot. Jan Witkiewicz Koszczyc, ok. 1910



76. Stanisław Witkiewicz w pracowni wynajmowanej w hotelu Urbana „Jadwinówka
Fot. ok. 1893

MAGDALENA JULIA STANIUCHA
Uniwersytet Jagielloński

Wiatr halny a problem Stimmungu
w teorii i praktyce artystycznej Stanisława Witkiewicza

Słowa-klucze: wiatr halny, Stanisław Witkiewicz, Stimmung, Stimmungslandschaft, malarstwo polskie XIX w., pejzaż nastrojowy

Wiatr halny Stanisława Witkiewicza[1] [patrz: wkładka kolorowa, il. IV] jest dziełem w *oeuvre* artysty, które zwraca uwagę. W skąpej literaturze, w której pojawiają się wzmianki o nim, prezentowany jest jako obraz z pogranicza realizmu i symbolizmu[2]. Jak się wydaje, najważniejszym – jeśli nie jedynym – problemem badawczym rozważanym w kontekście tego dzieła było to, czy można je uznać za przejaw symbolizmu czy realizmu[3]. Część badaczy, przywołując ten obraz, sugeruje, że jest on już właściwie symbolistyczny, inni podkreślają niejednoznaczność zaliczania dzieł Witkiewicza do konkretnego nur-

[1] Szczegółowe badania dotyczące Wiatru halnego Stanisława Witkiewicza przeprowadziłam w pracy magisterskiej pod tytułem Monografia obrazu Stanisława Witkiewicza – „Wiatr halny", napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Wojciecha Bałusa w Instytucie Historii Sztuki na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, obronionej w 2015 r. Niniejszy artykuł powstał w oparciu o fragmenty tej pracy.

[2] A. Krypczyk, „Wiatr halny" – nota z internetowego katalogu zbiorów MNK, strona MNK [@:] http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=SU439 [dostęp: 15.12.2013.

[3] Zob. J. Bajda, *Kolor w krytyce artystycznej Stanisława Witkiewicza* [w:] *Stanisław Witkiewicz. Człowiek – Artysta – Myśliciel*, Materiały z sesji zorganizowanej w 80. rocznicę śmierci artysty. Zakopane, 20-22 października 1995, red. Z. Moździerz, Zakopane 1997, s. 175; M. Olszaniecka, *Dziwny człowiek. (O Stanisławie Witkiewiczu)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 189-191; *Stanisław Witkiewicz (1851-1915)*. Katalog wystawy monograficznej przygotowanej przez Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, red. prow. T. Jabłońska, Zakopane 1996, s. 16-18; M. Porębski, *Galeria polskiego malarstwa i rzeźby XIX wieku w Sukiennicach. Przewodnik*, KAW, Kraków 1991, s. 52-53.

tu i ich przystawalność do kilku nurtów jednocześnie[4]. Zwracano także uwagę na symbolistyczne walory nokturnów malowanych przez Witkiewicza od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, w których ważny wydaje się *Stimmung*[5].

Choć *Wiatr halny* uznawany jest za najwybitniejszy i najbardziej intrygujący obraz Witkiewicza, nie doczekał się głębszej analizy. W literaturze, która uwzględnia twórczość malarską tego artysty, na temat *Wiatru halnego* pojawiają się jedynie wzmianki. Wyjątek stanowią dwa krótkie artykuły popularnonaukowe – *Wiatr halny Stanisława Witkiewicza* Anny Król[6] oraz *Halny, wicher fin de siecle'u* Włodzimierza Kalickiego[7], które nie wnoszą jednak do badań niczego szczególnego, skupiając się raczej na ugruntowaniu opinii na temat wyjątkowości obrazu.

O wiele więcej o tym i innych obrazach artysty pisali mu współcześni. Jego *Wiatr halny* wzbudzał zainteresowanie jeszcze przed tym, nim został ukończony[8], a wkrótce po namalowaniu był żywo i przychylnie komentowany przez krytyków i literatów. Jeszcze w 1895 roku Kazimierz Przerwa-Tetmajer okrzyknął dzieło Witkiewicza, które miał okazję oglądać wcześniej w zakopiańskiej pracowni artysty[9], nie tylko jego najlepszym obrazem, ale i najlepszym pejzażem tatrzańskim, jaki dotąd namalowano[10]. Podobną opinię na temat *Wiatru halnego* prezentowali także inni krytycy i literaci[11]. Tetmajer podkreślał Witkiewiczowską umiejętność wczucia się w naturę i odtwarzania jej nastroju. W zbliżonym tonie pisał o obrazie Karol Daniłowicz-Strzelbicki. Wspomniał o ukrytej w obrazie myśli i sile wrażenia, jakie wywarł ten pejzaż zarówno na Witkiewiczu, który zapragnął przelać je na płótno, jak i na widzu, który dzięki temu doświadcza tej potęgi podczas patrzenia na obraz. Jego

[4] I. Kossowska, *Stanisław Witkiewicz – malarz, krytyk i teoretyk sztuki*. [s. l.] 2006 [@:] http://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-witkiewicz [dostęp: 15.09.2013].

[5] *Stanisław Witkiewicz (1851-1915)*, katalog wystawy... dz. cyt., s. 18.

[6] A. Król, *Wiatr halny Stanisława Witkiewicza*, „Tatry" 2006, nr 2 (16), s. 104-106.

[7] W. Kalicki, *Halny, wicher fin de siecle'u*, „ale Historia. Tygodnik Historyczny" 2012, nr 21, Poniedziałek 11 VI 2012 [@:] http://wyborcza.pl/alehistoria/1,127739,12109655,Halny__wicher_fin_de_siecle_u.html) [dostęp: 22.08.2015].

[8] *Kronika powszechna. Ze sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany" 1895, nr 33, s. 110, Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Łódzkiego [@:] http://bcul.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication?id=1479&tab=3 [dostęp: 27.02.2015].

[9] A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Romantyzm. Historyzm. Realizm*, Auriga, Warszawa 1989, s. 336.

[10] Kazimierz Przerwa-Tetmajer o *Wietrze halnym Witkiewicza*, por. A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie...*, dz. cyt., s. 336-337.

[11] F. Hoesick, *Życie w Zakopanem*, „Kraj" 1899, nr 27, s. 12, Podlaska Biblioteka Cyfrowa [@:] http://pbc.biaman.pl/dlibra/docmetadata?id=39544&from=publication [dostęp: 02.09.2015); A. Janowski, *W salonach Ratusza* [w:] „Ziemia" 1912, nr 9, s. 143-144 [@:] http://ziemia.pttk.pl/Ziemia/Ziemia_NR_09_1912.pdf. [dostęp: 02.03.2014].

zdaniem mało kto potrafił wczuć się w przyrodę i odtworzyć ją tak jak Witkiewicz, będący według niego „po trosze panteistą"[12]. Transponując jego myśl na malarski zakres pojęć, można by powiedzieć, że Witkiewiczowi udało się stworzyć wspaniałe *Stimmungslandschafty*, które oddziaływają na widza zawartym w sobie nastrojem z równą łatwością, jak sama natura.

Na niezwykłość pejzaży tatrzańskich, w tym również *Wiatru halnego*, zwrócił uwagę także Bolesław Prus[13]. W swojej recenzji sięga do albertiańskiej definicji obrazu jako okna[14], w tym wypadku otwartego na „wzniosłość"[15]. Tutaj wzniosłość tę należałoby odczytać jako zdolność do porywania duszy i wywoływania określonego nastroju, jako przytłaczającą wielkość i potęgę sił natury, która nas przerasta – w tym przypadku kojarzoną ze spustoszeniami, jakich może dokonać wiatr halny. Prus jest zatem kolejnym autorem, który dostrzega intensywność ładunku emocjonalnego zawartego w obrazie Witkiewicza.

Również w samych superlatywach piszą o tatrzańskich pejzażach Witkiewicza – w szczególności o *Wietrze halnym* – Lucjan Rydel i Helena Ceysingerówna. Zachwycają się pięknem i subtelnością obrazów artysty, jego umiejętnością oddawania nastroju i szczegółów górskiej natury, a także mistrzostwem w operowaniu światłem[16]. Rydel przedstawia Witkiewicza jako genialnego

---

[12] K. Daniłowicz-Strzelbicki, *Kronika artystyczna*, „Ateneum. Pismo naukowe i literackie" [Warszawa] 1896, t. 4 (84), z. 3, s. 565-566, e-biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego [@:] http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=6469&from=publication [dostęp: 02.09.2015].

[13] B. Prus, *Listki warszawskie*, „Kraj" 1896, nr 25, s. 9-10, Podlaska Biblioteka Cyfrowa [@:] http://pbc.biaman.pl/dlibra/doccontent?id=31152&from=FBC [dostęp: 09.03.2015).

[14] L. B. Alberti, *O malarstwie*, oprac. M. Rzepińska, Ossolineum, Wrocław 1963 [Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki. Pod red. J. Starzyńskiego, t. 13], s. 19.

[15] Wzniosłość jest kategorią estetyczną wywodzącą się ze starożytności, jej rozumienie zmieniało się jednak na przestrzeni wieków. W nowożytnej myśli filozoficznej dyskusja nad kategorią wzniosłości przetoczyła się głównie w XVII i XVIII w., zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, PWN, Warszawa 1988, s. 200-203; K. Demkowicz-Dobrzańska, *Wzniosłość w XVII w. na przykładzie refleksji o sztuce we Francji – Nicolasa Boileau-Despreaux recepcja traktatu Pseudo-Longinosa „Peri hypsous"*, „Filo-Sofija" 2012/2, nr 17, s. 111-119 [@:] http://filo sofija.pl/index.php/czasopismo/article/download/307/301 (dostęp online z dn. 20 VIII 2015); R. Specht, *Pojęcie wzniosłości w filozofii Kanta*. „Studia z historii filozofii" 2013, 2 (4), s. 167-183 [@:] http://apcz.pl/czasopisma/index.php/szhf/article/viewFile/szhf.2013.025/836 [dostęp: 20.08.2015].

[16] L. Rydel, *Stanisław Witkiewicz*, „Tygodnik Ilustrowany" 1896, nr 26, s. 504, Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Łódzkiego [@:] http://bcul.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication?id=1482&tab=3 [dostęp: 09.03.2015]; H. C. [Ceysingerówna], *Malarstwo*, „Tygodnik Mód i Powieści. Pismo ilustrowane dla kobiet" 1896, nr 31, s. 244-245, e-biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego [@:] http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/doccontent?id=150354&from=FBC [dostęp: 09.03.2015].

artystę i porównuje jego talent do przedstawiania pejzaży z kunsztem Chełmońskiego, uznając ich krajobrazy za najlepsze w całej polskiej sztuce.

Jak wynika z krótkiego przeglądu, wypowiedzi na temat *Wiatru halnego* często były entuzjastyczne i w większości podkreślały wagę nastroju oraz realizm przedstawienia natury[17]. O twórczości Witkiewicza w kontekście pejzaży tatrzańskich, bądź konkretnie o *Wietrze halnym*, pisano jeszcze w wielu czasopismach, choć po jego śmierci stopniowo zmieniało się podejście krytyki do jego dzieł. Nowa generacja krytyków i artystów zaczęła postrzegać ją przez pryzmat działalności Witkiewicza jako krytyka sztuki i literata, nie doceniając, bądź wręcz deprecjonując jego dorobek malarski[18]. W większości publikacji poświęconych malarstwu artysta istnieje właściwie (jeśli w ogóle) jako autor jednego obrazu – *Wiatru halnego*.

II

Wiatr halny jest obrazem olejnym na płótnie, o wymiarach 93 cm × 142 cm. W prawym dolnym rogu widnieje sygnatura artysty: „Stanisław Witkiewicz/ Zakopane 1895". Dzieło jest zachowane w dobrym stanie, choć na powierzchni widać krakelurę.

Obraz Witkiewicza jest nokturnem przedstawiającym surowy zimowy krajobraz Tatr widziany z perspektywy Zakopanego. Jedną trzecią płótna od dołu zajmuje płaska hala pokryta śniegiem, którą przecina pod lekkim skosem wąski strumyk, nad którym – nieco na lewo od centrum obrazu – znajdują się dwa stojące bardzo blisko siebie smreki, wygięte mocno w lewą stronę. Ponad halą rozciąga się pas gór (z dającym się rozpoznać Giewontem w centrum kompozycji), przysłonięty w połowie masywnym, nieprzejrzystym tumanem. Nocne niebo ponad szczytami jest częściowo ukryte za skłębionymi ciężkimi obłokami rozświetlonymi w środkowej części obrazu przez skryty za nimi księżyc. W lewej górnej części płótna, ponad wałem chmur, widoczny jest granatowy firmament, na którym odznaczają się jasne punkty gwiazd.

Kolorystyka obrazu jest wąska i zimna. Paleta barwna ogranicza się do zgaszonych błękitów i granatów, aż po czerń oraz bieli przełamanych szaro-

[17] *Pogawędka*, „Bluszcz. Czasopismo ilustrowane dla kobiet" 1896, nr 28, s. 218-219, Wielkopolska Biblioteka Cyfrowa [@:] http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication?id=103837&tab=3 [dostęp: 25.02.2014].

[18] Zob. T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Ossolineum, Wrocław 1976, s. 89-90; J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, DiG, Warszawa 2003, s. 263; J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone i inne pisma o Tatrach* [w:] tenże: *Pisma wybrane*, t. 2, oprac. N. Cieślińska-Lobkowicz, Universitas, Kraków 2011 [*Klasycy Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej* red. A. Nowakowski], s. 355.

ścią i brązem. Znajdujące się w centrum obrazu smreki mają kolor ciemnozielony. Ciemnogranatowa jest natomiast góra z lewej strony obrazu oraz prawa połowa nieba ponad chmurami.

III

W *Wietrze halnym* należałoby właściwie opisywać nie tyle kolorystykę, ile strefy światła i cienia. Światło i cień są tu bowiem czynnikami, które ustanawiają zasadnicze podziały. Ważne w dziele są mocne kontrasty walorowe i zestawianie ze sobą dużych kontrastujących płaszczyzn, jak np. w partii nieba. Ciekawe w obrazie jest to, że jasne, najlepiej oświetlone fragmenty wcale nie są najbardziej czytelne. Dopiero miejsca ciemne, zacienione, uwidaczniają szczegóły. Rozproszone światło odbijające się od śniegu stwarza pozory gładkiej jednolitej płaszczyzny. Ciemniejsze plamy szarości o różnym stopniu natężenia wydobywają z niej – i podkreślają – nierówności terenu, wyznaczają bieg strumyka i stwarzają pozory plastyczności. Na płótnie najbardziej przyciąga uwagę grupa targanych wiatrem smreków – a właściwie ich cień, który jest bardziej wyraźny od nich samych.

Najwięcej dzieje się jednak w partii nieba. Kłęby chmur spowijają całą prawą część gór, od środka obrazu aż do prawej krawędzi płótna. Te chmury, choć oświetlone z góry, są ciężkie, gęste i nieprzejrzyste. Ich plastyczna bryłowata forma zaburza przestrzeń, nie pozwalając domyślić się kształtu gór i odległości, w jakiej się znajdują. Tym samym obłoki pełnią tutaj funkcję zakłócenia[19]. Jak pisze Hubert Damisch:

> Na poziomie rejestru pojęciowego „obłok" jest formacją niestałą, pozbawioną konturu, zdolną jednak dzielić właściwości materii, w której każda figura pojawia się i znika, substancją pozbawioną formy i konsystencji [...][20].

W skondensowanych oparach nikną zatem sylwety gór, które zostają w pewnym sensie „wchłonięte" w ich nieprzejrzystą strukturę. Jednocześnie wydają się one tworzyć masyw równie solidny jak same góry, bowiem

> [...] jest ciałem bez powierzchni, ale nie bez masy, podobnie jak mgła jest on owocem „gęstnienia atmosfery", zbicia wilgotności obecnej w powietrzu [...]. Choć pozbawiony powierzchni, obłok nie jest przez to mniej widzialny[21].

W opozycji do masywu chmur znajduje się granatowe niebo ponad nim, które daje poczucie głębi i pozwala wzrokowi uciec dalej w przestrzeń. Ta

[19] H. D a m i s c h, *Teoria /obłoku/. W stronę historii malarstwa*, przekł. P. Tarasewicz, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2011, s. 218.

[20] Tamże, s. 56-57.

[21] Tamże, s. 219.

część firmamentu, choć ciemna, wydaje się przejrzysta i czysta – widać na niej również małe, jasne punkty gwiazd.

Podczas gdy prawa część obrazu jest bardzo plastyczna, lecz mało czytelna, lewa strona ma zupełnie inny charakter. Znajdują się na niej drobiazgowo oddane fragmenty pejzażu – przegięte drzewa, wyraźnie odcinający się od nieba łańcuch górski, na którym odznaczają się surowe partie skalne i ośnieżone połacie. Ostre, zimne światło prześwieca pomiędzy efemerycznymi, postrzępionymi i skłębionymi chmurami, przydając im powietrznej lekkości i przejrzystości. Pojedyncze strzępy chmur przysłaniają częściowo pasmo górskie, pozostając jednak transparentne. Ta część nieba jest zupełnie inna. Przede wszystkim z powodu blasku bijącego zza gór, który tak rozświetla chmury, że ma się wrażenie, jakby w tej części obrazu był dzień, a w drugiej panowała noc. O odbiorze obrazu jako nokturnu decyduje barwa światła, zimna i srebrzysta niczym księżycowa poświata, oraz kilka drobnych białych plamek sugerujących gwiazdy na granatowym wycinku nieba.

Dobrze oświetlony i przedstawiony z detalami szczyt, który znajduje się w centrum obrazu, kontrastuje z łańcuchem górskim – spowitym mrokiem i ukrytym za nieprzejrzystą kotłowaniną chmur. Znajdujące się w przerwie pomiędzy strzępami wilgotnego powietrza wyraźnie zarysowane, ośnieżone zbocze szczytu ze żlebami, przyciąga wzrok i daje poczucie głębi w obrazie. Chmury tworzą tu zasłonę odgradzającą kolejny, dalszy plan. Wyraźna góra wraz z grupą smreków znajduje się w jednym (wertykalnym) pasie, który najbardziej przyciąga uwagę.

IV

Kompozycja obrazu jest otwarta. Jej horyzontalny charakter nadaje pozór spokoju, równoważy napięcie i ruch, które są zawarte w obrazie. O dynamice pejzażu i o tym, że da się „dostrzec" w nim wiejący wiatr halny, decyduje szereg innych czynników.

Pozornie najważniejsza gra toczy się na niebie. Skłębione chmury, ciężkie i stłoczone z prawej, a lekkie z lewej strony, zdają się przesuwać i wirować, to wznosząc się, to opadając. Wydawać by się mogło, że jest to spokojny i powolny ruch, gdyby nie grupa wygiętych świerków. Dzięki przegięciu ich w lewą stronę udaje się odczytać kierunek ruchu kłębowiska na niebie. Mocne wygięcie świerków świadczy o sile wiatru. Tylko bardzo gwałtowny, potężny podmuch mógłby tak przygiąć do ziemi duże drzewa. Dynamikę w obrazie wzmacniają powtarzające się skosy wyznaczane przez poszczególne elementy oraz strefy graniczne między zacienionymi i oświetlonymi płaszczy-

znami. Podstawową linię ukośną, potęgującą wrażenie ruchu, wyznacza stok najciemniejszej góry, która znajduje się z lewej strony obrazu. Stanowi ona optyczne przedłużenie świerków, które pochylają się pod tym samym kątem, pod jakim wznosi się góra. Ten sam skos powtórzony jest przez bliższą centrum obrazu część wału chmur z prawej strony nieba oraz fragment skłębionych obłoków w lewym górnym rogu płótna. Analogiczne zwielokrotnienie skosów zostało zastosowane w przypadku czubka drugiego świerka i ciemniejszego pasma gór powyżej.

Dynamizmu – a zarazem przestrzenności – dodaje obrazowi także płynący ukośnie strumień oraz równoległa do niego linia znajdująca się z prawej strony płótna, wyznaczana na śniegu przez granicę między światłem a cieniem. Ostatnim szczegółem, który w dyskretny sposób wzmaga wrażenie ruchu (a więc odpowiada za „widzenie" porywistego wiatru), jest naśladujące wygięcie grupy smreków – a obecnie mało widoczne – pochylenie całego pasa lasu biegnącego wzdłuż horyzontu, oraz grupki kilku drzew na dalekim planie z prawej strony obrazu[22].

Wymienione skosy równoważone są przez linię biegnącą od lewej krawędzi horyzontu do nieba, wzdłuż której układa się grań oświetlonej góry oraz jasny strzęp chmur mocno skontrastowany z granatowym firmamentem. Wyznaczony kierunek podkreśla również ostro zarysowany cień grupy smreków. Przeciwwagę dla wyraźnie widocznego biegu strumyka stanowi natomiast delikatna linia nakreślona przez jego zakręcający nurt.

Dzięki tym zabiegom kompozycyjnym z obrazu bez problemu daje się odczytać wietrzną aurę. Niebagatelną rolę odgrywa tu także światło. Zimna, błękitna, ostra księżycowa poświata podkreśla pustkę i surowość pejzażu. Jednocześnie ewokuje określony nastrój – tajemniczości, niepokoju, lęku czy wręcz grozy, a zarazem podziwu dla potęgi natury władającej żywiołami, których człowiek nie jest w stanie okiełznać.

W XIX wieku zaczęto kłaść nacisk na pełne „prawdy" odtwarzanie nieba, sprowadzające się m.in. do realistycznego malowania obłoków, a możliwe dzięki analitycznym studiom firmamentu traktowanego w kategoriach meteorologicznych (a nie, jak wcześniej, astronomicznych)[23]. Damisch pisze:

> Malarza nowoczesnego interesuje zmysłowy aspekt obłoków, ich obiektywne konfiguracje, efekty zamglenia, widok rzeczy postrzeganych przez ekran formacji atmosferycznych. Zainteresowanie to ma jednak również inne oblicze: tam, gdzie wcześniejsi malarze po-

[22] Wymienione detale najlepiej widać na rycinie reprodukcyjnej *Wiatru halnego* wykonanej przez A. Malinowskiego, opublikowanej w „Tygodniku Ilustrowanym" [zob. „Tygodnik Ilustrowany" 1897, nr 15 (1955), [29 III (10 IV)], s. 290 Małopolska Biblioteka Cyfrowa [@:] http://mbc.malopolska.pl/dlibra/doccontent?id=87711&from=FBC [dostęp: 25.08.2015).

[23] H. D a m i s c h, *Teoria /obłoku/...*, dz. cyt., s. 255.

szukiwali równowagi, stałości, jasności, nowoczesnego widza skłania się do tego, by znajdował upodobanie w mroku, efemeryczności, zmianie i czerpał jak największą satysfakcję i naukę z tego, co najtrudniej zatrzymać i zrozumieć: wiatru, oświetlenia, cienia obłoków [...][24].

Warto zatem zwrócić uwagę na rolę chmur w górskim pejzażu. Według zasad rządzących malarstwem chińskim mają one przypisane konkretne zadanie:

[...] tam gdzie kompozycja jest nazbyt zatłoczona, obłok pozwala ją połączyć, rozrzedzić [...]. Przeciwnie – tam gdzie dominuje pustka, obłok służy do wprowadzenia ruchu [...][25].

Jak się wydaje, podobną funkcję – w aspekcie kompozycji – pełnią kłęby chmur na obrazie Witkiewicza, stając się jednocześnie środkiem, dzięki któremu artysta mógł ukazać dmący wiatr. Oczywiste jest bowiem, że wiatru jako takiego nie da się zobaczyć – można go jednak zasugerować poprzez pokazanie ruchu przedmiotów, na które oddziałuje – w tym wypadku strzępów obłoków, tumanu śniegu oraz gałęzi (a wręcz pni) drzew i krzewów. Wymienione elementy pozwalają odczytać z obrazu kierunek i siłę wiatru, przesądzając jednocześnie o dynamizmie kompozycji.

V

Do obrazu Witkiewicza zachował się barwny szkic akwarelowy przedstawiający ogólny zarys kompozycji *Wiatru halnego*[26]. Zaznaczone są na nim główne strefy światła i cienia pokrywające się w znacznej mierze z obrazem.

Przyjmując założenie, że szkic opierał się na naturze w większej mierze niż ukończone dzieło, można wysnuć wniosek, że obraz został dopasowany do zamysłu artysty, a jego elementy podporządkowane są nadrzędnym celom malarskim. Widać to na przykładzie smreków widniejących na obrazie, a nieuwzględnionych na szkicu, których istnienie w autentycznym krajobrazie podawał w wątpliwość Kazimierz Przerwa-Tetmajer[27]. Stanowiłoby to potwierdzenie przypuszczenia, że Witkiewicz malował swoją wyobrażoną wizję

[24] Tamże, s. 256-257.

[25] Tamże, s. 298-299.

[26] Znajduje się on w Muzeum Narodowym w Krakowie pod numerem inwentarzowym MNK III-r.a-6176. Według enigmatycznego zapisku katalogowego szkic powstał „przed rokiem 1896". Zakładając jednak, że był on stworzony przed właściwą wersją obrazu, datowanie należałoby doprecyzować, przyjmując jako graniczną datę rok powstania *Wiatru halnego*, czyli 1895.

[27] K. Przerwa-Tetmajer, *Zakopane w sierpniu – Witkiewicz i jego „Wiatr halny" – Styl zakopiański – Wieś i ludzie*, „Słowo" 1895, nr 184 (por. A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie...*, dz. cyt., s. 336-337).

w oparciu o studia z natury, ale nie kopiował jej wiernie. Można by więc rzec, że tworzył *Stimmung* wedle kategorii budzącej uznanie Aleksandra Gierymskiego, który uważał, że pejzaż *stimmungowy* to taki, który powstaje z wyobraźni i zachowanych w pamięci wrażeń, a nie jest efektem żmudnych studiów w naturze[28]. Ciekawym zagadnieniem związanym z zatrzymywaniem ulotnych wrażeń jest również potencjalne wykorzystanie przez Witkiewicza fotografii podczas malowania *Wiatru halnego*, za czym mogłyby przemawiać pewne cechy obrazu. Nie istnieje jednak żadna fotografia halnego, co do której byłaby pewność, że wykonał ją artysta; brakuje również wzmianek na ten temat.

VI

W drugiej połowie XIX wieku w monachijskim kręgu artystycznym popularne dotychczas i najbardziej cenione malarstwo historyczne zaczął wypierać pejzaż, stając się z czasem znaczącym gatunkiem[29]. Nastąpił wówczas częściowy powrót do koncepcji romantyków niemieckich, m.in. Caspara Davida Friedricha i Carla Spitzwega. Znaczący wpływ na rozwój malarstwa pejzażowego mieli również Carl Ernst Morgenstern, Eduard Schleich starszy[30] i Adolf Heinrich Lier[31]. Artystów inspirował także młody szwajcarski malarz Arnold Böcklin, który wyłamywał się z konwencji, tworząc kompozycje przesycone symbolicznymi znaczeniami. W środowisku monachijskim zaczęto przykładać wagę do nastrojowości. Głównym propagatorem koncepcji wpływania na odbiorcę obrazu poprzez przedstawienie fragmentu pejzażu, który wywoływałby w nim określone emocje, był Eduard Schleich[32], uznawany za ojca monachijskiego pejzażu *stimmungowego*. Sformułował on również pewne ogólne zasady dotyczące konstruowania *Stimmunglandschaftu*.

Żeby osiągnąć cel, jakim jest dostrojenie się widza do aury obrazu, stosowano się do kilku założeń formalnych, uściślających m.in. proporcje i szerokość kompozycji (pożądane było malowanie obniżonego, panoramicznie ujętego horyzontu), ułożenie pionowych akcentów, kształt chmur, a także kolorystykę[33]. Popularny stał się wówczas format obrazu nazywany ręcznikо-

[28] Wypowiedź A. Gierymskiego dotycząca pejzażu *stimmungowego* jest przytoczona w dalszej części.

[29] H. S t ę p i e ń, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, IS PAN, Warszawa 2003, s. 121.

[30] W niniejszej pracy wszelkie odniesienia dotyczą Eduarda Schleicha starszego (1812-1874).

[31] H. S t ę p i e ń, *Artyści polscy...*, dz. cyt., s. 121.

[32] Tamże, s. 121; A. K r y p c z y k, *Nastroje natury. Pejzaż w twórczości polskich monachijczyków w II połowie XIX wieku*. Katalog wystawy w Muzeum Historii Katowic 8 maja – 31 lipca 2006 roku, Katowice 2006, s. 9-10.

[33] H. S t ę p i e ń, *Artyści polscy...*, dz. cyt., s. 121-122.

wym[34]. Wynikał on poniekąd z panującej w kręgach monachijskich mody na panoramiczne ujęcia[35], które z kolei były następstwem wykorzystywania fotografii krajobrazowej przy komponowaniu obrazów. Szerokie kąty ujęć natury (np. 150°) preferował zresztą sam Schleich. Jego koncepcja *stimmungowego* pejzażu dotyczyła bowiem głównie zagadnień związanych z budową i kompozycją samego obrazu, m.in. odpowiednim rozmieszczeniem planów i przestrzenią. Pozostałe kwestie, takie jak kolorystyka czy operowanie światłem, stanowiły wtórne problemy i były raczej konsekwencją oraz uzupełnieniem wcześniej podjętych założeń[36].

Dla polskich monachijczyków ważne natomiast było w obrazie wrażenie, jakie wywołuje, głównie poprzez nastrój lub ruch. W pierwszym przypadku elementy pejzażu, światło i koloryt były medium warstwy emocjonalnej, w drugim zaś obraz ożywiała dynamiczna kompozycja37. Nacisk na nastrój w pejzażach zaczęli kłaść dopiero Wojciech Gerson, Józef Szermentowski i Maksymilian Gierymski – głównie w odniesieniu do pejzażu rodzimego. Smutny, nieco melancholijny ton odciskający się na twórczości wielu polskich monachijczyków został zauważony nawet przez niemiecką krytykę artystyczną. Specyficzny nastrój uznano za cechę wyróżniającą ich twórczość na tle malarstwa niemieckiego38.

Być może, podążając za odczuciami Maksymiliana Gierymskiego, również inni kojarzyli nastrój z określonymi porami dnia przedstawianymi na obrazie – szarymi i ciemnymi, takimi jak zmierzch czy noc. Gierymski doceniał wagę nastroju, co można wywnioskować z jego słów: „Pod farbą dobrze położoną i pod werniksem leży czasem zagrzebane trocha uczucia [...], ta trocha przegląda jednak, bywa, poprzez farbę i może jej blasku dodaje"39.

Jego młodszy brat, Aleksander, nastrój – *Stimmung* – uważał już za wartość najważniejszą, decydującą o wartości obrazu.

Świadomość artystyczna polskich odbiorców i krytyków w odniesieniu do malarstwa stimmungowego została ukształtowana głównie przez Stanisława Witkiewicza. Charakteryzował on obraz stimmungowy w precyzyjny sposób:

> W Monachium, przed laty, obrazem stimmungowym był zawsze obraz ciemny. *Stimmung* stosował się do obrazów wieczornych, nocnych, pochmurnych, przedstawiających mroczne zaułki i ciemne wnętrza. W ogóle było to pojęcie, które obejmowało sferę zjawisk

[34] Tamże, s. 122.

[35] Tamże, s. 123.

[36] Tamże, s. 122.

[37] J. Malinowski, *Malarstwo polskie...*, dz. cyt., s. 181.

[38] E. Micke-Broniarek, *Malarstwo polskie. Realizm, naturalizm*, Arkady, Warszawa 2005, s. 133.

[39] Maksymilian Gierymski o uczuciach zawartych w obrazie [cyt. za:] J. Malinowski, *Malarstwo polskie...*, dz. cyt., s. 187.

świetlnych i barwnych o skali niskiej, bez gwałtownych kontrastów, spokojne zestawienie plam barwnych, przyblakłych lub stępionych, modelację, która nie zauważyła najwyższych świateł, a obraz zestimmowany był obrazem, w którym osiągnięto całkowite zharmonizowanie, uspokojenie i wyrównanie tonu[40].

Jednak wbrew temu, co pisał artysta, pejzaż nastrojowy nie zawsze był mroczny, ponury i melancholijny. Tworzono bowiem także obrazy *stimmungowe* przesycone ostrym światłem słonecznym, przeprowadzając jednocześnie eksperymenty malarskie polegające na obserwacji jego wpływu na kształty i kolory przedmiotów w naturze[41]. Nawet Adam Chmielowski w listach pisał o *Stimmungu* nieco inaczej, rozszerzając jego wydźwięk o pozytywne emocje, które pejzaż nastrojowy miałby ewokować: „[...] na przykład *Stimmung*, jak by kto powiedział – nastrój, usposobienie, harmonia, głos obrazu – więc smutny czy wesoły, melancholijny czy ponury [...]"[42].

Jednocześnie wspomina o innych słowach-kluczach, które niosły informację o tym, co jest ważne w obrazach: „[...] mówią znowu Wirkung, wzajemne działanie kolorów na siebie; Farbe, zatem wrażenie koloru"[43].

Również Ludwik de Laveaux pisał o *Stimmungach* nie tylko jako obrazach ponurych, ale i „słonecznych, deszczowych i wszelakich"[44].

Popularnością cieszyły się również ujęcia krajobrazu malowane o tzw. szarych godzinach, kiedy można było uchwycić subtelne, świetliste, ciepłe tony o brzasku lub srebrzyste barwy zmroku. Interesującym problemem malarskim było także zestawianie w nokturnach dwóch źródeł światła – naturalnego i sztucznego.

Stimmung, jako rodzaj malarstwa, łączył wiele formuł malarskich, zarówno naturalizm, jak i – szczególnie pod koniec wieku – symbolizm i luminizm. Pejzaż monachijski był zatem harmonijnym splotem realistycznego, wiernego ukazywania przyrody oraz przedstawiania jej w sposób subiektywny, zawierający symboliczne cechy lub swoistą ekspresję. W innym wariancie pejzaż mógł przedstawiać po prostu wnikliwe studium natury, kładące nacisk na piękno barw i kształtów danego fragmentu przyrody[45].

---

[40] S. W i t k i e w i c z, *Pisma zebrane*, t. 1-4, red. J. Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, *Monografie artystyczne* t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 422-423.

[41] A. K r y p c z y k, *Nastroje natury...*, dz. cyt. s. 26.

[42] *Listy Adama Chmielowskiego* [cyt. za:] A. M e l b e c h o w s k a - L u t y, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Neriton, Warszawa 1997, s. 128.

[43] Tamże, s. 128.

[44] *Listy Ludwika de Laveaux z Bretanii z 1891 r.* [cyt. za:] A. M e l b e c h o w s k a - L u t y, *Nokturny. Widoki nocy w malarstwie polskim*, Arkady, Warszawa 1999, s. 73.

[45] A. K r y p c z y k, *Nastroje natury...*, dz. cyt., s. 26.

Aleksander Gierymski oceniał natomiast *Stimmung* z nieco innej perspektywy, podkreślając nie tyle tematykę i kolorystykę obrazu, ile sposób malowania wypływający z wnętrza artysty:

> W sztuce wart tylko *Stimmung*. Może się mylę [...]. *Stimmung* to jest robienie obrazu z uczucia i pamięci, to co innego niż urządzanie sobie natury w mieszkaniu lub choćby na polu. Kto ma więcej pamięci artystycznej, ten większy artysta. Ja po prostu doznaję obrzydzenia na widok obrazów, w których malarz mógł wszystko wystudiować spokojnie. Kto robi *Stimmung*, ten prawdziwie nosi się ze swoim obrazem[46].

W drugiej połowie XIX wieku zaczęto przykładać większą wagę do ukazywania samej przyrody. Sztafaż, choć nadal pozostawał ważny, przestał być koniecznym elementem obrazu – popularne stały się także tzw. pejzaże czyste, skupiające się wyłącznie na uroku natury, w których sztafaż miał marginalne znaczenie. Szczególny rodzaj pejzażu, określany jako „polski", udało się wykreować Polakom tworzącym w Monachium. Ich obrazy przedstawiały z reguły typowe dla Polski krajobrazy regionalne, wplatane często w kompozycje o tematyce powstańczej, patriotycznej. Niemiecka kategoria *Stimmungu*, nastroju, została przez polskich malarzy dostosowana do preferowanej przez nich tematyki rodzimej, ukazującej również oblicze polskiej wsi czy też krajobrazy kresowe (które odbiorcom niemieckim wydawały się orientalne)[47]. Obrazy Polaków stanowiły często połączenie pejzażu intymnego i *Stimmungslandschaftu*[48], który czerpał bezpośrednią inspirację z malarstwa holenderskiego i flamandzkiego z XVII wieku oraz twórczości barbizończyków[49]. Ważne w budowaniu kompozycji *stimmungowej* było też operowanie przestrzenią i planami w obrazie. Jak pisze Halina Stępień:

> W przeciwieństwie do Barbizończyków, wyszukiwano krajobrazy otwarte, przestrzenne, płaskie, z taflami wody i bagien, dalekim horyzontem i niekończącą się głębią, w której można było się poddać działaniu wyobraźni[50].

Spuściznę romantyzmu stanowiła natomiast specyficzna tęsknota za tym, co nieskończone, wyrażająca się w wybieranych kadrach i strefowym komponowaniu obrazu. Częstym zabiegiem, pozwalającym wzmocnić poczucie głębi, było rozjaśnianie najdalszego planu.

Słowo *Stimmung* pojawiło się najpierw w teorii muzyki. Już w XVII wieku używane było w znaczeniu strojenia instrumentów, dostrojenia, harmo-

[46] List Aleksandra Gierymskiego z 1890 r. z Monachium [w:] *Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki*, red. J. Starzyński i H. Stępień, Wrocław 1973 [*Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, pod red. W. Jaworskiej, t. 20), s. 309].

[47] A. K r y p c z y k, *Nastroje natury...*, dz. cyt., s. 26.

[48] Tamże, s. 26.

[49] Tamże, s. 9.

[50] H. S t ę p i e ń, *Artyści polscy...*, dz. cyt., s. 122.

nii[51]. O muzycznych konotacjach przypomina źródłosłów zarówno polskiego „nastroju", jak i niemieckiego rzeczownika (*Stimmung* – nastrój, humor) . Od XVIII wieku pojęcie to – początkowo nadal jako harmonijne połączenie elementów – zaczęło występować w kontekście rozważań estetycznych, nabierając z czasem psychologicznego charakteru (dzięki powiązaniu go przez Johanna Georga Sulzera z pobudzeniem nerwowym oddziałującym na uczucia człowieka)[52]. Analizowano *Stimmung* jako słowo z dziedziny emocji, nie tylko z obszaru życia wewnętrznego, lecz także jako atmosferę, która otacza człowieka[53]. *Stimmungiem* zajmowało się wielu filozofów i myślicieli, głównie w aspekcie wrażeń i uczuć przepełniających człowieka, jego życia wewnętrznego, uduchowienia, otwartości. W XIX wieku pojawiły się idee powrotu człowieka do natury. *Stimmung* zaczął funkcjonować jako pojęcie związane z pejzażem[54] i stał się jedną z podstawowych kategorii romantycznych, oznaczających poczucie integralności człowieka z kosmosem. Źródła dramatów i rozterek duchowych społeczeństwa upatrywano właśnie w utracie tej jedności. Zadaniem malarstwa stało się zobrazowanie utraconej harmonii i odzwierciedlenie nastroju, który na powrót spajałby dusze człowieka i natury[55]. Zestrojenie takie byłoby możliwe, gdyż – jak sądzono – *człowiek i świat – jak w pitagoreizmie – tworzą jedność, na poziomie bytu i życia są tym samym*[56]. To przekonanie odzwierciedla dobrze pogląd Carla Gustava Carusa, który uważał, że:

> [...] tak jak potrącona struna wprawia w ruch drugą, równoimienną, może tylko wyższą albo niższą, tak też w naturze i w uczuciach muszą powstawać pokrewne poruszenia i również w tym objawia się znowu indywidualność człowieka jako części nie dającej się oddzielić od wyższej całości[57].

Zaczęto inaczej kategoryzować obrazy – Friedrich Theodor Vischer podzielił je na dwie grupy: stylowe (*Stilbilder*) i nastrojowe (*Stimmungsbilder*).

---

[51] D. E. W e l l b e r y, *Stimmung* [w:] *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 5: *Postmoderne – Synästhesie*, hrsg. K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, F. Wolfzettel, Stuttgart–Weimar 2003, s. 706.

[52] W. B a ł u s, *O poglądach Maksymiliana Gierymskiego na sztukę* [w:] *Maksymilian Gierymski. Dzieła – inspiracje – recepcja/Works – Inspiration – Reception*, Kraków 2014, s. 175 [katalog wystawy w MNK].

[53] D. E. W e l l b e r y, *Stimmung...*, dz. cyt., s. 705.

[54] Tamże, s. 718.

[55] A. K r y p c z y k, *Monachijski Stimmungslandschaft. Założenia estetyczne i podstawowe problemy warsztatowe*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo. Nauki humanistyczno-społeczne", t. XXXVI, 2008, zesz. 386., s. 10.

[56] W. B a ł u s, O poglądach Maksymiliana Gierymskiego... dz. cyt., s. 177.

[57] C. G. C a r u s, *Dziewięć listów o malarstwie pejzażowym* [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska i M. Poprzęcka, PWN, Warszawa 1974 [cyt. za W. B a ł u s, *O poglądach Maksymiliana Gierymskiego*... dz. cyt., s. 177].

Pierwsza z nich obejmowała dzieła, które wpisywały się w tradycyjny gatunek malarstwa historycznego, druga natomiast – krajobrazy[58]. Zmiany te, wraz teoretycznymi postulatami romantyków dotyczącymi *Stimmungu*, stworzyły grunt dla monachijskiego *Stimmungslandschaftu*, który stał się wiodącym nurtem malarstwa krajobrazowego w Monachium w drugiej połowie XIX wieku.

Po połowie XIX wieku zaczęto tłumaczyć pojęcie *Stimmungu*, zwracając się ku koncepcjom psychologicznym. Nastrój zaczął być rozumiany jako sposób, w jaki psychika ludzka odbiera naturę. Oddziaływanie zewnętrznych czynników na jej wnętrze próbowano wyjaśniać za pomocą takich kategorii, jak asocjacja i wczucie. Jak pisze Wojciech Bałus:

> [...] nastrój zaczął ulegać swoistej subiektywizacji. Nie był już prostym efektem metafizycznej harmonii świata, lecz wyrazem harmonii doświadczanej przez podmiot, a więc być może jedynie obrazem czysto ludzkiej harmonii: odbiciem uporządkowania ludzkiego ciała, zgodnością z charakterem psychiki lub obrazem wewnętrznej zgodności zmysłów [...]. Te przemiany nie zniwelowały przeświadczenia, że sama natura może mieć nastrojowy charakter (*Naturstimmung*), możliwość odbioru uzależniły jednak od władz ludzkiej psychiki i jej stanów (*Seelenstimmung*)[59].

Nastrój zaczął być rozumiany jako wewnętrzny stan psychiczny („pejzaż wewnętrzny", jak określił ten stan ducha Henri-Frédéric Amiel[60]), który jest wywoływany przez pewien zewnętrzny czynnik.

Dla Maksymiliana Gierymskiego – artysty tworzącego w Monachium, którego poglądy wpłynęły w pewnym stopniu na Witkiewicza – *Stimmung*, jako swoista harmonia z otoczeniem, odczuwanie boskości i niezmienności praw natury, mógł się wytworzyć tylko w określonych warunkach. Podstawowym wymogiem była umiejętność spojrzenia na świat z pewnego dystansu, który zapewnia spokój ducha i pozwala odciąć się od zgiełku życia. Tego rodzaju kontemplacyjne patrzenie „z oddalenia", „z duchowego punktu widzenia", umożliwiało specyficzne otwarcie się na rzeczywistość, którą da się wówczas postrzegać jako harmonijną całość, nie rozpraszaną przez uczucia nakierowane na jednostkowe zdarzenia lub osoby. Jednocześnie stan ten pozwalał na odbieranie nastroju wywoływanego przez naturę – jako elementu pośredniczącego „między ludzkim wnętrzem a rzeczywistością zewnętrzną"[61]. Nastrój wzbudzony w człowieku przez otoczenie może być zarówno wesoły, jak i smutny, melancholijny, itp. w zależności od tego, jak odbiera się rzeczywistość (np. jako groźną i ponurą lub radosną, beztroską). Uczucia i nastroje rozbudzają wspomnienia, utrwalając w pamięci rejestrowane wrażenia. Nie

[58] W. B a ł u s, *O poglądach Maksymiliana Gierymskiego*... dz. cyt., s. 177.
[59] Tamże, s. 177.
[60] Tamże, s. 177.
[61] Tamże, s. 171.

miał więc racji Witkiewicz charakteryzujący obrazy *stimmungowe* jako ciemne, mroczne, przedstawiające najczęściej nocne ujęcia, choć trzeba zauważyć u niego pewną niekonsekwencję, bowiem nawet wśród jego *stimmungowych* obrazów jest tylko kilka ponurych, a jeszcze mniej nokturnów, co świadczy o pewnym rozdźwięku między teorią a praktyką malarską. Dla artystów ze środowiska monachijskiego *Stimmungslandschaft* nie ograniczał się do smutnych i ciemnych obrazów, a był *po prostu „przedstawieniem fenomenów światła i powietrza" przynoszących określony nastrój*[62]. To w kontakcie z naturą, ze światem, artysta doświadczał nastrojów – wówczas *Naturstimmung* zostawał odebrany jako *Seelenstimmung*, co prowadziło do utożsamienia (i zapamiętania) „nastroju własnego wnętrza" z „widzialnym doznaniem natury"[63]. Transpozycja takiego wspomnienia na malarskie środki wyrazu, a w efekcie stworzenie z pamięci obrazu, który oddziaływałby na odbiorców, wywołując u nich nastrój czy też wrażenia zbliżone do pierwotnych odczuć artysty, było więc istotą *stimmungowego* malarstwa.

Próby definiowania pojęcia *Stimmungu* w stosunku do tego zjawiska podjęto *ex post*. Duży wkład w te rozważania wniósł Alois Riegl[64]. Jak pisze Krypczyk:

> *Stimmung* stał się [...] niezbędnym elementem, treścią oraz celem sztuki współczesnej. Winien rekompensować zagubione poczucie jedności z wszechświatem. Co więcej – wobec niemożności odszukania go w bezpośrednim kontakcie z naturą – zadaniem sztuki jest oddanie za pomocą odpowiednich środków wyrazu tego ulotnego i trudno osiągalnego nastroju wyciszenia i równowagi, jaki daje człowiekowi przekonanie, iż pozostaje w harmonijnym związku z otaczającym go światem, a tym samym wyzwolenie w odbiorcy dzieła uczucia „roztopienia" się w naturze.[65]

Polscy malarze, dostosowując koncepcję malarstwa stimmungowego do swojego indywidualnego stylu i potrzeb, różnie zresztą rozumiejąc jego założenia, z czasem zaczęli ją coraz bardziej przekształcać i modyfikować. W efekcie wywodzący się z kręgów monachijskich pejzaż *stimmungowy* przeszedł ewolucję od realistycznego, wiernego odzwierciedlania natury do subiektywnych, symbolicznych lub ekspresyjnych przedstawień[66], czego przykładem może być obraz Stanisława Witkiewicza *Wiatr halny*.

[62] Tamże, s. 175.
[63] Tamże, s. 187.
[64] A. K r y p c z y k, *Monachijski Stimmungslandschaft...*, dz. cyt., s. 10.
[65] Tamże, s. 10.
[66] A. K r y p c z y k, *Nastroje natury...*, dz. cyt., s. 26.

VII

Wiatr halny Stanisława Witkiewicza wpisuje się w jeszcze jeden nurt malarstwa związany ze *Stimmungiem* – nokturny, czyli obrazy nocy i tzw. szarych godzin (zmierzchów i świtów). Noc, jako przeciwieństwo dnia, jest porą opanowaną przez mrok – zarówno w sensie ciemności związanej z brakiem światła słonecznego, jak i oddziaływania na ludzką psychikę, powodującego nieracjonalne wzmocnienie stanów lękowych czy melancholię. Doskonale scharakteryzował specyfikę nokturnowego nastroju Stanisław Witkiewicz:

> [...] spomiędzy wszystkich stanów natury, spomiędzy wszystkich zjawisk zewnętrznego świata, które oddziaływają na ludzkie usposobienie, najbardziej stanowczo, wyraźnie i najpowszechniej oddziaływa chwila dogasania dnia, gęstniejący mrok wieczoru i nadciągająca noc długa i ciemna [...] wobec nadciągającej nocy, o ile tylko uświadamiają tę chwilę, wszyscy ludzie doświadczają pewnej depresji psychicznej, pewnego minorowego nastroju [...], na którego jednym brzegu jest stan uwagi i skupienia, cicha melancholia, oczekiwanie, tęsknota, niepokój, a na drugim po prostu strach, graniczący z halucynacjami słuchowymi i wzrokowymi. Oto źródło stimmungowych, jak by powiedział Gierymski, nastrojowych, jak mówimy dzisiaj obrazów [...]. Otóż cała ta mnogość odcieni ujemnych stanów psychicznych wyrasta z jednego prostego, pierwotnego uczucia strachu przed niebezpieczeństwem, które dla zwierząt i ludzi pierwotnych kryło się zawsze w mrokach nocy.[67]

Zatem noc, będąc nośnikiem tak silnych emocji, tak silnie wpływając na nastrój, stanowi idealny motyw w sztuce. Jako pora tajemnicza pobudza działanie wyobraźni, stanowiąc jednocześnie niewyczerpane źródło inspiracji dla artystów. Fakt ten wcześnie dostrzegli malarze „uprawiający" *Stimmung*, dlatego też – o czym już było wspomniane – dla wielu malarstwo *stimmungowe* kojarzy się głównie z nokturnami i obrazami ponurymi, mrocznymi. Tak jak *Stimmungi* nie zawsze są ciemne i smutne, tak samo nokturny bywają pogodne – utrzymane w nastroju lirycznej zadumy, będące wyrazem zachwytu nad pięknem przyrody ukazanym w innych – mniej „zwyczajnych" niż za dnia – barwach[68].

U artystów polskich drugiej połowy XIX wieku przeważają dwa typy nokturnów: miejski oraz związany z przedstawianiem natury nieprzekształconej

[67] S. Witkiewicz, *Pisma zebrane...*, dz. cyt., s. 424-425. [Zob. też A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie...*, dz. cyt., s. 128; E. Micke-Broniarek, *„Pieśń o ziemi naszej". Pejzaż w malarstwie polskim drugiej połowy XIX wieku* [w:] *Krajobrazy. Polskie malarstwo pejzażowe od Oświecenia do końca XX wieku*, pod red. Doroty Folgi-Januszewskiej, KAW, Muzeum Narodowe, Warszawa 2000, s. 222.

[68] A. Krypczyk, *Nastroje natury...*, dz. cyt., s. 21.

przez człowieka. Druga tendencja obejmowała tworzenie „czystych" pejzaży lub scen rodzajowych itp. rozgrywających się w nocy, których tło stanowił krajobraz. W obu przypadkach noc, działając na wyobraźnię, mogła stanowić nośnik dodatkowych znaczeń[69]. Do tego rodzaju pejzaży nocnych zaliczyć można dwa przedstawienia zimowej aury pędzla Witkiewicza – *Wiatr halny* oraz *Pejzaż zimowy z Tatr*. Oba obrazy charakteryzuje zawężona gama barwna, na obu górska przyroda jawi się jako coś niedostępnego ludzkiemu poznaniu, potężny żywioł, który wywołuje niepokój. Dzieła różnią się natomiast stopniem kontrastowości i dynamiką. *Wiatr halny* jest ekspresyjny, natomiast *Pejzaż zimowy w Tatrach* ukazuje nieruchome, śnieżne szczyty oświetlone księżycową poświatą – krajobraz, który uderza niepokojącą martwotą. Wrażenie chłodu i wyobcowania potęguje ostry blask księżyca rozświetlający szczyty i zaspy, a jednocześnie pogłębiający mrok ocienionych stref. Obraz przedstawia krajobraz, którego martwy bezruch zdaje się trwać niezmiennie, jakby wyjęty spod działania czasu. Ten stan znieruchomienia podkreśla dodatkowo zamrożony wodospad, na którym osadziły się bryłki śniegu. Długie, gładkie sople lodu z kuleczkami śniegu przywodzą na myśl zimowe warkocze. Witkiewicz potrafił, stosując ograniczone środki malarskie, wytworzyć nastrój pełen napięcia i niepokoju, ukazując jednocześnie piękno i niezwykłość nocnego górskiego pejzażu.

Przykłady te świadczą o tym, że Witkiewicz odbierał noc jako porę podkreślającą niesamowity czar i niezwykłość krajobrazu górskiego. Jego malarskie nokturny w pełni oddają tę tajemniczą nastrojowość pejzażu, można je zatem określić mianem *Stimmungu*.

VIII

Szczególny nastrój, który osiągnął Witkiewicz w swoim obrazie, wynika nie tylko ze sposobu przedstawienia, lecz także w dużej mierze z samego wyboru motywu – żywiołu, jakim jest wiatr halny. Kompozycja *Wiatru halnego* wydaje się dość niezwykła na tle pejzaży tatrzańskich. Szerokie ujęcie płaskiej, niemal zupełnie pustej przestrzeni u stóp gór, skontrastowanej ze skłębionym żywiołem rozgrywającym się na tle gór, to ewenement. Samo przedstawienie wiatru halnego jest pierwsze w polskim malarstwie – nikt wcześniej nie próbował namalować tego tatrzańskiego fenomenu meteorologicznego[70], co tłumaczyłoby w pewien sposób fakt, że obraz Witkiewicza został uznany za

[69] A. M e l b e c h o w s k a - L u t y, *Nokturny...*, dz. cyt., s. 11-12.

[70] J. B a n a c h, *Tatry malownicze. Polski pejzaż górski 1800-1950* [w:] *Sympozjum „Góry w kulturze polskiej"*. Kraków 9-10 listopada 1974 r., red. M. Broniowska, Kraków 1975, s. 88.

wyjątkowy, za kwintesencję zjawiska godną miana przyczynku do nauki – i za perłę w twórczości artysty.

Opis krajobrazu przed nadciągnięciem halnego – pewnych zwiastunów żywiołu – oraz samego wiatru i łączących się z nim efektów atmosferycznych, a także skutków jego działalności, pojawiał się w wielu przewodnikach po Tatrach oraz we wspomnieniach literatów[71]. Tym, co uderza podczas czytania tych opisów, jest zadziwiająca przystawalność charakteryzowanego pejzażu owładniętego wiatrem halnym do jego malarskiego przedstawienia autorstwa Witkiewicza. Na obrazie *Wiatr halny* można zobaczyć opisywany przez Matlakowskiego wał chmur oraz skotłowane opary mgły i obłoków. Wszystkie przytoczone fragmenty literackie udowadniają, że Witkiewicz był doskonałym obserwatorem natury, a jego obraz jest wystudiowaną egzemplifikacją zjawiska atmosferycznego, uwzględniającą charakterystyczne jego cechy.

W opisach – prócz tego, jak wygląda krajobraz, gdy wieje halny – często akcentowana jest niszczycielska moc wiatru, który ogołaca pola z plonów, niszczy szałasy i wszystko, co napotka na swej drodze. Wynika z nich również, że mieszkańcy Podhala obawiali się wiatru halnego i gdy wiał, starali się unikać przebywania na dworze, a także chronić swój dobytek[72]. Gdy Witkiewicz malował *Wiatr halny*, zjawisko to nie było jeszcze dokładnie zbadane. Świadczy o tym wzmianka z czasopisma „Ziemia" z 1912 roku, z artykułu Eugeniusza Romera, w której obraz Witkiewicza został przywołany jako przykład doskonałego oddania istoty natury, stając się wręcz podwaliną badań naukowych na temat wiatru halnego, nadal pozostającego zjawiskiem nie do końca rozpoznanym przez naukę[73].

Także kiedy sięgnie się do podstawowych kompendiów wiedzy z XIX wieku[74], okazuje się, że nie występuje tam żadne hasło dotyczące wiatru halnego. Najstarsze wydanie encyklopedii Orgelbranda zawiera nieco informacji

[71] Zob. W. E l j a s z - R a d z i k o w s k i, *Szkice z podróży w Tatry*, Poznań 1874, s. 62, Małopolska Biblioteka Cyfrowa [@:] http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=66427&from=publication (dostęp online z dn. 20 VIII 2015; T. C h a ł u b i ń s k i, *Sześć dni w Tatrach. Wycieczka bez programu*, nakładem redakcji „Orlego lotu", Kraków 1921, s. 23; W. M a t l a k o w s k i: *Wspomnienia z Tatr*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 53, 67-69.

[72] W. E l j a s z - R a d z i k o w s k i, *Szkice z podróży...*, dz. cyt., s. 62.

[73] E. R o m e r, *Krajobraz w sztuce i nauce*, „Ziemia" 1912, nr 9, s. 133, PTTK [@:] http://ziemia.pttk.pl/Ziemia/Ziemia_NR_09_1912.pdf (dostęp online z dn. 2 III 2014).

[74] *S. Orgelbranda Encyklopedia Powszechna*, Chełmska Biblioteka Cyfrowa [@] http://cyfrowa.chbp.chelm.pl/dlibra/publication?id=10073&tab=3 [dostęp: 19.08.2015]; *Wielka encyklopedya powszechna ilustrowana*, Warszawa 1890-1910, Biblioteka Cyfrowa WBP w Lublini [@:] http://bc.wbp.lublin.pl/dlibra/publication?id=10735 [dostęp: 25.08.2015]; Z. G l o g e r, *Encyklopedja Staropolska*, Warszawa 1900-1903, Wikiźródła, teksty i materiały źródłowe [@:] https://pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_staropolska [dostęp: 25.08.2015].

o wietrze jako takim i jego rodzajach podzielonych według kierunków wiania[75]. W ostatnim wydaniu tej encyklopedii wiatr doczekał się nieco głębszej analizy, a wśród rodzajów wiatrów „miejscowych" wymieniony został fen (jako „zapewne tylko zboczenie pasatu")[76]. Pod hasłem „fen" można natomiast przeczytać, że jest on wiatrem wiejącym w Szwajcarii...

> [...] któremu towarzyszą niezwykłe zjawiska. Poprzedza go naprzód mgła, potem następuje wiatr północny, ten zaś wkrótce ustąpić musi miejsca gwałtownemu wiatrowi południowemu, który w ludziach i zwierzętach sprawia silny niepokój; niekiedy też i rośliny więdną[77].

Można więc stwierdzić, że fen był odbierany podobnie jak halny przez górali.

Zgodnie z obecnym stanem wiedzy fen i halny są tym samym rodzajem wiatru, różniącym się jedynie lokalnymi nazwami[78]. Choć rozwój biometeorologii nastąpił dopiero w XX wieku, o negatywnym wpływie fenu i halnego na ludzką psychikę mówiono o wiele wcześniej. Krążyły pogłoski, że gdy wieje halny, ludzie popełniają samobójstwa[79], są nerwowi, odczuwają stany depresyjne, lęki i niepokoje. Współcześnie biometeorolodzy określają wpływ halnego na organizm i samopoczucie mianem choroby fenowej, której objawami mogą być: „...duszności, stany osłabienia, depresje psychiczne, obniżenie koncentracji, senność lub zaburzenia snu w nocy, bóle reumatyczne i [...] zaburzenia układu krążenia i pracy serca"[80], a także nadpobudliwość fizyczna i psychiczna, niepokój, uczucie lęku i ból głowy[81]. Jednocześnie wiatry typu

[75] *S. Orgelbranda Encyklopedia Powszechna*, t. 26 (Uła-Wikaryusz), S. Orgelbrand i Synowie, Warszawa 1867, s. 827-830 (hasło: *wiatr*), Chełmska Biblioteka Cyfrowa [@:] http://cyfrowa.chbp.chelm.pl/dlibra/doccontent?id=9156 [dostęp: 19.08.2015].

[76] *S. Orgelbranda Encyklopedia Powszechna z Ilustracjami i Mapami*, S. Orgelbrand i Synowie, Warszawa 1903, t. 15, s. 258-260 (hasło: *wiatr*), Łódzka Regionalna Biblioteka Cyfrowa CYBRA [@:] http://cybra.lodz.pl/publication/721 [dostęp: 19.08.2015].

[77] *S. Orgelbranda Encyklopedia...*, dz. cyt., t. 5, s. 258-260 (hasło: *fen*), Łódzka Regionalna Biblioteka Cyfrowa CYBRA [@:]http://cybra.lodz.pl/publication/721 [dostęp: 19.08.2015].

[78] *Encyklopedia PWN* (hasło: *halny wiatr*), internetowa Encyklopedia PWN [@:] http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/halny-wiatr;3909669.html [dostęp: 25.08.2015].

[79] Zachodni badacze już w latach 20. XX w. potwierdzili słuszność tezy łączącej zwiększoną liczbę samobójstw z fenem (zob. A. R o m a n, *Podstawy biometeorologii. Wpływ zmiennych czynników pogodowych i klimatycznych na organizmy ludzi i zwierząt*, Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczego, Wrocław 2011, s. 99).

[80] H. L o r e n c, *Występowanie silnych wiatrów porywistych nad Polską*, r., strona internetowa Instytutu Meteorologii i Gospodarki Wodnej (Państwowego Instytutu Badawczego) [@:] http://www.imgw.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=100:wystpowanie-silnych-wiatrow-porywistych-zwizanych-z-dziaalnoci-cykloniczn-nad-polsk-&catid=51:klimatologia&Itemid=98 [dostęp: 18.08.2015].

[81] *Pogoda na zdrowie* (wywiad A. Leszkowskiej z doc. dr hab. B. Krawczyk z Zakładu Klimatologii Instytutu Geografii i Przestrzennego Zagospodarowania PAN w Warszawie), Sprawy

fenowego mogą powodować nasilenie agresywności – podczas ich występowania wzrasta liczba konfliktów i bójek[82], wypadków drogowych, samobójstw[83], a nawet zbrodni[84].

W tym kontekście nokturn Witkiewicza przedstawiający wiatr halny zyskuje dodatkowy wymiar, odnoszący groźny żywioł do tajemniczego i niezbadanego wpływu na ludzką psychikę. Halny stanowiłby wówczas łącznik między naturą a symbolicznymi odniesieniami do mrocznych historii samobójców, wisielców; do ukrytych głęboko ludzkich lęków i niepokojów, które ujawniają się i panują nad człowiekiem, gdy zapada ciemność, a w szczególności podczas porywistych i nieokiełznanych podmuchów fenu.

IX

Można powiedzieć, że najlepsze swoje obrazy Witkiewicz stworzył w Tatrach. W tym kontekście znamienne wydają się jego słowa zawarte w liście do Antoniego Sygietyńskiego: „Ja zdaje się, że zrobię sobie specjalność z malowania gór i górali"[85].

Nie chodzi tu jednak tylko o pejzaże górskie. W Zakopanem artysta wzbogacił swoje realistyczne prace o ładunek emocjonalny. Ten realizm nie był już jednak osiągany dzięki skrupulatnemu odwzorowywaniu wyglądu przedmiotów, lecz poprzez przefiltrowanie natury przez uczucia i ujęcie tej swoistej „prawdy" i nastroju w plastyczną, malarską formę. Dobrze podsumowuje to zapisek artysty:

> W malowaniu dążyć do ogółu, do bezwzględnego skoncentrowania wzroku fizycznego i psychicznego na jednym punkcie, na jednem wrażeniu. Ale do tej idealnej syntezy dochodzi się przez wszechstronne opanowanie natury – tak żeby ją trzymać jak psa na smyczy, opanować ją można tylko przez bezwzględną z nią harmonję[86].

O tym, że Witkiewicz nie był wcale fanatykiem naturalizmu dla czystej zasady, świadczą zresztą jego własne słowa:

Nauki. Biuletyn Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego (wydania archiwalne) [@:] http://www.sprawynauki.waw.pl/?section=article&art_id=624 (dostęp online z dn. 24 VIII 2015).

[82] D. T o m c z y k, *O roli naturalnej elektryczności w życiu organizmów*, „Kosmos. Problemy nauk biologicznych" T. 61: 2012, nr 2 (295), s. 246-247.

[83] A. R o m a n, *Podstawy biometeorologii...*, dz. cyt., s. 61, 99.

[84] H. L o r e n c, *Występowanie silnych wiatrów...*, dz. cyt. (artykuł online).

[85] List S. Witkiewicza do A. Sygietyńskiego po pierwszym pobycie w Zakopanem w 1886 r. [cyt. za:] A. K r ó l, *Firma Witkiewicz i Syn*, Muzeum Regionalne, Stalowa Wola 2011, s. 21.

[86] S. W i t k i e w i c z, *Myśli*, Zakopane 1923, myśl nr XVI, s. 21, POLONA [@:] http://polona.pl/item/679457/4 [dostęp: 20.08.2015].

Mnie nigdy ani realizm, ani żadna inna teorja nie przeszkadzała; prawda, poznawana w naturze, dawała mi ten materjał kompozycyjny – ale ja nie hamowałem w sobie nic – dla prawdy. To Siemiradzki mówił: „Żeby nie ten parszywy realizm, puściłbym tu figury na obłokach!" – Napluj na realizm i puść – mówiłem mu[87].

O tym natomiast, że w swoich obrazach zawierał czasem więcej niż po prostu pejzaż, świadczy chociażby jego przesycony nastrojem Wiatr halny.

X

Należy pamiętać, że w czasach, w których tworzył Witkiewicz, powstawały jednocześnie dzieła z zupełnie różnych nurtów, prezentujące odmienne koncepcje artystyczne, czego był świadomy[88].

Wiatr halny wydaje się takim dziełem Witkiewicza, w którym sumują się doświadczenia różnych kierunków artystycznych. Najprawdopodobniej nie jest to zamierzonym celem artysty, który swoją twórczość firmuje raczej znakiem realizmu. Zachwyt nad fotografią nie ujmuje znaczenia wyobraźni, zamysłowi artystycznemu, a hasła naturalistyczne nie każą kopiować natury, a jedynie znajdować w niej inspirację i probierz dla malarstwa. Jest oczywiste, że natury nie da się przenieść na płótno – Witkiewicz pozostawia zatem pole do działań twórczych, które pozwolą uzyskać pożądany efekt za pomocą środków typowych dla malarstwa. O jego podejściu świadczą słowa z 1885 roku:

Sztuka nie jest naturą: środki, któremi ona wywołuje w umyśle ludzkim wrażenie, muszą być często inne niż w naturze, lecz samo wrażenie dzieła sztuki musi być równie prawdziwym, jak wrażenie odbierane od natury[89].

Jednocześnie podkreśla wagę tej funkcji obrazu, która ma umożliwiać odbiorcy wczucie się w jego nastrój:

Malarz, który chce oddziaływać na widza, który chce go wzruszyć, powinien wszystkie swoje środki zużyć w tym celu; powinien poświęcić mnóstwo małych, drugorzędnych rzeczy dla głównego zadania i choćby się miał rozminąć z prawdą, z rzeczywistością, chociażby miał użyć najdziwniejszych, najfantastyczniejszych pierwiastków, będzie zawsze miał racyą, jeżeli jego obraz będzie porywał wyobraźnią i myśli, i budził wzruszenia[90].

---

[87] Tamże, myśl nr XXXII, s. 33.

[88] Widać to doskonale we fragmencie *Dziwnego człowieka* S. Witkiewicza dotyczącym fotografii i sztuki; zob. W. N o w a k o w s k a: *Stanisław Witkiewicz o sztuce...*, dz. cyt., s. 49.

[89] S. W i t k i e w i c z, *Mickiewicz jako kolorysta* [w:] *Sztuka i krytyka u nas*, Gebethner i Wolf, Warszawa 1891, s. 122 [@:] https://archive.org/details/sztukaikrytykaunoowitk [dostęp: 24.08.2015).

[90] T e n ż e, *Wystawa sztuki w Krakowie* [w:] t e n ż e, *Sztuka i krytyka u nas...*, dz. cyt., s. 244-245.

Witkiewicz akcentuje też twórczą rolę malarza. Praca nad obrazem nie jest bezmyślnym kopiowaniem tego, co się widzi, wymaga bowiem operacji myślowych przekładających się na sposób oddania natury środkami malarskimi. Pisał w 1890 roku.

> Stanowczym momentem roboty malarza jest przystosowanie obrazu, jaki się odbił na jego mózgu, do płaszczyzny płótna, jest zamienienie rzeczywistych przestrzeni, naturalnego stosunku barw, świateł i kształtów na fikcyjne przestrzenie, formy, światła i kształty, które przy pomocy *sztucznych środków* malarstwa mają dawać wrażenie natury[91].

Artysta, podążając za myślą Zoli, dla którego *dzieło sztuki jest fragmentem świata widzianym przez temperament*[92], zwraca również uwagę na wartość dodaną malarstwa: *Sztuka dodaje do zjawisk natury ludzką świadomość*[93]. Nie każe jednak zawężać kręgu tematów wyłącznie do tych związanych z naturą, czy wręcz ograniczać się do malarstwa pejzażowego[94]:

> Wszystko, cały świat rzeczywisty czy świat wyobraźni, mieści się w sztuce. Nie ma takiego stworzenia ani takiego zjawiska w naturze, ani takich uczuć, ani takich myśli, które by niegodne były artystycznej twórczości. Cały człowiek i cała przyroda może przejawić się w sztuce pod jednym jedynym warunkiem, by każde dzieło nosiło piętno geniuszu albo przynajmniej talentu. Oto podług mnie jedyna podstawa do klasyfikacyi *wartościowej* dzieł sztuki.[95]

Również dla Zoli istotne w dziele sztuki było nie „co", lecz „jak" coś zostało przedstawione. Tym samym tradycyjnie rozumiany temat obrazu (jak i całe malarstwo historyczne) stracił dla niego znaczenie, natomiast wzrosła według niego ranga malarstwa pejzażowego[96].

Natura, o której pisze Witkiewicz, nie jest przez niego rozumiana wyłącznie jako krajobraz, lecz jako świat, otoczenie i rzeczywistość, w której człowiek się znajduje. Potencjał twórczy drzemie zatem we wszystkim, w czym artysta dostrzega jakąś wartość, co zainspiruje go do twórczej pracy, której efekt będzie zadowalający. Jak pisze w 1908 roku:

> Świat sztuki jest zakreślony promieniem ludzkiej duszy. Gdziekolwiek sięga nasza myśl lub czucie, wszędzie tam jest materiał twórczy dla sztuki. W sztuce odbija się rzeczywistość,

[91] T e n ż e, *Obrazy Brandta* [w:] t e n ż e, *Sztuka i krytyka u nas...*, dz. cyt., s. 413.

[92] Definicja dzieła sztuki według Zoli [cyt. za:] J. T a r n o w s k i, *Wielki przełom. Studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014, s. 77.

[93] S. W i t k i e w i c z, *Juliusz Kossak*, wyd. 3 rozszerzone, E. Wende i Spółka, Lwów 1912 (cyt. za: W. N o w a k o w s k a, *Stanisław Witkiewicz o sztuce...*, dz. cyt., s. 46).

[94] W 1885 r.

[95] S. W i t k i e w i c z, *Malarstwo i krytyka u nas* [w:] t e n ż e, *Sztuka i krytyka u nas...*, dz. cyt, s. 80.

[96] J. T a r n o w s k i, *Wielki przełom...*, dz. cyt., s. 79.

ale rzeczywistość w znaczeniu łączności świata wewnętrznego i świata zewnętrznego, uczucia z myślą, umysłu ze zmysłami[97].

Według niektórych badaczy Stanisław Witkiewicz wydaje się zawieszony pomiędzy dwoma tendencjami artystycznymi, dwoma sposobami obrazowania i związanymi z nimi ideami. Ich zdaniem jego twórczość z jednej strony wyrasta z tradycji oświeceniowych, naturalistycznych, z umiłowania realizmu, z drugiej oddziałuje na niego symbolizm prezentowany przez młodsze pokolenie artystów. Wydaje się jednak, że w przypadku Witkiewicza nie wystarczy wspomnieć tylko o dwóch nurtach – realizmie i symbolizmie. W kontekście omówionych wcześniej zagadnień wiążących się z jego twórczością można bowiem stwierdzić, że w jego malarstwie dość istotną rolę odgrywa tzw. długie trwanie romantycznych idei[98]. Szukano wówczas symbolicznych podtekstów w krajobrazie, starano się uchwycić w obrazach nastrój natury, tożsamy z nastrojem artysty. Dopiero śledząc rolę, jaką odgrywał nastrój w malarstwie – próby odzwierciedlenia swoistego „życia psychicznego" natury – dociera się do symbolizmu końca XIX wieku[99].

Z tej perspektywy przestaje zatem dziwić fakt, że trudno jednoznacznie przypisać *Wiatr halny* do którejś kategorii, bowiem w pewnym stopniu daje się go dopasować do każdej z nich. Najbardziej adekwatnym pojęciem byłby chyba realizm nastrojowy. Pod względem formalnym obraz Witkiewicza jest bowiem namalowany bardzo realistycznie, jednak w warstwie interpretacyjnej kluczem do analizy wydaje się *Stimmung*. Warto przytoczyć uwagę Jerzego Malinowskiego, którą odnosił co prawda do realizmu i naturalizmu lat siedemdziesiątych, jednak wydaje się adekwatna w stosunku do Witkiewicza:

> [...] trzeba mieć na uwadze to, że był on [realizm i naturalizm] zazwyczaj nie celem, tylko środkiem, przy pomocy którego wyrażano treści pozamalarskie, na przykład nastrój. Bardziej chodziło nie o ścisłe, werystyczne odbicie, lecz o wrażenie realizmu [...]. Położono więc nacisk na psychologiczne zasady odbioru dzieła sztuki[100].

Wiatr halny stanowi więc naturalistyczne odzwierciedlenie krajobrazu z równoczesnym oddaniem nastroju jako stanu natury wpływającego na odbiorcę i wywołującego w nim takie same odczucia, jakie wywoływałoby w nim podziwianie samego zjawiska. Witkiewicz filtruje krajobraz przez swój temperament, a więc utrwala własne uczucia i emocje związane z odbieranymi

[97] S. Witkiewicz: *Matejko*, wyd. 2 powiększone, Towarzystwo Nauczycieli Szkół Wyższych we Lwowie, Lwów 1912 [cyt. za:] W. Nowakowska, *Stanisław Witkiewicz o sztuce...*, dz. cyt., s. 51.

[98] A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie...*, dz. cyt., s. 25-28.

[99] W. Juszczak, *O symbolizmie w twórczości Jana Stanisławskiego* [w:] tenże, *Fakty i wyobraźnia*, Warszawa 1979, s. 122-125.

[100] J. Malinowski, *Imitacje świata*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 125.

z natury wrażeniami. Koncepcja Zoli łączy się tutaj ze *Stimmungiem*. Nastrój natury (*Naturstimmung*), spleciony z wewnętrznym nastrojem malarza (*Seelenstimmung*), przełożony na malarski język wypowiedzi, daje w efekcie obraz o dużym ładunku emocjonalnym.

Artysta odgrywa rolę pośrednika, który umożliwia odbiorcy dotarcie do istoty, „prawdy" przedstawienia poprzez zestrojenie się z utrwalonym za pomocą środków malarskich fragmentem górskiego pejzażu. Ukazane zjawisko oddziałuje na wyobraźnię, wskutek czego obraz ewokuje uczucia takie jak lęk, groza, niepewność itp. – emocje, które wyzwala w człowieku wiatr halny obserwowany (i odczuwany) w naturze. Zatem o tym, że skończone dzieło, *Wiatr halny*, odbieramy jako obraz *stimmungowy* – decyduje zarówno indywidualność artysty (jego uczucia, nastrój, przemyślenia, czyli „temperament"), jak i to, że Witkiewicz zastosował specyficznie rozumiane zasady tworzenia *Stimmungu*. Obraz spełnia warunki jego własnej interpretacji *Stimmungslandschaftu* – jest ciemny, mroczny, malowany przy pomocy ograniczonej gamy kolorów; ponadto przedstawia krajobraz nocny jako najsilniej wpływający na emocje odbiorców, odwołując się jednocześnie do „minorowych" stanów ludzkiej psychiki.

Bibliografia

Alberti Leone Battista, *O malarstwie*, oprac. Maria Rzepińska, Ossolineum, Wrocław 1963 [*Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, pod red. Juliusza Starzyńskiego, t. 13].

Bajda Justyna, *Kolor w krytyce artystycznej Stanisława Witkiewicza* [w:] *Stanisław Witkiewicz. Człowiek – Artysta – Myśliciel*. Materiały z sesji zorganizowanej w 80. rocznicę śmierci artysty, Zakopane, 20-22 października 1995, red. Zbigniew Moździerz. Zakopane 1997.

Bałus Wojciech, *O poglądach Maksymiliana Gierymskiego na sztukę* [w:] *Maksymilian Gierymski. Dzieła – inspiracje – recepcja / Works – Inspiration – Reception*, Muzeum narodowe, Kraków 2014, s. 153-187 [katalog wystawy w MNK].

Banach Jerzy, *Tatry malownicze. Polski pejzaż górski 1800-1950* [w:] *Sympozjum „Góry w kulturze polskiej"*, Kraków 9-10 listopada 1974 r., red. Maria Broniowska, Kraków 1975, s. 77-91.

[Ceysingerówna Helena] H. C., *Malarstwo*, „Tygodnik Mód i Powieści. Pismo ilustrowane dla kobiet" 1896, nr 31, s. 244-245, e-biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego [@] http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/doccontent?id=150354&from=FBC [dostęp: 09.03.2015].

Chałubiński Tytus, *Sześć dni w Tatrach. Wycieczka bez programu*, nakładem redakcji „Orlego lotu", Kraków 1921.

Damisch Hubert, *Teoria /obłoku/: w stronę historii malarstwa*, przekł. Paulina Tarasewicz, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2011.

Daniłowicz-Strzelbicki Karol, *Kronika artystyczna*, „Ateneum. Pismo naukowe i literackie" [Warszawa] 1896, t. 4 (84), zesz. 3, s. 561-571, e-biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego [@:] http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=6469&from=publication [dostęp: 02.09.2015].

DEMKOWICZ-DOBRZAŃSKA KRYSTYNA, *Wzniosłość w XVII w. na przykładzie refleksji o sztuce we Francji – Nicolasa Boileau-Despreaux recepcja traktatu Pseudo-Longinosa „Peri hypsous"*, „Filo-Sofija" 2012/2, nr 17, s. 111-119, [@:] http://filo-sofija.pl/index.php/czasopismo/article/download/307/301 [dostęp: 20.08.2015].

DOBROWOLSKI TADEUSZ, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Ossolineum, Wrocław 1976.

ELJASZ-RADZIKOWSKI WALERY, *Szkice z podróży w Tatry*, nakładem „Tygodnika Wielkopolskiego", Poznań 1874, Małopolska Biblioteka Cyfrowa [@:] http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=66427&from=publication [dostęp: 20.08.2015].

GLOGER ZYGMUNT, *Encyklopedja Staropolska*, druk. P. Laskauera i W. Babickiego, Warszawa 1900-1903, Wikiźródła, teksty i materiały źródłowe [@:] https://pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_staropolska [dostęp: 25.08.2015].

Encyklopedia PWN [hasło: *halny wiatr*], internetowa Encyklopedia PWN [@:] http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/halny-wiatr;3909669.html [dostęp: 25.08.2015].

HOESICK FERDYNAND, *Życie w Zakopanem*, „Kraj" 1899, nr 27, s. 12, Podlaska Biblioteka Cyfrowa [@:] http://pbc.biaman.pl/dlibra/docmetadata?id=39544&from=publication [dostęp: 25.08.2015].

JANOWSKI ALBERT, *W salonach Ratusza*, „Ziemia" 1912, nr 9, s. 145-148, PTTK, [@:] http://ziemia.pttk.pl/Ziemia/Ziemia_NR_09_1912.pdf [dostęp: 02.03.2014].

JUSZCZAK WIESŁAW, *O symbolizmie w twórczości Jana Stanisławskiego* [w:] TENŻE: *Fakty i wyobraźnia*, PIW, Warszawa 1979, s. 120-127.

KALICKI WŁODZIMIERZ, *Halny, wicher fin de siecle'u*, „ale Historia. Tygodnik Historyczny" 2012, nr 21 (11 VI) [@:] http://wyborcza.pl/alehistoria/1,127739,12109655,Halny__wicher_fin_de_siecle_u.html [dostęp: 22.08.2015].

KOSSOWSKA IRENA, *Stanisław Witkiewicz – malarz, krytyk i teoretyk sztuki*, s. 1, 2006 [@:] http://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-witkiewicz [dostęp: 15.11.2013].

Kronika powszechna. Ze sztuki. „Tygodnik Ilustrowany" 1895, nr 33, s. 110, Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Łódzkiego [@:] http://bcul.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication?id=1479&tab=3 [dostęp: 27.02.2015].

KRÓL ANNA, *Firma Witkiewicz i Syn*, Muzeum Regionalne, Stalowa Wola 2011 [katalog wystawy].

KRÓL ANNA, *Wiatr halny Stanisława Witkiewicza*, „Tatry" 2006, nr 2 (16), s. 104-106.

KRÓL ANNA, *Wiatr halny. „Krajowidoki" i wrażenia z Tatr w malarstwie polskim XIX i XX wieku*, Szczecin–Kraków 2006 [katalog wystawy].

KRYPCZYK ALEKSANDRA, *Monachijski Stimmungslandschaft. Założenia estetyczne i podstawowe problemy warsztatowe*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i konserwatorstwo. Nauki humanistyczno-społeczne" 2008, t. 36, , zesz. 386., s. 9-26.

KRYPCZYK ALEKSANDRA, *Nastroje natury. Pejzaż w twórczości polskich monachijczyków w II połowie XIX wieku*. Katalog wystawy w Muzeum Historii Katowic 8 maja – 31 lipca 2006 roku, Katowice 2006.

LORENC HALINA, *Występowanie silnych wiatrów porywistych nad Polską*, strona internetowa Instytutu Meteorologii i Gospodarki Wodnej (Państwowego Instytutu Badawczego) [@:] http://www.imgw.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=100:wystpowanie-silnych-wiatrow-porywistych-zwizanych-z-dziaalnoci-cykloniczn-nad-polsk-&catid=51:klimatologia&Itemid=98 [dostęp: 18.08.2015].

Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki, red. Juliusz Starzyński i Halina Stępień, Wrocław 1973 [*Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, red. Władysława Jaworska, t. 20], s. 309.

MALINOWSKI JERZY, *Malarstwo polskie XIX wieku*, DiG, Warszawa 2003.

Malinowski Jerzy, *Imitacje świata*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

Matlakowski Władysław, *Wspomnienia z Tatr*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.

Melbechowska-Luty Aleksandra, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku.*, Neriton, Warszawa 1997.

Melbechowska-Luty Aleksandra, *Nokturny. Widoki nocy w malarstwie polskim*, Arkady, Warszawa 1999.

Micke-Broniarek Ewa, *„Pieśń o ziemi naszej". Pejzaż w malarstwie polskim drugiej połowy XIX wieku* [w:] *Krajobrazy. Polskie malarstwo pejzażowe od Oświecenia do końca XX wieku*, red. Dorota Folga-Januszewska, Muzeum Narodowe, Warszawa 2000, s. 217-222.

Micke-Broniarek Ewa, *Malarstwo polskie. Realizm, naturalizm*, Arkady, Warszawa 2005.

Olszaniecka Maria, *Dziwny człowiek. (O Stanisławie Witkiewiczu)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

Pogawędka, „Bluszcz. Czasopismo ilustrowane dla kobiet" 1896, nr 28, s. 218-219, Wielkopolska Biblioteka Cyfrowa [@] http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication?id=103837&tab=3 [dostęp: 25.02.2014].

Pogoda na zdrowie (wywiad Anny Leszkowskiej z doc. dr hab. Barbarą Krawczyk z Zakładu Klimatologii Instytutu Geografii i Przestrzennego Zagospodarowania PAN w Warszawie), Sprawy Nauki. Biuletyn Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego (wydania archiwalne) [@:] http://www.sprawynauki.waw.pl/?section=article&art_id=624 [dostęp: 24.08.2015].

Porębski Mieczysław, *Galeria polskiego malarstwa i rzeźby XIX wieku w Sukiennicach. Przewodnik*, KAW, Kraków 1991.

Prus Bolesław, *Listki warszawskie*, „Kraj" 1896, nr 25, s. 9-10, Podlaska Biblioteka Cyfrowa, [@:] http://pbc.biaman.pl/dlibra/doccontent?id=31152&from=FBC [dostęp: 09.03.2015].

Przerwa-Tetmajer Kazimierz, *Zakopane w sierpniu – Witkiewicz i jego Wiatr halny – Styl zakopiański – Wieś i ludzie*, „Słowo" 1895, nr 184.

Roman Adam, *Podstawy biometeorologii. Wpływ zmiennych czynników pogodowych i klimatycznych na organizmy ludzi i zwierząt*, Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczego, Wrocław 2011.

Romer Eugeniusz, *Krajobraz w sztuce i nauce*, „Ziemia" 1912, nr 9, s. 133 [@:] http://ziemia.pttk.pl/Ziemia/Ziemia_NR_09_1912.pdf. [dostęp: 02.03.2014].

Rydel Lucjan, *Stanisław Witkiewicz*, „Tygodnik Ilustrowany" 1896, nr 26, s. 504, Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Łódzkiego [@:] http://bcul.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication?id=1482&tab=3 [dostęp: 09.03.2015].

Ryszkiewicz Andrzej, *Malarstwo polskie. Romantyzm. Historyzm. Realizm*, Auriga, Warszawa 1989.

S. *Orgelbranda Encyklopedia Powszechna*,. Warszawa 1867, t. 26 (Uła-Wikaryusz), s. 827-830 [hasło: *wiatr*], Chełmska Biblioteka Cyfrowa [@:] http://cyfrowa.chbp.chelm.pl/dlibra/doccontent?id=9156 [dostęp: 19.08.2015].

S. *Orgelbranda Encyklopedia Powszechna z Ilustracjami i Mapami*, S. Orgelbrand i Synowie, Warszawa 1903, t. 5, s. 258-260 [hasło: *fen*]; t. 15, s. 258-260 [hasło: *wiatr*], Łódzka Regionalna Biblioteka Cyfrowa CYBRA [@:] http://cybra.lodz.pl/publication/721 [dostęp: 20.08.2015].

Specht Roman, *Pojęcie wzniosłości w filozofii Kanta* [w:] „Studia z historii filozofii" 2(4)/2013 [@:] s. 167-183, http://apcz.pl/czasopisma/index.php/szhf/article/viewFile/szhf.2013.025/836 [dostęp: 20.08.2015].

Stanisław Witkiewicz (1851-1915). Katalog wystawy monograficznej przygotowanej przez Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, red. prow. Teresa Jabłońska, Zakopane 1996.

Stanisław Witkiewicz. Pisma zebrane, t. I-IV, red. Jan Z. Jakubowski i Maria Olszaniecka, t. 2: *Monografie artystyczne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

Stępień Halina, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2003.

Tarnowski Józef, *Wielki przełom. Studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014.

Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, PWN, Warszawa 1988, s. 200-203

Tomczyk Dariusz, *O roli naturalnej elektryczności w życiu organizmów.* „Kosmos. Problemy nauk biologicznych" 2012, t. 61, nr 2 (295), s. 246-247.

Wellbery David E.: *Stimmung* [w:] Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5: *Postmoderne – Synästhesie.* Hrsg. K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, F. Wolfzettel. Stuttgart–Weimar 2003, s. 703-733.

Wielka encyklopedya powszechna ilustrowana, Warszawa 1890-1910, Biblioteka Cyfrowa WBP w Lublinie [@] http://bc.wbp.lublin.pl/dlibra/publication?id=10735 [dostęp: 25.08.2015].

Witkiewicz Stanisław, *Myśli*, Zakopane 1923, POLONA [@:] http://polona.pl/item/679457/4/ [dostęp: 20.08.2015].

Witkiewicz Stanisław, *O sztuce, krytyce artystycznej, stylu zakopiańskim, wybitnych twórcach, sprawach narodowych i społecznych*, wybór i wstęp Wanda Nowakowska, Ossolineum, Wrocław 1972.

Witkiewicz Stanisław, *Sztuka i krytyka u nas*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.

Woźniakowski Jacek, *Góry niewzruszone i inne pisma o Tatrach* [w:] *Pisma wybrane*, wybór, wstęp i oprac. Nawojka Cieślińska-Lobkowicz, Universitas, Kraków 2011, t. 2 [seria: *Klasycy Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej*, pod red. Andrzeja Nowakowskiego].

Wiatr Halny* and Stimmung** in theory and practice of the art of Stanisław Witkiewicz

Summary

Keywords: foehn [halny], Stanisław Witkiewicz, Stimmung, Stimmungslandschaft, Polish nineteenth-century painting, moody landscape

The article presents the matter of the attitude of Stanisław Witkiewicz towards the problem of Stimmung. Although attention was already paid to the difference of understanding of the term by Witkiewcz in relation to its scope of meaning in German, until now there was no attempt to put the author's concept on a broader background of understanding of this idea in the XIX century. We analyze here the moodiness present in the paintings of Witkiewicz on the example of his quintessential Stimmung work, which is Halny.

Halny by Stanisław Witkiewicz is an artwork that draws attention. In, the inadequate, literature some references to it can be found, it is presented as a painting from a border area

between realism and symbolism. It seems that the most important, if not the only research problem considered in the context of this artwork, was the divagation whether it can be qualified as a manifestation of the symbolism or realism. Some of the researchers, mentioning the painting, suggest that it is a symbolic one, others underline the ambiguity of the classification of the Witkiewicz works to a specific stream and their congruence to several trends simultaneously. Attention was also paid to the symbolist values of the nocturnes painted by Witkiewicz since the 90s of the XIX century, in which the Stimmung seems important.

Halny constitutes a naturalistic reflection of the landscape with simultaneous recreation of the mood as the state of nature affecting the viewer and eliciting the same sensation that the admiration of the phenomenon itself would cause. Witkiewicz filters the landscape through his own temperament, thus strengthening his own feelings and emotions associated with the impressions received from nature. The concept of Zola connects here with the Stimmung. The mood of the nature (Naturstimmung), intertwined with the internal mood of the painter (Seelenstimmung), translated into a pictorial language of expression, results in an image of a high emotional charge.

The artist plays the role of an intermediary, which allows the recipient to reach the essence of presented „truth" through alignment with a fragment of the mountain landscape preserved through painting. The presented phenomenon affects the imagination, and thus the image evokes feelings such as fear, horror, suspense, etc. – the emotions that halny, observed and sensed in the nature, triggers in man.

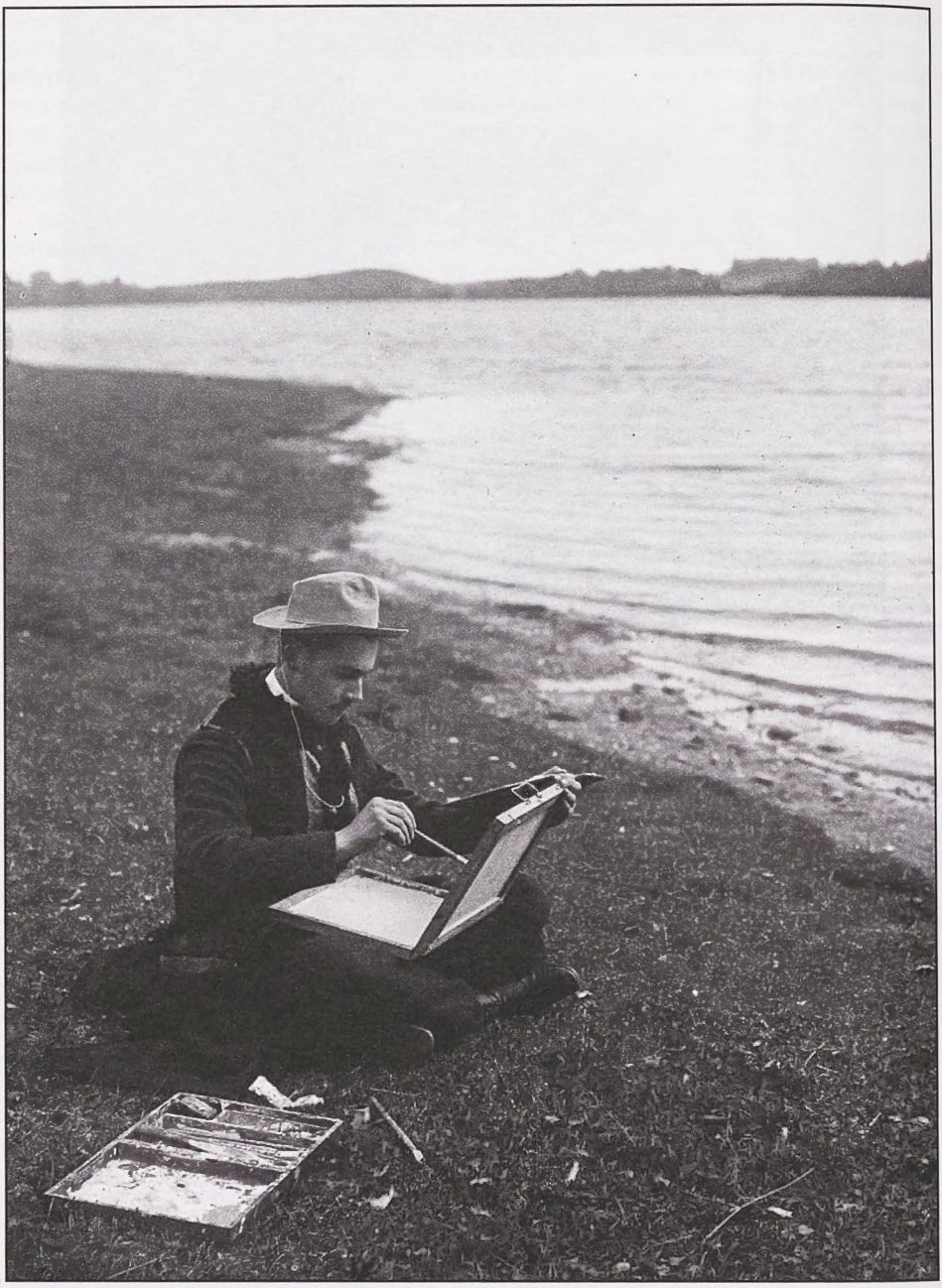
* Halny a foehn wind that blows in southern Poland (Podhale) and in Slovakia in the Tatra Mountains. It is a warm windstorm that blows through the valleys.

** Stimmung [Ger.] – mood.

Magdalena Julia Staniucha (ur. w 1991 r. w Piotrkowie Trybunalskim) – mgr historii sztuki (2015, UJ), studentka malarstwa na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie (od 2015 r.).



77. Stanisław Witkiewicz przy sztalugach w pracowni wynajętej w hotelu „Jadwinówka". Fot. 1891



78. Stanisław Ignacy Witkiewcz maluje w plenerze nad jeziorem Jesiata w Syłgudyszkach (The old monkey on the sea shore). Fot. 1901

ANNA ŻAKIEWICZ
Warszawa

Witkiewicz czy Witkacy?
Spór o autorstwo obrazu *Przedwiośnie* ze zbiorów Janusza Jagmina

Słowa-klucze: Stanisław Witkiewicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witkacy, malarstwo pejzażowe, przestrzeń w malarstwie, przedwiośnie

Na początku 1994 roku profesor Janusz Degler powiadomił mnie, że skontaktował się z nim mieszkający we Wrocławiu pan Janusz Jagmin, krewny Witkacego, który jeszcze w latach 60. otrzymał od Władysławy Reynelowej, z domu Jagmin, kilka prac artysty – trzy portrety pastelowe oraz dwa obrazy olejne. Niezwłocznie udałam się do Wrocławia, by zespól ten obejrzeć. Okazało się, że dwa z portretów (Feliksa Lewińskiego z 1917 r. i Leona Reynela z 1927 r.) były znane od dawna, jako że w latach 1938–1963 stanowiły depozyt Władysławy Reynelowej w Muzeum Narodowym w Warszawie, trzeci portret (Karoliny Underowicz z 1923 r.) oraz obrazy olejne – pejzaż przedstawiający dwa stawy tatrzańskie z 1907 roku oraz kompozycja ze śpiącą kobietą i potworami z 1920 roku – były do czasu ujawnienia ich w zbiorach Janusza Jagmina nieznane[1]. Autorstwo wszystkich tych prac – zarówno pasteli, jak i olejów – nie budziło wątpliwości. Wszystkie były sygnowane, a sposób ich wykonania dodatkowo to potwierdzał.

Przy okazji zwrócił moją uwagę jeszcze jeden pejzaż, który – choć niezbyt efektowny – na pierwszy rzut oka także wydał mi się dziełem Witkacego, wcześniejszym o kilka lat od zaprezentowanego nam widoku tatrzańskich stawów. Jego właściciel był moim zainteresowaniem – a zwłaszcza stwier-

[1] Omówienie zespołu zob. A. Ż a k i e w i c z, *A Witkacy wciąż maluje*, „Ogród" 1994, nr 1 (17), s. 220-241.

dzeniem – zaskoczony, jako że kupił ten obraz w latach 60.w poznańskiej Desie jako dzieło Stanisława Witkiewicza, ojca.

Przyjęłam to do wiadomości, jednak sprawa nie dawała mi spokoju i kilka miesięcy później, już po przyjęciu wyżej wymienionych prac do depozytu w Muzeum Narodowym w Warszawie, drążyłam ją dalej, konsultując z trzema osobami – Ireną Jakimowicz (będącą już wtedy na emeryturze moją mistrzynią w Witkacym), specjalistką od polskiego malarstwa XIX wieku – Elżbietą Charazińską oraz z profesorem Wiesławem Juszczakiem. Pani Jakimowicz oraz profesor Juszczak optowali za autorstwem Witkacego, motywując to obecnością na pierwszym planie cieni drzew nieobecnych w namalowanym pejzażu, czego rzekomo nie byłby w stanie wymyślić Witkiewicz senior, oraz pewnym zacieśnieniem kadru, co było generalnie bardziej charakterystyczne dla juniora. Istotnie, za przyjęciem pierwszego z argumentów przemawia zastosowanie podobnego chwytu w niezachowanym, znanym z fotografii w archiwum Muzeum Tatrzańskiego obrazie Witkacego *Las w śniegu*, choć porównując go z jednym z pejzaży zimowych Stanisława Witkiewicza (gwasz z 1904 r., w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie), również nie można mieć pewności co do jego autorstwa.

Podobne rozwiązania znajdujemy w dziełach innych malarzy tej epoki – np. u Ferdynanda Ruszczyca (*Pejzaż jesienny o zachodzie słońca*, 1907 r.), jednak zacieśnienie kadru w tym akurat obrazie nie jest aż tak znaczące, poza tym – w całym okresie młodzieńczym, zwłaszcza przed 1905 rokiem, Witkacy tworzył pejzaże ujęte w tzw. szerokim planie, np. *Pejzaż włoski* z 1904 roku (w zbiorach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku).

Zdecydowaną zwolenniczką przypisania autorstwa obrazu Stanisławowi Witkiewiczowi była początkowo Elżbieta Charazińska, która przyszła zobaczyć pejzaż, uzbrojona w fotografie kilkunastu jego prac, jednak po obejrzeniu obrazu oraz reprodukcji innych młodzieńczych dzieł Witkacego (w tym – fotografii pejzażowych) jęknęła zdezorientowana: „A może to wszystko namalował syn…?"

Niestety, wszystkie te starania prowadziły donikąd, podobnie jak desperacka próba podjęta przeze mnie dziesięć lat później, wiosną 2004 roku, kiedy na przełomie marca i kwietnia zorganizowałam w Muzeum Narodowym w Warszawie pokaz kolekcji witkacowskiej i umieściłam na jej początku omawiany pejzaż, opatrzony objaśnieniem o nierozstrzygniętym autorstwie wraz z prośbą adresowaną do publiczności o wszelkie informacje mogące przyczynić się do rozwikłania tej zagadki. Pokaz trwał trzy tygodnie (od 24 marca do 15 kwietnia), a na mój apel odpowiedziała tylko jedna osoba – Joanna Sosnowska z Instytutu Sztuki PAN, która stwierdziła, że w katalogu jednej z wystaw krakowskiego TPSP natrafiła na reprodukcję obrazu podobnego do in-

kryminowanego pejzażu. Niestety, okazało się, że zdjęcie przedstawia znany obraz Stanisława Witkiewicza ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie – *Mgła wiosenna* (1893), którego niewielka czarno-biała, a właściwie szara, złej jakości reprodukcja mogła istotnie coś takiego sugerować. Bo faktycznie – dzieło to zdaje się być najbliższą analogią, jednak nadal nie przesądza to sprawy autorstwa.

Podstawową bowiem wątpliwość nasuwa fakt, że obrazy Stanisława Witkiewicza malowane są nadzwyczaj starannie, z wielką troską o detal i laserunkowe wykończenie; młodzieńcze prace Witkacego w porównaniu z nimi wyglądają na szkice, z reguły są matowe, niekiedy wręcz toporne, mają zróżnicowaną fakturę. Podobnie rzecz się ma z omawianym pejzażem. Farba kładziona jest dość grubo, a iluzję przestrzeni osiągnięto za pomocą kulisowego nakładania planów. Witkacy miał kłopoty z przestrzenią w obrazie i był to jeden z jego sposobów na radzenie sobie z tym problemem. Z kolei kompozycja wyraźnie zbudowana z ukośnych linii jest wręcz znakiem rozpoznawczym w malarstwie Witkacego, a w okresie dojrzałym doczekała się nawet podbudowy teoretycznej w postaci kategorii „napięć kierunkowych".

Obraz jest jednak podpisany „S. Witkiewicz", a nie znamy dotąd innej pracy Witkacego tak sygnowanej. Młody malarz z reguły podpisywał się drugim imieniem „Ignacy", najwyraźniej nie chcąc, by mylono go z ojcem. Jednak recenzent Wystawy Obrazów i Rzeźb, która odbyła się na przełomie lat 1901 i 1902 w Czytelni Miejskiej w Zakopanem, gdzie Witkacy pokazał dwa pejzaże litewskie, pisze o „talencie młodego, bo zaledwie 17 lat liczącego, artysty – p. Stanisława Witkiewicza, zaznaczającym się wybitnie w obydwóch wystawionych jego obrazach"[1]. Być może, jeszcze wtedy początkujący artysta nie dostrzegał problemu w zbieżności imion.

Wielka szkoda, że data towarzysząca sygnaturze uległa zatarciu i nie jest możliwe jej odczytanie. Równie dobrze może to być 1897, 1898, 1899, jak i 1902, 1904 rok, a nawet 1908. Nie możemy mieć więc pewności, ale też nie możemy wykluczyć, że mamy tu do czynienia z jedną z najwcześniejszych prac artysty, w dodatku – być może – jednym z dwóch obrazów, którymi zadebiutował on jako malarz na wystawie w Zakopanem.

W analizowaniu kwestii atrybucji istotny jest też podjęty w pejzażu motyw topniejącego na wiosnę śniegu. Znamy bowiem całą serię takich obrazów (było ich przynajmniej pięć) namalowanych przez Witkacego w latach 1904–1909. Najciekawsze z nich znajdują się w Muzeum Podlaskim w Białymstoku oraz w zbiorach prywatnych w Zakopanem. We wszystkich zwraca uwagę podobna kolorystyka oraz zaakcentowanie w kompozycji linii ukośnych.

[1] „Przegląd Zakopiański" z 2 I 1902.

Motyw przedwiośnia był zresztą często w tym okresie podejmowany przez innych artystów, zwłaszcza polskich, bo poza uniwersalną wymową budzącej się do życia natury miał on dla nich znaczenie symboliczne, związane z dążeniem do odzyskania niepodległości, temat ten obecny był także w ówczesnej literaturze. Moment przełomu zimy i wiosny malowali m.in. Józef Rapacki, Teodor Ziomek i Stanisław Czajkowski (*Roztopy*, 1908), a także Jacek Malczewski (*Wiosenne roztopy – Wisła pod Zawichostem*, 1905) i Ferdynand Ruszczyc (*Wczesną wiosną, Wiosna, Przedwiośnie, Ruczaj Leśny, Ostatni śnieg* – wszystkie ok. 1900).

Do malowania pejzaży w przełomowych porach roku zachęcał też syna Stanisław Witkiewicz, pisząc doń 23 września 1903 roku „Obrazy się komponują późną jesienią, na mroku – albo wczesną wiosną. Jest to czas rozterki w naturze i dziwnej roboty psychicznej w człowieku[3]."

Duża zależność malarstwa syna od twórczości jego ojca jest zresztą w tym okresie bardzo widoczna. Stanisław Witkiewicz przygotowywał syna do poświęcenia się malarstwu od lat najwcześniejszych. Już w 1890 roku wysłał swojej matce, Elwirze z Szemiothów, mały rysunek Stasia, z dumą określając go jako „pierwsze studjum z natury"[4]. Jest to widok Osobitej – szczytu w Tatrach Zachodnich, widzianego najprawdopodobniej ze zboczy Gubałówki. Jest jednak wielce prawdopodobne, że nie jest to całkiem samodzielna praca młodziutkiego adepta sztuk pięknych. Wygląda na to, że ojciec naszkicował ołówkiem kompozycję, którą synek pokolorował farbami wodnymi, co – jak wiemy skądinąd – jest do dziś powszechną praktyką w kształceniu i zabawiania dzieci w tym wieku.

Kolejną pracą świadczącą o zależności syna od ojca jest niewielki obrazek malowany na tekturze (*Wnętrze lasu,* w zbiorach Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu), będący niemal wierną kopią *Sadzawki w lesie* (inny tytuł: *Uroczysko leśne,* w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie) z 1893 roku. Różnice między nimi polegają na uproszczeniach, braku opracowania detali i głębi, w efekcie czego kompozycja Witkiewicza juniora jest matowa i płaska, co generalnie odróżnia inne jego prace pejzażowe od malarstwa ojca.

Warto porównać też widoki na Hawrań z Muraniem malowane zarówno przez ojca, jak i przez syna, *Stawy Hińczowe* juniora z 1907 roku do *Morskiego Oka* seniora, zimowe pejzaże górskie, *Reglową polanę* z ok. 1910 roku do *Wiatru halnego* z 1895 roku, *Pejzaż zimowy* z 1911 roku do *Okiści w słońcu*, *Potok (Pejzaż wiosenny w Zakopanem)* z ok. 1913 roku (a także fotografię z tym

[3] S. Witkiewicz, *Listy do syna,* oprac. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, PIW, Warszawa 1969, s. 153.

[4] W Archiwum Instytutu Sztuki PAN w Warszawie; załącznik do listu Stanisława Witkiewicza z dnia 2 VIII 1890.

motywem) do *Potoku* namalowanego przez ojca przed 1894 rokiem, *Pejzaż z kwitnącymi drzewami* z 1911 roku do *Kwitnących jabłoni* z 1899 roku, oraz motywy z Lovranu malowane przez obu, i w końcu – pejzaże morskie.

Jak widać z tego krótkiego i fragmentarycznego przeglądu, młody Witkiewicz wielokrotnie podejmował te same – lub bardzo podobne motywy – co ojciec, wyraźnie go naśladując, jednak ostatecznie jego prace wyglądają inaczej, przede wszystkim – brak w nich iluzji przestrzeni.

Podobne zresztą wrażenie odnosimy porównując morskie pejzaże malowane przez Witkacego w Bretanii, w czasie jego pobytu w lecie 1911 roku w Döelan, u Władysława Ślewińskiego do prac tego malarza, o tej samej tematyce. Przestrzeń w pejzażach morskich Ślewińskiego jest wypełniona powietrzem, wyczuwa się w nich niemal oddech bezkresnego oceanu, Witkacy zaś malował płasko, niekiedy wręcz dekoracyjnie, jego skały pozbawione są bryłowatości na rzecz czysto impresyjnych efektów barwnych.

Nasuwa się oczywiste w tej sytuacji pytanie, na ile efekt ten wynikał z braku odpowiednich umiejętności czy znajomości pomocnych w konstruowaniu przestrzeni w obrazie chwytów artystycznych, a na ile świadomym zabiegiem? Pamiętajmy, że Witkacy był w dużej mierze samoukiem. Malował wprawdzie pod okiem w pełni wyedukowanego artysty, jakim był z pewnością Stanisław Witkiewicz, mający za sobą studia w Akademii Petersburskiej i Monachijskiej, lecz z jakiegoś powodu ojciec najwyraźniej nie nauczył go pożytecznych w sztuce malarskiej podstaw, które musi opanować nie tylko malarz, ale i większość inżynierów.

Przyjmuje się, że Witkacy w latach 1905–1910 odbył nieregularne studia w krakowskiej ASP, jednak poza informacją, że uczęszczał do pracowni rysunku Józefa Mehoffera, oraz gromami, na jakie naraził się z tego powodu ze strony ojca krytykującego jego chęć instytucjonalnego kształcenia[5], niczego właściwie o tej edukacji nie wiemy. Patrząc jednak na prace innych twórców, których Witkacy spotkał w tej samej pracowni (Witolda Wojtkiewicza, Jacka Mierzejewskiego czy Jana Rembowskiego) widzimy, że jeśli nawet przywiązywano wagę do nauczania w niej odwzorowywania w obrazach przestrzeni, umiejętność ta nie była przez nich ani szczególnie ceniona, ani tym bardziej – praktykowana.

Co więcej, właśnie u schyłku tego okresu, w pisanej w latach 1910-1911 powieści *622 upadki Bunga*, Witkacy włożył w usta jej głównego bohatera, *porte-parole* samego siebie, znaczącą kwestię, odczytywaną obecnie jako swoisty manifest teoretyczny:

[5] Zob. zwłaszcza list do syna z dnia 14 VI 1905 r. [w:] S. W i t k i e w i c z, *Listy...*, s. 276-279.

To jest wyrażenie samej walki z niemożliwością... tam jest niewystarczalność, nie prosta nieumiejętność rysunku w stosunku do przedmiotów. To jest walenie łbem o mur. To jest absolutna odwrotność wszelkiego realizmu. Realistyczny malarz robi z płótna złudzenie przestrzeni, dekoracyjny znajduje się na płaszczyźnie. Tam jest miara. Ten chce być z tą perspektywa odwrotną, odwrotną nawet w stosunku do dekoracyjnej płaszczyzny, która jest punktem zerowym na tej samej płaszczyźnie. Czy ja wiem jak to wyrazić. To jest sama w sobie oszalała transcendentna jedność w samej niemożliwości. To nie jest to samo, co jest równe temu w granicy. To jest zbliżenie się po asymptocie. To musi być szaleństwo z konieczności. Ja nigdy nic podobnego nie zrobię, nie będę się starał. Ja zostanę na płaszczyźnie – zakończył prawie z płaczem Bungo[6].

Ten płaczący Bungo to z pewnością sam Witkacy, który właśnie obejrzał w Paryżu prace Pabla Picassa, tak bardzo różniące się od tego, co mógł wówczas zobaczyć w Zakopanem czy Krakowie. Nic dziwnego, że zrobiły na nim wrażenie, które pozostało na długo – w opublikowanych w 1919 roku *Nowych formach w malarstwie* nazwisko Picassa wymienione jest przeszło trzydzieści razy, zawsze z wielką estymą dla jego osiągnięć artystycznych.

Dla niniejszych rozważań najważniejsza jest jednak deklaracja „pozostania na płaszczyźnie", którą Witkacy w swoim malarstwie konsekwentnie realizował, a w pismach teoretycznych pisał wręcz o szkodliwości wprowadzenia do sztuki na czterysta lat (czyli cały okres nowożytny) perspektywy linearnej. Chwalił za to malarstwo chińskie za stosowanie perspektywy kulisowej, co zresztą sam czynił – dobrym tego przykładem może być choćby *Pejzaż z czerwonymi drzewami* ze zbiorów Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.

Warto więc w tym miejscu przytoczyć fragment *Nowych form w malarstwie...*:

Nie ma istotnej różnicy np. między prastarą sztuką chińską, tym najwspanialszym malarstwem, jakie kiedykolwiek istniało i istnieć będzie, a Picassem czy też suprematystami.

Rozstrzygającą rzeczą jest tu p ł a s k o ś ć kompozycji formy i harmonii kolorów; płaskość, której nie ma cała sztuka renesansu i pochodny jej dzisiejszy realizm, który doskonaląca się fotografia coraz bardziej eliminuje ze sfery Sztuki, gdzie tylko przez pomyłkę się zakradł. Są bowiem pomyłki, które trwają czterysta lat i więcej, i powoływanie się na tak krótką tradycję nie ma wielkiej powagi[7].

Powróćmy jednak do zasadniczego problemu, jakim jest próba ustalenia autorstwa pejzażu ze zbiorów Janusza Jagmina. Wiele wskazuje na to, że namalował go Witkacy, a nie jego ojciec, za czym przemawia właśnie brak tradycyjnego odwzorowania przestrzeni w tym obrazie.

[6] S. I. W i t k i e w i c z, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna Kobieta*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1972, s. 140.

[7] S. I. W i t k i e w i c z, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002, s. 38.

Obawiam się jednak, że ostateczne rozstrzygnięcie tej kwestii może okazać się w ogóle niemożliwe. Ale czy stawianie pytań oraz związane z nimi tajemnice – zwłaszcza dotyczące twórczości Witkacego – nie jest o wiele ciekawsze, niż znajdowanie na nie odpowiedzi?

[Ilustracje kolorowe do artykułu patrz: wkładka kolorowa, il. IV, XXII–XXX]

Bibliografia

WITKIEWICZ STANISŁAW, *Listy do syna*, oprac. Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska, PIW, Warszawa 1969.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna Kobieta*, oprac. Anna Micińska, PIW, Warszawa 1972.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. Janusz Degler i Lech Sokół, PIW, Warszawa 2002.

ŻAKIEWICZ ANNA, *A Witkacy wciąż maluje*, „Ogród" 1994, nr 1 (17).

Witkiewicz or Witkacy? Dispute over the authorship of a painting *Przedwiośnie** from the collection of Janusz Jagmin

Summary

Keywords: Stanisław Witkiewicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witkacy, landscape painting, space in painting, early spring

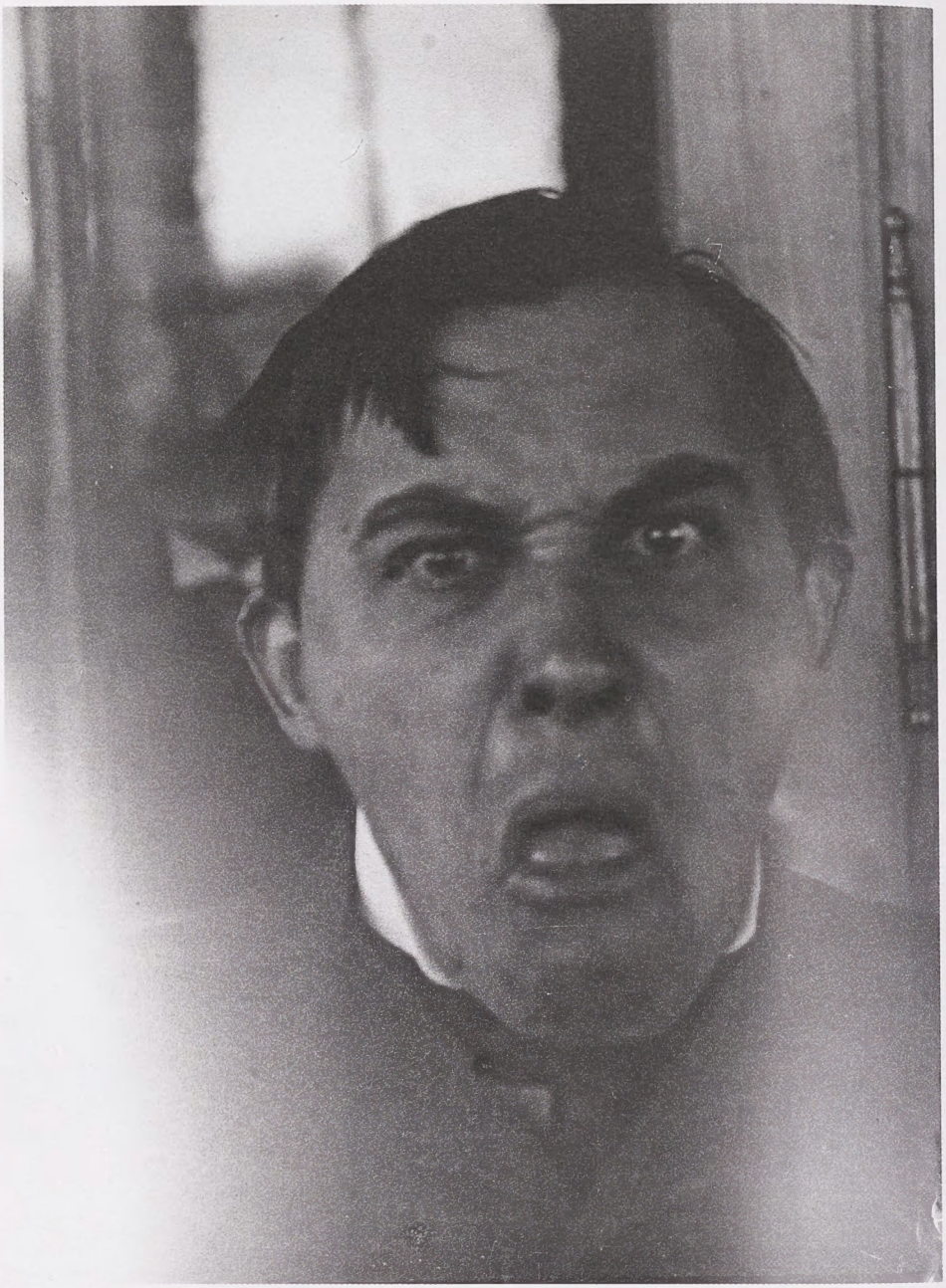
In 1994 Professor Janusz Degler located a previously unknown painting by Stanislaw Witkiewicz in the collection of his relative, Janusz Jagmin. After seeing the painting, I became suspicious towards its authorship, I figured namely that it could be painted by Stanisław Ignacy Witkiewicz called later Witkacy, who in his adolescence, surrendering the demands of his father, diligently applied himself to the study of nature and painting landscapes. His first attempts were even copies of paintings by Stanisław Witkiewicz. The landscape from the collection of Janusz Jagmin, regarded as the work of his father, shows however many characteristics of the painting of the son. A key problem is the recognition of space. Unlike his father as well as many of his contemporaries, Witkacy was gradually abandoning the linear perspective commonly used in the modern era for the coulisse perspective, to reach finally the plane composition, which can also be seen on this landscape. Besides, it was in line with the thoughts of the artist and was reflected not only in his paintings, but also in the literary works (The 622 Downfalls of Bungo, 1910-1911) and his theoretical writings (The New Forms in Painting and the Misunderstandings Rising Hither from, 1919). However, the final settlement of the problem of the painting authorship from the collection of Janusz Jagmin turns out to be practically impossible and the case still remains open.

* [Early Spring]

Anna Żakiewicz – dr historii sztuki. Absolwentka UW (dyplom 1984), w latach 1982-2015 pracowała w Muzeum Narodowym w Warszawie, od 1984 w Gabinecie Grafiki i Rysunków Współczesnych, w latach 1996-2012 jako jego kurator. Autorka ponad 130 publikacji, w tym 8 książek, zorganizowała 15 wystaw (m.in. monografie Tadeusza Brzozowskiego i Władysława Hasiora), wygłosiła referaty na 37 konferencjach, w tym 10 zagranicznych (m.in. w Atenach, Londynie, Waszyngtonie i Szanghaju). Zajmuje się sztuką XX i XXI w., przede wszystkim – twórczością Witkacego. Pełna lista osiągnięć zawodowych: www.witkacy.hg.pl.



79. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Reglowa Polana*, 1912



80. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Miny*. Autofotografia, ok. 1910

BEATA ZGODZIŃSKA
Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku

O różnych sposobach ukazywania twarzy w portretach pastelowych Witkacego

Słowa-klucze: Witkacy, portret, analiza elementów przedstawienia twarzy, pastel

Portrety pastelowe wykonywał Witkacy od 1916 roku, tworzył je w okresie formistycznym, jednak najwięcej powstało ich w latach działalności jednoosobowej Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz" (1925–1939). Na początku lat trzydziestych miało być ich pięć tysięcy, część niestety nie zachowała się[1]. Właśnie portrety „firmowe" są podstawą omówienia i analizy zagadnień określonych w tytule referatu. Przykładami ilustrującymi są wyłącznie prace z kolekcji słupskiej, dzięki czemu analiza szczegółów przedstawień mogła zostać przeprowadzona w oparciu o oryginały dzieł, a nie o reprodukcje.

Firma Portretowa doczekała się szeregu omówień, analiz i interpretacji[2], jednak zagadnienia będące tematem niniejszego tekstu traktowane były

[1] A. Ż a k i e w i c z, *Witkacy (1885–1939)*, Edipresse Polska, Warszawa 2006, s. 70.

[2] A. K o s t o ł o w s k i, *Firma Portretowa S. I. Witkiewicz, próba interpretacji*. „Studia Muzealne" VII, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1969, s. 77–98; P. P i o t r o w s k i, *Portrety i społeczeństwo. O Firmie Portretowej „S. I. Witkiewicz"* [w:] *Problemy interpretacji dzieła sztuki i jego funkcji społecznych*, red. K. Kalinowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, seria „Historia sztuki" nr 10, Poznań 1980, s. 155–168; S. K r z y s z t o f o w i c z - K o z a k o w s k a, *Firma Portretowa Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989; I. J a k i m o w i c z, *O wielorakiej funkcji portretu. Kilka uwag w związku z Firmą Portretową „S. I. Witkiewicz"* [w:] *Portret. Funkcja – forma – symbol*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 49–66; B. Z g o d z i ń s k a, *Witkacy w Słupsku. Firma Portretowa „S. I. Witkiewicz"/Witkacy in Słupsk. The „S. I. Witkiewicz" Portrait Painting Firm*, przekł. B. Brodniewicz, Urząd Miejski w Słupsku, Słupsk 2010; A. Ż a k i e w i c z, *Sposób na życie, czyli filozoficzne, artystyczne i społeczne aspekty fenomenu Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz"* [w:] *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia?*, Materiały międzynarodowej konferencji z okazji 75. rocznicy

w nich dość ogólnikowo. Z kolei wydawane od kilkunastu lat listy Witkacego do żony i przyjaciół, bardzo dobrze opracowane i zawierające bezcenne informacje biograficzne, siłą rzeczy zwracają uwagę na życie artysty, a nie na jego poszczególne dzieła[3]. Bardziej rozbudowane opisy portretów autorstwa Witkacego znajdziemy w artykule Marii Lewańskiej[4] oraz w tekstach Doroty Niedziałkowskiej o autoportretach[5]. Wydaje się, że poza studentami historii sztuki naprawdę mało kto i rzadko kiedy poświęca czas na szczegółowy opis konkretnych prac. Opisy zawarte w kartach katalogów naukowych muzealiów bywają krótkie i lapidarne, niekiedy dłuższe – jednak zawsze zwraca się w nich uwagę przede wszystkim na pojedynczy obiekt.

Duża liczba portretów Witkacego pozwala na dokonanie zestawień. Podkreślić trzeba, że zdecydowana większość jego prac prezentuje wysoki poziom – mimo wykonania kilku tysięcy wizerunków twórca nie popadł w schematyzm i zabójczą rutynę. W paragrafie drugim regulaminu firmy czytamy między innymi:

> Gwarancją klienta jest to, że firma we własnym interesie nie wypuszcza wytworów mogących popsuć jej markę. Może być wypadek, że firma sama nie uzna swojego wytworu[6].

śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk, 17–20 września 2014, red. J. Degler, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Słupsk 2016, s. 467–479; rozdziały w książkach: W. S z t a b a, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 112–122; I. J a k i m o w i c z, *Witkacy – malarz*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Oficyna Wydawnicza „Auriga", Warszawa 1985, s. 63–73 [2 wyd., 1987, także wersja angielska i niemiecka]; P. P i o t r o w s k i, *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989, s. 87–105; B. Z g o d z i ń s k a - W o j c i e c h o w s k a, A. Ż a k i e w i c z: *Witkacy. Kolekcja dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Oficyna Wydawnicza „Auriga", Warszawa 1996, s. 18–23 [także wersja angielska, francuska i niemiecka; 2 wyd., 2001, wersja polska i angielska].

[3] Dotychczas ukazały się cztery tomy listów do żony, przygotowane do druku przez Annę Micińską, opracowane przez Janusza Deglera (1 wyd., 2005–2012, 2 wyd. poprawione i uaktualnione, 2015–2016) oraz dwa tomy listów do rodziny, przyjaciół i znajomych, opracowane przez Tomasza Pawlaka (tom 1, 2013) oraz Tomasza Pawlaka, Stefana Okołowicza i Janusza Deglera (tom 2, vol. 1, 2014); wszystkie w ramach *Dzieł zebranych* wydanych przez PIW.

[4] M. L e w a ń s k a, *Stanisława Ignacego Witkiewicza jakość jedności a „tło zmięszane" (na przykładzie dwóch nieznanych portretów: Ignacego Daszyńskiego i Zofii Wattenowej* [w:] *Witkacy. Życie i twórczość*, Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi z okazji 55. rocznicy śmierci, Muzeum Pomorza Środkowego Słupsk, 16–18 września 1994, red. J. Degler, Wrocław 1996, s. 77–96.

[5] D. N i e d z i a ł k o w s k a, *Twarze dandysa? Autoportrety Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Roczniki Humanistyczne" 2007, t. LV, zeszyt 4, s. 183–214; *Autoportrety Stanisława Ignacego Witkiewicza – twarze dandysa. „Wyszlachetnienje podozritielnoj licznosi" kontra „Le vrai visage du maître"* [w:] *Witkacy: bliski czy daleki?*, Materiały międzynarodowej konferencji z okazji 70. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk, 17–19 września 2009, red. J. Degler, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Słupsk 2013, s. 369–386.

[6] S. I. W i t k i e w i c z, *Regulamin Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz"*, Warszawa 1932, s. 8

Warto więc prześledzić, w jak różny sposób ukazywał Witkacy ludzkie twarze, pamiętając jego słowa:

> Jako właściciel wielkiej firmy gębowzorów, czyli będąc po prostu psychologicznym portrecistą, mam tę wadę, że gęba ludzka w niesamowity sposób mnie interesuje[7].

Twarze portretowanych są realistyczne, a nawet idealizowane, ale także zdeformowane i odrealnione (oczywiście między tymi skrajnościami występuje cały szereg stadiów pośrednich). Dobrym przykładem są dwa portrety Marii Nawrockiej, w których zwraca uwagę zachowane podobieństwo modelki [patrz: wkładka kolorowa na końcu książki, il. XXXI]. Jeszcze większą różnicę w traktowaniu twarzy widać, gdy zestawi się wizerunek Haliny Reynel lub Aleksandry Totwenowej z jednym z portretów Heleny Białynickiej-Biruli [il. XXXIV]. Dla mniej wprawnego oka twarz Heleny może wydawać się przedstawieniem abstrakcyjnym, jednak tak nie jest: czytelne są wąskie oczy i usta, długi nos, charakterystycznie wygięte łuki brwi. Warto zaznaczyć, iż w swoich pracach (nie tylko w portretach) Witkacy nigdy nie przekroczył granicy figuratywności. Użyte w regulaminie firmy, w opisie typu C, określenie „kompozycja abstrakcyjna" nie jest synonimem kompozycji niefiguratywnej (jak ma to miejsce we współczesnej polszczyźnie), oznacza natomiast kompozycję „wyjętą" z rzeczywistości (zgodnie z łacińskim źródłosłowem tego terminu, tj. *abstractio* – oderwanie).

Są portrety, w których ukazał Witkacy wszystkie elementy twarzy, a więc oczy, usta, nos, policzki, czoło, skronie, wargi, podbródek, a jeśli model tego wymagał, to również zarost i okulary. Dopełnieniem twarzy są elementy głowy, a szerzej – popiersia: uszy i włosy oraz szyja i ramiona. Na drugim biegunie sytuują się wizerunki ograniczone do niezbędnego minimum pozwalającego na identyfikację twarzy właśnie jako twarzy: widzimy więc oczy, nos, wąsy oraz… okulary (niezbędne np. w portretach Stefana Glassa) [il. XXXII].

Dwa odmienne sposoby traktowania twarzy osoby portretowanej to ujęcie rysunkowe i malarskie. W pierwszym głównym środkiem budowania formy jest kreska, a w drugim – plama [il. XXXIII]. Pastel zaliczany jest wprawdzie do technik malarskich, jednak dość często spotkać się można z mówieniem i pisaniem o „rysunku" kredką pastelową. Jest to o tyle uzasadnione, że prace wykonane suchymi pastelami, jakich używał Witkacy, w ogólnym wyrazie i charakterze bardziej zbliżone są do rysunków niż do obrazów. Wizerunki, w których twarz traktowana jest w sposób malarski, to stosunkowo rzadkie prace Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz".

[w cytacie uwspółcześniono ortografię].

[7] S. I. Witkiewicz, *Narkotyki / Niemyte dusze*, wstęp i oprac. A. Micińska, PIW, Warszawa 1979, s. 287.

Krańcowo odmienne są również sposoby podejścia do papierowego podobrazia [il. XXXIV]. W wizerunku Heleny Białynickiej-Biruli kolor papieru to istotny element formotwórczy wpływający na charakter całości, natomiast w portrecie Aleksandry Totwenowej niknie on, ginie i staje się niezauważalny, gdyż poszczególne elementy kompozycji zdecydowanie wychodzą na pierwszy plan, a portret staje się przedstawieniem dość konwencjonalnym. Dodać trzeba, że kolor papieru, jaki widzimy teraz, nie jest jego kolorem pierwotnym. Pod wpływem światła słonecznego (a konkretnie promieni ultrafioletowych będących jednym z jego elementów) papier płowieje, często zmieniając barwę, i w efekcie bardzo wyraźnie zmieniają się relacje kolorystyczne całej kompozycji[8].

Aby wyodrębnić twarz i oddzielić ją od pozostałych elementów kompozycji, Witkacy stosował różne środki formalne. Najprostszy i najbardziej oczywisty to linia konturu: pojedyncza, czarna, niekiedy wzmocniona kolorem, oczywiście dostosowanym do kolorystyki całości [il. XXXV, XXXVI i XXXVII]. Ciekawym i efektownym wizualnie zabiegiem jest podkreślenie konturu kolorem położonym poza twarzą – w portrecie Michała Choromańskiego stosunkowo szeroka kreska ciepłej żółci dzieli kompozycję, wyraźnie pokazując widzowi, gdzie kończy się twarz, a gdzie zaczyna tło [il. XXXVIII]. Zarys twarzy może być wyznaczony przez urywaną, załamaną linię konturu [il. XXXIX]. Kolejnym pomysłem na podkreślenie konturu twarzy jest położenie w tle, tuż za kończącym się obliczem, zwielokrotnionych linii o odmiennej barwie, powtarzających jego zarys i w ten sposób go uwypuklających [il. XL]. Jeszcze inny jest kontur twarzy w portrecie Edwardy Szmuglarowskiej: tworzy go kilka urywanych, powtórzonych i lekko załamujących się kresek różnych kolorów, miejscami nachodzących na siebie, miejscami niemal równoległych – w efekcie kontur to nie jedna ciągła kreska, a trzy-cztery linie [il. XLI]. Są również wizerunki, w których twarz wyznaczona jest przez mocne kompozycyjnie dynamiczne elementy tła, a nie przez linie konturów. Zazwyczaj są to portrety na ciemnych papierach, zdecydowanie zwiększających ekspresję całości [il. XLIII]. W portrecie Janiny Turowskiej-Leszczyńskiej cienka zygzakowata linia konturu ogranicza neutralne tło, a nie twarz modela. Przykładem portretu, w którym elementy tła nachodzą na linię konturu i na „przylegający" do niej fragment twarzy, jest wizerunek Haliny Krajewskiej. Kreski rozchodzą się promieniście i narysowane są

[8] B. Zgodzińska, *Próba rekonstrukcji pierwotnej kolorystyki papierowego podłoża portretów Witkacego* [w:] *Witkacy: bliski czy daleki?*, Materiały międzynarodowej konferencji z okazji 70. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk, 17–19 września 2009, red. J. Degler, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Słupsk 2013, s. 397–401.

mniej więcej pod kątem prostym do linii konturu: na tle twarzy są krótkie, a bliżej zewnętrznej krawędzi obrazu – dłuższe i szersze [il. XLII].

Mniejsze jest zróżnicowanie ukazania skóry twarzy, czyli policzków, czoła, nosa i podbródka. Może ona być płaszczyzną jedno- lub kilkubarwną, niekoniecznie o naturalnym kolorze, jak w portrecie Zofii Bylczyńskiej czy Bohdana Filipowskiego jako Hinduski [il. XLIV]. Wyrazistą plamą różu, częściowo obwiedzioną konturem, oddany jest policzek Marii Nawrockiej, upudrowany w sposób na poły teatralny lub wręcz cyrkowy [il. XLVII]. Częściej skóra zaznaczona jest nielicznymi, mocnymi, stosunkowo szerokimi, krótkimi kreskami o zróżnicowanej kolorystyce – wizerunek Heleny Białynickiej-Biruli to jedno z szeregu przykładowych ujęć [il. XLVIII]. W niektórych realistycznie traktowanych wizerunkach twarzy Witkacy stosował też modelunek rzeźbiarski – poszczególne partie skóry opinającej kości wyrysowane są cienkimi, krótkimi kreskami kładzionymi równolegle, gęsto i blisko siebie, w sposób znany w tradycji sztuki zachodnioeuropejskiej [il. XLV].

Ważnym elementem twarzy wielu portretów Witkacego są oczy – owo „zwierciadło duszy" – jedyna część ciała człowieka mająca właściwości odbijania światła w sposób charakterystyczny dla tafli lustra. W jednym z wielu portretów Michała Choromańskiego tęczówki, źrenice i białka zaznaczone są wyraźnymi niedużymi plamami barwnymi [il. XLIX]. Niebieskie tęczówki płaczącego teatralnymi łzami Andrzeja Rybickiego utworzone są z kilku-kilkunastu rozchodzących się promieniście kresek obwiedzionych schematycznym, zamaszystym, czarnym okręgiem, natomiast źrenice i białka to plamki złożone z krótkich dotknięć czerni i bieli [il. L]. Oczy Neny Stachurskiej, w naturze duże i niebieskie, zachowują cechy charakterystyczne także i w portretach. W jednym z nich ukazane zostały w sposób podobny do oczu Rybickiego, jednak biel, czerń i zróżnicowane błękity miejscami zachodzą na siebie, w innym natomiast kolor niebieski położony jest poza zarysem tęczówki lewego oka, a prawe pozbawione jest swego naturalnego koloru [il. LI, LII]. W portretach Witkacego różnicowanie obojga oczu nie było wcale takie rzadkie – wystarczy porównać prawe i lewe oko Janusza Domaniewskiego na jednym z jego licznych portretów: prawe jest stonowane, oddane za pomocą położonych blisko siebie krótkich kresek tworzących relatywnie spokojne nieduże płaszczyzny, a lewe to układ krótkich, dynamicznie położonych kresek w kształcie przecinków [il. LIII]. Zestawienie samych oczu wyciętych z powyższych portretów uzmysławia, że niektóre z nich zidentyfikować możemy jako oczy tylko dzięki temu, iż umieszczone są w odpowiednim miejscu twarzy, gdyż czytelne są wyłącznie w kontekście całego przedstawienia [il. LV].

Na zakończenie chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jeden element wpływający na zróżnicowany sposób ukazania twarzy w portretach pastelowych

Witkacego, a mianowicie na światło. W przypadku szeregu portretów jego rola w budowaniu formy oraz w tworzeniu nastroju jest rzeczywiście znaczna. Niekiedy pełni ono funkcję elementu scalającego kompozycję, nadającego jej ostateczny charakter. Efektownie prezentują się padające z boku lub z góry błyski światła na pasmach ciemnych włosów, na przykład w wizerunkach Zofii Mohuczyny oraz Stefanii Tuwimowej [il. XLVI]. W portrecie Neny Stachurskiej światło pada od tyłu, oświetlając włosy i wydobywając kolor na policzku i wzdłuż grzbietu nosa [il. LIV]. Sposób operowania światłem zastosowany w portrecie Anny Nawrockiej przypomina efekty znane z malarstwa barokowego: model znajduje się w ciemnym wnętrzu, światło pada z boku, spoza kadru, wyraźnie oświetlona jest tylko część twarzy i włosów, a reszta ginie w cieniu [il. LVI]. W utrzymanym w ciemnej tonacji portrecie Neny Stachurskiej refleksy światła delikatnie pełzają po krótkich, puszystych włosach modelki, jakby gubiąc się w nich, natomiast wyraźnie odbijają się od korali, zębów i źrenic oczu [il. LVII]. Ciemny, niebieski kolor papieru w sposób niezwykle sugestywny współuczestniczy w tworzeniu tych portretowych nokturnów. Są też portrety, na których model ukazany jest w świetle neutralnym, rozproszonym, właściwie nie zwracającym uwagi widza [il. LVIII].

*

Podczas czytania powyższego tekstu i oglądania towarzyszących mu ilustracji czytelnik może zastanawiać się nad celowością opisywania tego, co widać. Otóż wydaje się, że warto zagłębić się w szczegóły między innymi po to, by dostrzec ogromną gamę możliwości tkwiących w temacie i technice prac Witkacego, w pełni wykorzystanych przez twórcę. Pracując prawie trzydzieści lat w regionalnym muzeum wielodziałowym i mając częsty bezpośredni kontakt z widzem, wielokrotnie przekonałam się, że opis i analiza pojedynczego portretu są odbierane przez zwiedzających z dużym zainteresowaniem.

Audiodeskrypcje kilkunastu prac S. I. Witkiewicza z kolekcji słupskiej, przygotowane z myślą o osobach niewidomych i niedowidzących[9], cieszą się zainteresowaniem nie tylko tej grupy zwiedzających. Korzystają z nich także i inne osoby, żałując niekiedy, że tak mało jest publikacji, w których można znaleźć opisy obrazów, rysunków czy rzeźb.

[9] B. Zgodzińska, *Witkacy dla niewidomych* [@:] *http://www.muzeum.slupsk.pl/index.php/oferta/witkacy/witkacy-dla-niewidomych*, konsultacja R. Więckowski (Fundacja Kultury bez Barier), od 22 VII 2013.

Bibliografia

JAKIMOWICZ IRENA, *O wielorakiej funkcji portretu. Kilka uwag w związku z Firmą Portretową „S. I. Witkiewicz"* [w:] *Portret. Funkcja – forma – symbol*, materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, s. 49–66.

JAKIMOWICZ IRENA, *Witkacy – malarz*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Oficyna Wydawnicza „Auriga", Warszawa 1985, s. 63–73; 2 wyd., Warszawa 1987, [także wersja angielskai niemiecka].

KOSTOŁOWSKI ANDRZEJ, *Firma Portretowa S. I. Witkiewicz, próba interpretacji*, „Studia Muzealne" VII, Muzeum Narodowe w Poznaniu 1969, s. 77–98.

KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA STEFANIA, *Firma Portretowa Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.

LEWAŃSKA MARIA, *Stanisława Ignacego Witkiewicza jakość jedności a „tło zmięszane" (na przykładzie dwóch nieznanych portretów: Ignacego Daszyńskiego i Zofii Wattenowej* [w:] *Witkacy. Życie i twórczość*, Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi z okazji 55. rocznicy śmierci, Muzeum Pomorza Środkowego Słupsk, 16–18 września 1994, red. Janusz Degler, Wrocław 1996.

NIEDZIAŁKOWSKA DOROTA, *Autoportrety Stanisława Ignacego Witkiewicza – twarze dandysa. „Wyszlachetnienje podozritielnoj licznosi" kontra „Le vrai visage du maître"* [w:] *Witkacy: bliski czy daleki?*, Materiały międzynarodowej konferencji z okazji 70. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk, 17–19 września 2009, red. Janusz Degler, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Słupsk 2013, s. 369–386.

NIEDZIAŁKOWSKA DOROTA, *Twarze dandysa? Autoportrety Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Roczniki Humanistyczne" 2007, tom LV, zeszyt 4, s. 183–214.

PIOTROWSKI PIOTR, *Portrety i społeczeństwo. O Firmie Portretowej „S. I. Witkiewicz"* [w:] *Problemy interpretacji dzieła sztuki i jego funkcji społecznych*, red. Konstanty Kalinowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, seria „Historia sztuki" nr 10, Poznań 1980, s. 155–168.

PIOTROWSKI PIOTR, *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989, s. 87–105.

SZTABA WOJCIECH, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Narkotyki / Niemyte dusze*, wstęp i oprac. Anna Micińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Regulamin Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz"*, Warszawa 1932.

ZGODZIŃSKA BEATA, *Próba rekonstrukcji pierwotnej kolorystyki papierowego podłoża portretów Witkacego* [w:] *Witkacy: bliski czy daleki?*, Materiały międzynarodowej konferencji z okazji 70. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk, 17–19 września 2009, red. Janusz Degler, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Słupsk 2013, s. 397–401.

ZGODZIŃSKA BEATA, *Witkacy dla niewidomych* [@:] *http://www.muzeum.slupsk.pl/index.php/oferta/witkacy/witkacy-dla-niewidomych*, konsultacja Robert Więckowski (Fundacja Kultury bez Barier), dostęp: od 22 VII 2013.

ZGODZIŃSKA BEATA, *Witkacy w Słupsku. Firma Portretowa „S. I. Witkiewicz"/Witkacy in* Słupsk. *The „S. I. Witkiewicz" Portrait Painting Firm*, przekł. Beata Brodniewicz, Urząd Miejski w Słupsku, Słupsk 2010.

Zgodzińska-Wojciechowska Beata, Żakiewicz Anna, *Witkacy. Kolekcja dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Oficyna Wydawnicza „Auriga", Warszawa 1996, s. 18–23 [także wersja angielska, francuska i niemiecka; 2 wyd., 2001, wersja polska i angielska].

Żakiewicz Anna, *Sposób na życie, czyli filozoficzne, artystyczne i społeczne aspekty fenomenu Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz"* [w:] *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia?*, Materiały międzynarodowej konferencji z okazji 75. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk, 17–20 września 2014, red. Janusz Degler, Słupsk 2014, s. 467–479.

Żakiewicz Anna, *Witkacy (1885–1939)*, Edipresse Polska, Warszawa 2006.

On different ways of presenting the face in pastel portraits by Witkacy

Summary

Keywords: Witkacy, portrait, analysis of face presenting elements, pastel

Different ways of portraying the face, a subject Witkiewicz was very interested in, were de-scribed in the example of the work by „S. I. Witkiewicz „ Portrait Company (1925-1939). The portraits present realistic or deformed faces (illus. 1 and 2), shown in full or in part (illus. 3), treated more in a pictorial or drawn way (illus. 4). The colorful paper canvas is an important component of the form or remains unnoticed (illus. 5). Witkacy applied various ways to isolate the face: a single or multiplied outline, monochrome or multicolored outline, or even limited by background po-lygonal lines (illus. 6-12). The skin is outlined by a colorful spot (not necessarily in natural color) or by diverse lines, arranged in some depictions in sculptural modeling (illus. 13-16). The eyes are interesting-ly depicted (illus. 17-20), which being out of the face context are not always recognizable (illus. 21). The light is a shaping component of the form in some of the portraits (illus. 22-26).

These matters are treated vaguely in studies on the portraits of Witkiewicz. However, they are of a great interest among the audience - audio descriptions for the blind are also listened to by other visitors.

Beata Zgodzińska – historyk sztuki (dyplom w 1987 na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), ukończyła też podyplomowe studia muzealnicze na Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika w Toruniu (2004). Od 1987 roku pracuje w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, obecnie jest kustoszem kolekcji Witkacego i opiekuje się zbiorami Działu Historyczno-Artystycznego. Komisarz ponad 25 wystaw czasowych, współkomisarz kilkunastu; autorka ponad siedemdziesięciu tekstów (w tym ponad dwudziestu o Witkacym), albumu *Witkacy. Dziwność istnienia. The strangeness of existence* (2006), książek *Witkacy w Słupsku. Firma Portretowa „S. I. Witkiewicz" / Witkacy in Słupsk. The „S. I. Witkiewicz" Portrait Painting Firm* (2010) i *50 lat kolekcji Witkacego w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku* (2015) oraz współautorka (z Anną Żakiewicz) albumowego katalogu słupskiej kolekcji dzieł Witkacego (1996). Regularnie prowadzi wykłady z historii sztuki organizowane nie tylko przez słupskie muzeum.

III. WITKACY – FILOZOFIA I JEJ POGRANICZA



81. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Autofotografia, 1912

ANDRZEJ OSTROWSKI
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Wspomnienia „Ja", czyli o próbie przełamania solipsyzmu przez Stanisława Ignacego Witkiewicza

Słowa-klucze: wspomnienia, solipsyzm, Witkiewicz, Berkeley

Celem artykułu jest analiza wybranych aspektów podjętej przez Stanisława Ignacego Witkiewicza próby przełamania solipsyzmu i zwrócenie uwagi na wynikające z tego konsekwencje. Witkiewicz uznawał solipsyzm niecielesny (duchowy) za „logicznie nieodparty", lecz mimo to krytykował każdą odmianę solipsyzmu, między innymi dlatego – to teza rozważań – żeby odeprzeć zarzut solipsyzmu w stosunku do własnej filozofii. Próbę przełamania solipsyzmu podejmuje między innymi, inspirując się rozwiązaniem, jakie zaproponował George Berkeley, którego filozofię zarazem krytykował, ponieważ uważał ją za źródło solipsyzmu.

Zagadnienie relacji między synem, Stanisławem Ignacym Witkiewiczem (dalej: Witkacy) a ojcem, Stanisławem Witkiewiczem, z trzech powodów jest dobrą przesłanką zwrócenia uwagi na problem solipsyzmu. Po pierwsze, w przypadku filozofii Witkacego można postawić zarzut solipsyzmu – jest to zarzut, ponieważ sam Witkacy uważał, że solipsyzm jest stanowiskiem nie do przyjęcia. Po drugie, Witkacy zajmuje się solipsyzmem, szukając możliwości jego przełamania, co w kontekście postawionej tezy oznacza, że tym samym szuka argumentów odpierających możliwość postawienia tego zarzutu w stosunku do własnej filozofii. Po trzecie, podjęcie rozważań na temat solipsyzmu wymaga konfrontacji ich wyników z bezdyskusyjną – jak mogłoby się wydawać – tezą o biologicznym pochodzeniu jednych od drugich, czyli biologicznej przyczynowości, jaka zachodzi na przykład między ojcem i synem, a którą biografowie traktują jako oczywisty fakt – czyli coś, co rzeczywiście wydarzyło się w świecie empirycznym.

Trudność w interpretowaniu stanowiska Witkacego wobec solipsyzmu polega na tym, że pomimo odwoływania się do wcześniej przyjętych rozwiązań i próby zachowania systematyczności wywodu jego rozważania, chociażby ze względu na synonimiczność stosowanej terminologii i niekonsekwencję wywodu, nie prowadzą do spójnego stanowiska. Z tego powodu ważną rolę odgrywa interpretacyjne ujęcie omawianych kwestii.

Zarzut solipsyzmu

Przesłanką do postawienia zarzutu solipsyzmu w odniesieniu do filozofii Witkacego jest jego zdroworozsądkowe stanowisko określane mianem „poglądu życiowego". Witkacy nie wykazuje w żaden sposób zasadności przyjętych treści w ramach „poglądu życiowego", uznaje je natomiast za konieczne w tym sensie, że pomimo ich zdroworozsądkowego charakteru oraz zawartych w nich błędów stanowią one punkt wyjścia wszelkiego rodzaju rozważań, nie wykluczając – co trzeba podkreślić w sposób szczególny – metafizyki rozumianej jako ontologia ogólna[1]. Z tego powodu można stwierdzić, że „pogląd życiowy" jest zbiorem aksjomatów niezbędnych do stworzenia systemu filozoficznego.

Dla omawianego zagadnienia solipsyzmu najważniejszymi elementami (treściami) poglądu życiowego jest to, że „Ja" istnieje[2] jako istnienie poszczególne (IP) oraz to, że istnieją „Inni". W tym drugim przypadku, biorąc pod uwagę wprowadzoną przez Witkacego nomenklaturę, bardzo przydatnym zwrotem jest „świat dookolny", ponieważ jako kategoria swym zakresem obejmuje również kategorię „Inni". O zarzucie solipsyzmu mowa jest ze względu na problem z wykazaniem istnienia realnego „Ja" oraz realności pozapodmiotowego świata dookolnego i nieuwarunkowanego podmiotowo jego istnienia. W ramach poglądu życiowego istnienie „Ja" oraz istnienie realnego świata dookolnego, a zatem również istnienie „Innych", jest bowiem tylko założone.

[1] Por. S. I. W i t k i e w i c z, *Traktat o bycie samym w sobie i dla siebie* [w:] t e n ż e, *Nauki ścisłe a filozofia i inne pisma filozoficzne (1933-1939)*, oprac. M. Dombrowski, M. Bizior-Dombrowska, PIW, Warszawa 2014, s. 525. Przykłady błędów poglądu życiowego to: naiwny realizm, pomieszanie poglądu życiowego z psychologicznym w kauzalnej teorii percepcji i rzeczy, kartezjański dualizm materii i ducha (por. tamże, s. 543).

[2] Rozważania na temat „Ja" w kontekście zagadnienia solipsyzmu powinny być prowadzone konsekwentnie w pierwszej osobie liczby pojedynczej (np.: „Ja" istnieję), jednak ze względu na klarowność wywodu odstępuję od tej formy na rzecz odmiany właściwej dla trzeciej osoby liczby pojedynczej („Ja" istnieje).

Aksjomat z definicji nie wymaga uzasadnienia, dlatego problem solipsyzmu w filozofii Witkacego w ogóle nie powinien się pojawić. Istnienie „Ja" i świata dookolnego, wraz z „Innymi", jest przecież przyjęte u podstaw systemu filozoficznego, czyli w „poglądzie życiowym". Zastanawiające jest zatem to, dlaczego w swojej twórczości filozoficznej Witkacy wielokrotnie podejmuje zagadnienie solipsyzmu, skoro z założenia istnienie „Ja" oraz „Innych" nie wymaga uzasadnienia? Witkacy raz „straszy" czytelnika solipsyzmem, kiedy indziej znów analizuje stanowisko, udowadniając jego błędność czy też wręcz niedorzeczność. Jeszcze innym razem, podkreślając brak sprzeczności logicznej solipsyzmu – co z kolei zakłada poprawność tego stanowiska – wykazuje możliwość jego przełamania, przeciwstawiając mu dowód ontologiczny. Przesłanką odpowiedzi na postawione pytanie jest właśnie „poprawność solipsyzmu" Witkacy wielokrotnie podkreśla, że jeden z rodzajów solipsyzmu, solipsyzm duchowy (solipsyzm czysto-jaźniowo-punktalny), jest logicznie nieodparty[3]. Najprawdopodobniej nie przejmowałby się zagadnieniem solipsyzmu, gdyby nie przekonanie, że solipsyzm duchowy jest logicznie nieodparty i bynajmniej – to jedna z tez interpretacyjnych – nie chodzi tylko o solipsyzm duchowy, o którym pisze Witkacy, lecz o solipsyzm, który można znaleźć w jego filozofii.

W kontekście pytania o powód wielokrotnego podejmowania przez Witkacego zagadnienia solipsyzmu trzeba sformułować inne, dotyczące kolejnej tezy interpretacyjnej, że przyczyną solipsyzmu w filozofii Witkacego jest stanowisko „poglądu życiowego". Następne pytanie związane z postawioną tezą brzmi: dlaczego „pogląd życiowy" prowadzi do solipsyzmu, skoro aksjomatyczne treści „poglądu życiowego" (istnieje „Ja" oraz świat dookolny wraz z „Innymi") nie dają podstaw do postawienia takiej tezy?

Problem solipsyzmu nieobecny – jak mogłoby się wydawać – w „poglądzie życiowym", ujawnia się niestety w sposób oczywisty w rozważaniach metafizycznych Witkacego[4]. Z racji tego jednak, że punktem wyjścia rozważań metafizycznych jest „pogląd życiowy", w którym mowa jest o istnieniu „Ja" oraz świata dookolnego wraz z istnieniem „Innych", a także przy założeniu, że rozważania metafizyczne są logicznie poprawne, to właściwą przesłanką tezy o solipsyzmie w filozofii Witkacego jest stanowisko „poglądu życiowego". Z tego wynika z kolei, że przyjęte w ramach „poglądu życiowego" aksjomaty, lub przynajmniej jeden z nich, są błędne.

[3] Por. S. I. W i t k i e w i c z, *Traktat o bycie...*, dz. cyt., s. 496.

[4] Solipsyzm w rozważaniach metafizycznych Witkacego ujawnia się między innymi w tezie o jedności osobowości i świata. Por. A. O s t r o w s k i, *Konieczność nicości Absolutnej* [w:] *Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki*, red. T. Pękala, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2015, s. 47 i n.

Potwierdzeniem tego, że Witkacy dostrzegał problem możliwości postawienia zarzutu solipsyzmu w odniesieniu do własnej filozofii jest nie tylko wielokrotne „straszenie" czytelnika solipsyzmem, lecz przede wszystkim próba rozwiązania tego problemu podjęta między innymi w pracy pochodzącej z ostatniego okresu twórczości, jaką jest *Traktat o bycie samym w sobie i dla siebie*[5].

„Ja" – legitymizacja punktu wyjścia

Próbę przezwyciężenia solipsyzmu Witkacy podejmuje między innymi, inspirując się rozwiązaniem, jakie zaproponował George Berkeley. Przesłanką postawionej tezy interpretacyjnej jest podobieństwo obu sposobów przełamania solipsyzmu. Trzeba jednak wyraźnie podkreślić, że Witkacy nie wypowiada się pozytywnie na temat filozofii Berkeleya, przeciwnie, krytykuje ją, zarzucając, że jest źródłem solipsyzmu. Postawionej tezy interpretacyjnej – moim zdaniem – nie podważa to, że Witkacy deprecjonuje zaproponowany przez Berkeleya sposób rozwiązania problemu solipsyzmu, stwierdzając ogólnikowo, że idealiści

> [...] przebijają właściwie logicznie nieprzemijalny pancerz solipsyzmu dogmatem w jego obrębie (z chwilą kiedy raz był przyjęty) dowolnym: o istnieniu innych punktalnych jaźni, prócz nich samych (właściwie niego samego). Komu udzielają tego przywileju, od jakiego punktu organicznej komplikacji zaczyna się doń mieć prawo – nie wiadomo, bo eksplicytnie o tym nie piszą; nic na ten temat zresztą, żadnej zasady ogólnej wymyślić nie mogą[6].

Stwierdzenie Witkacego o braku ogólnej zasady jest nieprawdziwe w odniesieniu do Berkeleya, ponieważ wykazał on, w jaki sposób można dojść do konkluzji o istnieniu drugiej substancji duchowej. Według Berkeleya:

> Postrzegamy ciągłe następstwa idei: jedne wywoływane są na nowo, inne ulegają zmianom lub całkowicie znikają. Istnieje zatem jakaś przyczyna tych idei, od której one zależą, a która je wytwarza i zmienia. Z poprzedniego artykułu jasno wynika, że przyczyną tą nie może być żadna jakość ani idea, ani kombinacja idei. Musi to więc być jakaś substancja. Ale wykazałem, że nie ma substancji cielesnej czy materialnej; pozostaje więc jedno tylko, że przyczyną idei jest niecielesna aktywna substancja, czyli duch. Duch jest to byt prosty, niepodzielny, czynny; nazywamy go rozumem, gdy postrzega idee, wolą zaś, gdy je wytwarza lub w pewien sposób na nie wpływa[7].

---

[5] Traktat nie zachował się w całości, więcej na ten temat zob. M. D o m b r o w s k i, *Nota wydawnicza* [w:] S. I. W i t k i e w i c z, *Nauki ścisłe*... dz. cyt., s. 754-757.

[6] S. I. W i t k i e w i c z, *Krytyka pracy Joachima Metallmanna o Alfredzie Whiteheadzie* [w:] t e n ż e, *Nauki ścisłe*... dz. cyt., s. 463.

[7] G. B e r k e l e y, *Traktat o zasadach poznania ludzkiego; Trzy dialogi między Hylasem i Filonusem*, przekł. J. Leszczyński, J. Sosnowska, PWN, Warszawa 1956, s. 52.

Dla prowadzonych rozważań ważne są jeszcze dwa inne fragmenty wypowiedzi Berkeleya:

> O istnieniu innych duchów nie możemy nic wiedzieć inaczej, niż tylko dzięki ich działaniom lub ideom, jakie w nas wzbudzają. Postrzegam różne ruchy, zmiany i kombinacje idei, które powiadamiają mnie o istnieniu pewnych odrębnych istot zdolnych do działania, które są podobne do mnie, towarzyszą tym ideom i biorą udział w ich wytwarzaniu[8].
>
> Ducha ludzkiego, czyli osoby nie postrzega się zmysłami, bo nie jest on ideą; gdy więc widzimy barwę, wielkość, kształt oraz ruch człowieka, postrzegamy tylko pewne wrażenia zmysłowe lub idee wzbudzane w naszych własnych umysłach; te zaś idee, przedstawiając się naszemu spojrzeniu w rozmaitych odrębnych zespołach, służą nam za oznaki istnienia skończonych i stworzonych duchów podobnych do nas. Stąd jest jasne, że widzimy nie człowieka, jeżeli przez to słowo będzie się rozumiało to, co tak jak my żyje, porusza się postrzega i myśli, lecz tylko pewien zespół idei, który naprowadza nas na myśl, iż istnieje odrębna, choć podobna zasada myśli i ruchu, która mu towarzyszy i jest przezeń reprezentowana[9].

Czy zaproponowane przez Berkeleya rozwiązanie jest do zaakceptowania, czy nie, zawiera błędy, czy nie, pozostaje odrębną kwestią. W analizowanym przypadku ważne jest natomiast to, że Witkacy z jednej strony deprecjonuje rozwiązanie zaproponowane przez Berkeleya, z drugiej z tego rozwiązania korzysta.

Punktem wyjścia rozważań Witkacego, mających na celu przełamanie solipsyzmu, jest byt sam w sobie i dla siebie (BDŚ): „jestem – pisze Witkacy – pierwszym i jedynym przykładem tego pojęcia"[10]. Pojęcie „byt sam w sobie i dla siebie" (BDŚ) jest uszczegółowieniem pierwotnie stosowanego pojęcia istnienie poszczególne (IP) – w rozważaniach autorskich używam dalej skróconej formy „Ja". Witkacy, stosując zasadę analogii do „Ja", wnioskuje o istnieniu bytów samych w sobie i dla siebie (BDŚN). W rozważaniach autorskich odpowiednio stosuję skróconą formę „Inni".

Witkacy podkreśla na samym początku *Traktatu*, że trzeba rozstrzygnąć, czy pojęcie Istnienia Poszczególnego powinno być rozpatrywane „od środka" czy „z boku". Odpowiedzi na pytanie udziela, odwołując się do „struktury (IP)" i stwierdza, że

> [...] zawsze mamy jedno (IP), które musimy rozpatrywać od środka, tj. nas samych, a następnie wielość (IPN) w Rzeczywistej przestrzeni (Istnienie bez wielości, jako absolutna jedność, jest nie-do-pomyślenia*), które jakoś muszą istnieć także dla tego rozpatrywanego od środka (IP) [...][11].

[8] Tamże, s. 141.

[9] Tamże, s. 144.

[10] S. I. W i t k i e w i c z, *Traktat o bycie...*, dz. cyt., s. 494.

[11] Tamże, s. 495. W przypisie (*) cytowanego fragmentu Witkacy odsyła czytelnika do swojego *Główniaka*, *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia*, w którym zagadnienie to jest szczegółowo omówione.

Zagadnienie „Ja" jest wieloaspektowe i ze względu na zakres tematyczny prowadzonych rozważań trzeba zwrócić uwagę na kilka z nich. Jednym z ważniejszych jest tożsamość „Ja".

> Przede wszystkim więc na pierwszym planie badań znajdujemy jedność naszej osobowości: jesteśmy sami sobą teraz, w przeszłości i mamy poczucie, że będziemy takimi w ciągłym naszym napięciu (początkowo czysto cielesnym, kiedy jedyną treścią świadomości jest ciało i jego bezpośrednia przeszłość) na przyszłość i jesteśmy ze sobą identyczni w naszym trwaniu (ogólnie w czasie) – to jest fakt pierwszy[1].

W innym miejscu, dokonując podsumowania części rozważań, Witkacy stwierdza:

> Tak więc, reasumując to, co było wyżej powiedziane, musimy stwierdzić, że przede wszystkim mamy do czynienia z nami samymi jako z oddzielnymi bytami („pojęcie Istnienia implikuje pojęcie wielości" – pierwsza teza mojego główniaka) [...][2].

„Ja" jako Istnienie Poszczególne (IP) jest jednością wielości Istnień Poszczególnych. Dla rozważań, jakie prowadzi Witkacy na rzecz przezwyciężenia solipsyzmu – chociaż nie wyraża tego wprost – istotne jest to, że pojęcie wielość Istnień Poszczególnych (IPN) odnosi się zarówno do „Ja", jak i do „Innych", przy czym nie każda wielość Istnień Poszczególnych odnosi się do „Ja". Innymi słowy „Ja" nie stanowi substratu dla każdej treści wrażeń wyrażonej w pojęciu wielości Istnień Poszczególnych, stanowi natomiast substrat dla uświadomionych przez „Ja" aktualnie obecnych wrażeń o określonych, niezależnych od „Ja" treściach. W próbie przezwyciężenia solipsyzmu bardzo ważną rolę odgrywa więc również niesamodzielność przeżytych wrażeń, zarówno ze względu na ich obecność, jak i treść. Wynika z tego, że przeżyte wrażenia wymagają substratu. Po zaakceptowaniu tych przesłanek można zastosować już analogię w celu wykazania istnienia „Innego".

Zaproponowane przez Witkacego rozwiązanie, w uproszczonej na potrzeby prowadzonych rozważań wersji interpretacyjnej, można wyrazić następująco: jeżeli „Ja" jest substratem dla wszystkich wrażeń ze względu na ich obecność, ale ze względu na treść tych wrażeń „Ja" jest substratem tylko dla części z nich, to stosując analogię, można wnosić, że pozostała część również ma swój substrat. W wyniku zastosowania analogii „Ja" dochodzi do wniosku, że „Inni" istnieją tak samo jak „Ja". Witkacy nie zadowala się jednak prostą analogią i szukając dodatkowych przesłanek, stwierdza:

> To „naturalne nastawienie" do innych (IPN), które nie tylko jest wynikiem rozumowania, ale: 1) bezpośredniego stosunku do innych stworzeń tego samego gatunku, polegającego na podobieństwie ich między sobą i z danym stworem jako (BDŚ) rozpatrywanym;

[1] S. I. Witkiewicz, *Traktat o bycie...*, dz. cyt., s. 508.

[2] Tamże, s. 517-518.

2) pochodzenia jednych stworzeń od drugich, co, przy niemożliwości materialistycznego wytłomaczenia zjawisk biologicznych, prowadzi nas do koncepcji „wieczności zindywidualizowanego życia", utożsamionego z samym Istnieniem, a dalej do poglądu monadystycznego i 3) związanych z tym ostatnim faktem „mechanizmów organicznych" i nastawień bezpośrednio uczuciowych (uczucia sprowadzalne do kompleksów zorganizowanych, tj. stanowiących istotne związki czuć wewnętrznych – organów mięśni etc. – skombinowanych ew. następnie z odpowiednimi obrazami pamięciowymi i wyobrażeniami)[14].

Naturalne nastawienie do „Innych" oprócz rozumowania wynika zatem z:

1) bezpośredniego stosunku do „Innych";
2) biologicznego pochodzenia jednych od drugich;
3) nastawień uczuciowych.

Wymienione przesłanki naturalnego nastawienia do „Innych" wyznaczają kolejność omawiania zagadnień, przy czym w przypadku nastawień uczuciowych skupię się tylko na jednym z aspektów tego zagadnienia, jakim jest wspomnienie przeżyć przeszłych.

Bezpośredni stosunek do „Innych", czyli wyznanie wiary realisty

W ramach bezpośredniego stosunku do „Innych" Witkacy uwzględnia postrzeganie zmysłowe, które, na potrzeby artykułu – zgodnie z klasycznym ujęciem tego zagadnienia – określę jako bezpośrednie, w przeciwieństwie do pośredniego poznania rozumowego. Bezpośredniość poznania zmysłowego polega na tym, że w jednym akcie poznawczym dana jest treść tego, co jest postrzegane. Przyjmując takie stanowisko, Witkacy może stwierdzić:

> Najpierw więc zakładamy istnienie żywego osobnika, czyli Istnienia Poszczególnego, na podstawie tego faktu, że jesteśmy sami takim osobnikiem i widzimy podobne nam inne osobniki w otaczającej nas Przestrzeni Rzeczywistej na tle materii martwej = (MM) [...][15].

Według Witkacego podstawowym kryterium rzeczywistości jest dotyk, przy czym wyróżnia dwa jego rodzaje: dotyk wewnętrzny i zewnętrzny (graniczny). W przypadku dotyku wewnętrznego wymienia:

> [...] czucia mięśniowe, stawowe, ścięgniowe i organy wewnętrzne. Jakości te stanowią „masę o nieokreślonych, mgłowych konturach, ale nieprzekraczających nigdy ostrej w zetknięciu z innymi przedmiotami granicy naszych ciał, ich powierzchni[16].

Dotyk jako zmysł jest zatem sposobem poznania siebie samego (mojości), jak i świata zewnętrznego, w tym poznania „Innych"[17].

[14] Tamże, s. 494.
[15] Tamże, s. 495.
[16] Tamże, s. 519.
[17] Por. tamże, s. 525-526.

Witkacy mówi również o *wspomnieniach przechodzących w przeszłość*, co z kolei jest warunkiem *ciągłości trwania samego dla siebie*. Ze względu na wyróżnioną przez niego rolę dotyku wewnętrznego i zewnętrznego (granicznego) można przyjąć, że podstawowe wspomnienia dotyczą jednocześnie jakości ciała dotykającego i dotykanego przedmiotu zewnętrznego, co wyraża formuła bezpośredniego stosunku do „Innych".

Podniesienie dotyku do rangi najważniejszego zmysłu wynika z doświadczania bezpośredniej granicy między ciałem a światem zewnętrznym, przy czym u Witkacego ciało jest bezpośrednio „związane" z osobowością, dlatego na określenie ciała jako obiektywnego organizmu używa on synonimicznych określeń, takich jak: „cielesny osobowy byt", „cielesna osobowość", „zawsze pierwotnie cielesna osobowość"[18]. W konsekwencji tak rozumianego ciała Witkacy może na przykład stwierdzić, że

> [...] jedność osobowości jest rozciągła i rozpełźnięta nierównomiernie po całym ciele jako jedność i „mojość" tego ciała[19].

Dla prowadzonych rozważań ważna jest jeszcze jedna wypowiedź Witkacego na ten temat:

> [...] jedność osobowości dla mnie jest tylko momentem niesamodzielnym całego zjawiska (AT) stanowiącego ową jedność i jej „przeżycia", na kompleksy (XN) rozkładalne[20].

O ile istnienie „Ja" jako żywego osobnika można uznać za oczywiste ponieważ „Ja" jest przedmiotem bezpośredniego poznania (samopoznanie), w którego wyniku „Ja" doznaje bezpośredniego poczucia jedności mojości ciała (samowiedza) o tyle „widzenie" „Innych" osobników podobnych do „Ja", i na tej podstawie wnioskowanie o ich istnieniu, takie oczywiste już nie jest. Brak tej oczywistości został dobrze uzasadniony w empiryzmie brytyjskim przez Johna Locke'a, Berkeleya oraz Davida Hume'a, z czego Witkacy doskonale zdawał sobie sprawę. Uwagę skupię konsekwentnie tylko na filozofii Berkeleya, ponieważ właśnie do niego kierowane są zarzuty formułowane przez Witkacego. Jeden z nich, ze względu na bezpośredni stosunek do „Innych", jest szczególnie ważny:

> [...] bo przecież trudno pomyśleć, że przedmiotu takiego, jakim go widzę w chwili otwarcia oka, nie ma wcale i że stwarza się on takim na poczekaniu w tej właśnie chwili, nie wiadomo jakim sposobem (a tak właśnie rzecz się musi przedstawiać dla ontologicznego idealisty)[21].

[18] Por. tamże, s. 519.

[19] Tamże, s. 536.

[20] Tamże, s. 544. (AT) – trwanie samo dla siebie jako takie; (XN) – kompleksy jakości.

[21] S. I. W i t k i e w i c z, *Traktat o bycie*... dz. cyt., s. 513.

Witkacy doskonale wiedział, w jaki sposób Berkeley rozwiązał problem powstawania przedmiotów postrzegania w chwili ich postrzegania, ponieważ pisał o tym w dalszej części swojej rozprawy. Jego zdaniem za ich powstawanie, abstrahując od pamięci i wyobraźni, odpowiada Bóg, który postrzega również w momencie, gdy podmiot przestaje postrzegać. Stwierdzenie „nie wiadomo jakim sposobem" jest więc retoryczną próbą deprecjacji stanowiska Berkeleya. Taką próbą deprecjacji jest też ustosunkowanie się Witkacego do roli Boga, jaką odgrywa On w systemie Berkeleya. Według Witkacego:

> [...] bez Boga obserwującego idee świat ginąłby i stwarzałby się na nowo przy każdym czyimś indywidualnym spostrzeżeniu. My nie potrzebujemy tego procederu w stosunku do samych jakości: z chwilą gdy wierzymy [...], że naszym jakościom dotykowym zewnętrznym, których kompleksy stanowią dla nas przedmioty, odpowiada coś r z e c z y w i s t e g o, nie potrzebujemy, nawet dla oglądania przedmiotów poza naszym spostrzeganiem, Boga, nie mówiąc już o jakościach, których ginięcie i pojawianie się jako realistów wcale nas nie przeraża[22].

Witkacy nie potrzebuje procederu „Boga obserwującego", ale przeciwstawia temu procederowi jedynie „wiarę" w „coś rzeczywistego". Swoje stanowisko wzmacnia kolejnym stwierdzeniem:

> Wierzymy, że tam, gdzie my doznajemy wrażeń dotykowych zewnętrznych, z wyjątkiem wypadków, w których mamy dotykowe halucynacje, z których istnienia nie należy robić tragedii i czynić na ich konto z całego świata jednej możliwej halucynacji, jak to lubią robić idealiści*, coś równie realnego jak nasze ciało istnieć musi. Tak więc przede wszystkim naszym wrażeniom dotykowym odpowiada coś, co istnieje poza naszym postrzeganiem[23].

Cytowany fragment wypowiedzi Witkacego brzmi jak „wyznanie wiary realisty" – „wierzę w świat realny, który istnieje niezależnie ode mnie i poza mną".

„Wyrżnięcie nogą w flizę chodnika" – jako argument przeciw Berkeleyowskiemu koszmarowi świata idei, które Bóg musiał za nas percypować w razie z naszej strony niemożności tego procederu[24] – wbrew temu, co chciał wykazać Witkacy, niczego nie dowodzi, kiedy kopiący bazuje na wierze w świat realny, który istnieje niezależnie od niego i poza nim. Efekt (wrażenie bólu, twardości, szorstkości, itp.), jaki uzyskuje kopiący płytę chodnikową, jest taki sam zarówno w przypadku idealisty subiektywnego, jak i realisty, różne są natomiast sposoby jego wyjaśnienia, z czego Witkacy doskonale zdaje sobie

[22] Tamże, s. 516.

[23] Tamże, s. 516-517. W przypisie (*) cytowanego fragmentu Witkacy stwierdza, że halucynacje odróżniamy od czegoś realnego za pomocą innych jakości, innych osób, przyrządów (por. tamże, s. 517).

[24] Por. S. I. W i t k i e w i c z, *Traktat o bycie...* dz. cyt., s. 524.

sprawę. Deprecjonując tę konstatację, odwraca porządek i w tekście, do którego odwołuje się w *Traktacie*; stwierdza:

> Banalną jest dziś prawdą, że czy będziemy wierzyć w rzeczywistość świata i naszych ciał, czy nie – w niczym to nie zmieni naszego naukowego stosunku do zjawisk, naszego opisu przyrody według posiadanych rusztowań matematycznych, czy też ogólnych schematów, które do pewnego stopnia narzucają nam dane sfery, np. biologia czy psychologia [...][25].

Witkacy następnie dodaje:

> Ale zasadniczo nic się przy hipotezie solipsystycznej nie zmienia i właściwie, w naszej samotności, rozpatrywani jako trwania same dla siebie, przy pełnym rozłożeniu (teoretycznym) wszystkich przeżyć na elementy proste (elementarne czucia, jakości) jesteśmy właściwie solipsystami; ale to zamknięcie w sobie, w swej nieprzenikliwości każdego (IP) od środka, nie upoważnia każdego z nas, abyśmy mieli pogląd solipsystyczny[26].

Z przytoczonych rozważań Witkacego wynika jednak, że przesłanką postawienia tezy o braku upoważnienia, „abyśmy mieli pogląd solipsystyczny", jest jedynie wiara w pozapodmiotowy świat realny. Jeżeli nawet zostanie podkreślone, że wiara, o której mówi Witkacy, nie jest wiarą religijną, to i tak paradoksalnie Berkeley, jako osoba duchowna, mówiąc o „realności świata", nie odwołuje się do „wiary", w przeciwieństwie do tego, jak robi to Witkacy.

Prowadzone rozważania Witkacy konkluduje, stwierdzając, między innymi, że:

> [...] my możemy i musimy, właśnie jako realiści uznający rzeczywistość pierwszą ciał i fenomenalną przedmiotów – wyrażającą, że pod przedmiotami dla nas muszą być substraty (BDŚN) – mówiąc o egzystencjach obiektywnych, tzn. rzeczywistych, w uniezależnieniu od oglądającej je jaźni, tzn. o innych (BDŚN) poza nami; przeżycia są dobre jako termin wyczerpujący wszystko w obrębie (BDŚ); ale czystym tym pojęciem, nie przyjmując wielości cielesnych (BDŚN) i nie zdając sprawy w terminach realizmu z istnienia (MM) (bez implikacji pojęć sprzecznych: „obiektywnej – tzn. poza naszym postrzeganiem – egzystencji przedmiotu martwego jako takiego" i „bezpańskiej jakości"), nie będziemy mogli opisać całości bytu, a tylko solipsystyczną jedną monadę od środka lub wielość takich monad, ale spirytualistycznych, przy czym będziemy musieli w sposób sztuczny, niezgodny z pogl. (Ż), stworzyć przez jakąś „harmonię przedustanowioną" (a to nie jest równoznaczne z koniecznością pojęć Ogólnej Ontologii) intersubiektywny świat korelatów dla tej wielości czystych jaźni jeden i ten sam[27].

Problem „jednego i tego samego świata korelatów dla wielości czystych jaźni" zasygnalizowany przez Witkacego jest „spreparowany" na potrzeby przeprowadzanej przez niego krytyki idealizmu subiektywnego. Postawiony zarzut polega na tym, że każda substancja duchowa (monada) według Witka-

[25] S. I. Witkiewicz, *Krytyka pracy Joachima Metallmanna...*, dz. cyt., s. 460.

26 Tamże.

[27] S. I. Witkiewicz, *Traktat o bycie...* dz. cyt., s. 529-530. (MM) – materia martwa; pogl. (Ż) – pogląd życiowy.

cego powinna mieć takie same aktualne treści wrażeń, a tak przecież nie jest – co stanowi domyślnie założoną, lecz oczywistą dla Witkacego przesłankę. Użyłem zwrotu „spreparowany", ponieważ Berkeley, hipotetycznie zakładając wielość substancji duchowych, różnicował posiadane przez nich aktualne treści wrażeń, była to zresztą przesłanka niezbędna do wyprowadzenia wniosku o konieczności istnienia Boga jako substancji postrzegającej permanentnie. W odniesieniu do filozofii Berkeleya problematyczne jest natomiast to, w jaki sposób i dlaczego Bóg różnicuje aktualne treści wrażeń, przy założeniu, że nie pochodzą one ani z pamięci, ani z wyobraźni substancji duchowych.

Biologiczne pochodzenie jednych od drugich

Na temat przyczynowości biologicznej jako przesłanki wnioskowania o istnieniu „Innych" Witkacy wypowiada się, uwzględniając autorytet nauki:

> Pytanie jest teraz, jak powstaje indywiduum, i tu odpowiedź „z boku" może nam dać tylko biologia, dając materiał do ontologicznych wniosków, potwierdzający lub zaprzeczający pewnym koncepcjom. Widzimy nieomal ciągłość gatunkową rozwoju „życia" w naszym odcinku od bakterii do nas, a przez ekstrapolację musimy ciągłość tę założyć i w koncepcji materialistyczno-biologicznego monadyzmu[28].

Rozwiązanie, jakie wprowadza Witkacy, oparte jest więc na ekstrapolacji i przyjęciu założenia ciągłości gatunkowej warunkowanej przyczynowością biologiczną. Przy założeniu, że biologiczne pochodzenie jednych od drugich jest faktem niekwestionowanym i zgodnym z „poglądem życiowym", odwołanie się do tego argumentu nie rozwiązuje jednak problemu solipsyzmu, szczególnie gdy odrzucony zostanie materializm. Witkacy odrzuca stanowisko „czystego materializmu" między innymi ze względu na brak możliwości wyjaśnienia w ramach tego stanowiska „uczuć metafizycznych". W swojej filozofii próbuje połączyć pogląd fizykalny (F) z psychologicznym (P), wprowadza też pojęcie „ducha" (D) „[...] rozumianego jako skrót na samoczucie się (MŻI), czyli na (BDŚ) cielesny"[29].

Odwołanie się do biologicznego pochodzenia jednych od drugich ujawnia podstawową różnicę między stanowiskiem Berkeleya a stanowiskiem Witkacego. U Berkeleya reprezentującego stanowisko immaterializmu podmiotem („Ja") jest substancja duchowa, to, co Witkacy określa mianem jaźni punktalnej. Wynika z tego, że problem biologicznego pochodzenia jednych od drugich w filozofii Berkeleya w ogóle nie występuje. Witkacy czyni natomiast z braku ustosunkowania się Berkeleya do kwestii biologicznego pochodzenia

[28] S. I. W i t k i e w i c z, *Traktat o bycie*... dz. cyt. s. 560.

[29] Tamże, s. 566. (MŻI) – materia żywa.

zarzut, zakładając, iż podmiot stanowi jedność ze swoim ciałem. Założenie to prowadzi Witkacego do rozwiązania polegającego na przyjęciu niesamodzielności elementów, które dla podmiotu, dla „Ja", jawią się jako treść myśli. Witkacy odwołuje się do momentów i elementów niesamodzielnych po to, by wprowadzić warunek wielości i zależności, wówczas obecność osoby bez obecności ciała jest niemożliwa. Witkacy, tak jak odrzuca „czysty materializm", odrzuca „czysty idealizm" (tu: spirytualizm). Jego zdaniem nasze „wrażenia dotykowe" wymagają obecności ciała „Ja", lecz również – jak już zostało to ustalone – ciała „Innych". Trzeba jednak przypomnieć, że zasadniczy problem w sposobie przełamywania solipsyzmu przez Witkacego polega na tym, iż swoje rozwiązanie opiera na wierze w realne istnienie „Innych".

Przesłanka biologicznego pochodzenia jednych od drugich generuje jeszcze jeden problem. W przytaczanym fragmencie wypowiedzi Witkacego mowa jest o tym, że na pytanie, jak powstaje indywiduum, odpowiedzi może udzielić tylko biologia, przy czym jest to odpowiedź „z boku". Ze względu na wcześniejsze ustalenia należy jednak zapytać: czy taka odpowiedź jest prawomocna? Zasadność postawionego pytania wynika z tego, że punktem wyjścia prowadzonych przez Witkacego rozważań jest „Ja", zatem odpowiedzi na pytanie o istnienie „Innych" można udzielić tylko „od środka". Możliwość mówienia o „Innych" „od środka" Witkacy tłumaczy w ten sposób, że o sobie samym, o „Ja", każdy może mówić tylko „od środka", lecz ze względu na posiadane wrażenia i ich wspomnienia o „Innym", o nim również każdy może mówić „od środka", chociaż „tym obserwowanym „z boku" nie jesteśmy"[30].

Wspomnienia przeżyć przeszłych

Witkacy w rozważaniach na rzecz przełamania solipsyzmu przyjmuje samodzielny „złożony stan rzeczy", który utożsamia z bytem samym w sobie i dla siebie (BDŚ), a następnie wyodrębnia w tym „złożonym stanie rzeczy" elementy niesamodzielne (określa je jako „momenty niesamodzielne danych stanów rzeczy"), czyli takie, których sensownie nie da się pomyśleć jako samodzielnych, ponieważ w przeciwnym razie otrzymuje się hipostazy, które doprowadzają do nieporozumień w opisie świata i istnienia[31]. Następnie Witkacy „oddaje się" introspekcji w celu wyłonienia istotnych momentów bytu samego w sobie i dla siebie, przyjmując bardzo ważne założenie:

[30] Por. S. I. Witkiewicz, *Traktat o bycie...* dz. cyt., s. 502.

[31] Por. tamże, s. 498.

[...] to, co trwa, zostawia w nas swoje wspomnienie. Przede wszystkim oglądamy samych siebie tylko i jedynie we wspomnieniu jako w aktualnej treści naszego trwania: innego oglądu nas samych nie mamy [...][32].

Witkacy dopuszcza „przeżycie czegoś bezpośrednio", lecz zauważa jednocześnie, że w chwili przeżycia, lub wyrażając się bardziej precyzyjnie, w momencie przeżywania, nie ma miejsca na cokolwiek innego, dlatego o tym, co jest przeżywane „bezpośrednio", nic powiedzieć nie można. O tym, co przeżywane, powiedzieć natomiast można *post factum*, dlatego wspomnienia odgrywają tak ważną rolę zarówno w samowiedzy (wiedza „Ja" o nim samym), jak i w wiedzy o „Innych". Wspomnienia nie są jednak elementami samodzielnymi, nie pojawiają się również w samodzielnych momentach.

Widzimy, że przede wszystkim najlżejszy, najbardziej powierzchowny opis świadomości, czyli właśnie (BDŚ) – lub (AT) = trwanie samo dla siebie w terminologii główniaka – wymaga od razu całego obrazu stanu rzeczy, implikującego wiele pojęć oznaczających jego niesamodzielne momenty[33].

Zarówno zagadnienie niesamodzielności treści przeżyć, jak i wspomnienia przeżyć przeszłych, omawiane są przez Witkacego przy szczególnym podkreśleniu tego, że sami dla siebie jesteśmy tajemnicą:

[...] używając pojęcia tego w znaczeniu ścisłym jako wyraz konieczności przyjęcia elementów pierwszych i niedefiniowalności pojęć pierwotnych: do ogólnego pojęcia tajemnicy w tym ścisłym i pozbawionym wszelkiego mistycyzmu znaczeniu dołącza się jeszcze ten fakt jedyny w swoim rodzaju i przerażający poniekąd, że elementami jesteśmy my sami, poznający siebie jedynie w postaci analizy przeżyć przeszłych w zjawiskach bezpośredniej lub dalej pojęciowej refleksji, w której według mnie nie ma zupełnie jakiegoś tajemniczego „lustrzanego" rozdwajania się jaźni patrzącej w jednej różniczce czasu (psychologicznego?) samej na siebie, tylko zwykłe oglądanie się w obrazie pamięciowym [...][34].

Zaproponowane przez Witkacego rozwiązanie jest kluczowe dla podjętej przez niego próby przełamania solipsyzmu, ponieważ wszystkie sformułowane argumenty okazują się być warunkowane tym, że podmiot poznaje jedynie przeżycia przeszłe. W tym kontekście trzeba zwrócić szczególną uwagę na „mechanizmy organiczne" i „nastawienia bezpośrednio uczuciowe" wspomniane w trzeciej przesłance „naturalnego nastawienia do innych (IPN)"[35]. Przypomnę, że Witkacy, mówiąc o „mechanizmach organicznych" i „nastawieniach bezpośrednio uczuciowych", precyzuje:

[32] Tamże, s. 498.
[33] Tamże, s. 498-499.
[34] Tamże, s. 521.
[35] Por. tamże, s. 494.

[...] (uczucia sprowadzalne do kompleksów zorganizowanych, tj. stanowiących istotne związki czuć wewnętrznych – organów mięśni etc. – skombinowanych ew. następnie z odpowiednimi obrazami pamięciowymi i wyobrażeniami)[36].

O treści „nastawień bezpośrednio uczuciowych" można zatem mówić nie e w e n t u a l n i e – jak pierwotnie zakładał Witkacy – lecz t y l k o przy uwzględnieniu pamięci i wyobrażenia jako wspomnieniu przeżyć przeszłych. Z tego wynika dalsza bardzo ważna konsekwencja. Pomimo przyjętej bezpośredniości poznania – bez względu na to, co Witkacy rozumie pod pojęciem „refleksja bezpośrednia" – przeżycia są dla poznającego je w sposób bezpośredni lub analizującego je w refleksji pojęciowej zawsze przeszłe. W pierwszej kolejności „Ja" poznaje siebie jako przeżycia przeszłe. Jeżeli „Ja" wnioskuje o swoim istnieniu, bazując jedynie na przeżyciach przeszłych siebie samego – co oznacza, że „Ja" pomimo bezpośredniego poznania nie ma bezpośredniego „dostępu" do siebie jako istniejącego – to rzeczywiście są podstawy, żeby twierdzić, że jest to „fakt jedyny w swoim rodzaju i przerażający poniekąd", ponieważ „Ja" poznawane jest tylko *post factum*. „Ja" poznaje to, co już było, natomiast to, co jest tu i teraz, jest niestety bezpośrednio niedostępne.

Zarówno same przeżycia dotyczące „Ja", jak ich poznanie przez „Ja", stanowi podstawę do mówienia o przeżyciach, które dotyczą „Innych". Z racji tego, że Witkacy mówi o „Innych" na zasadzie analogii do „Ja", przeżycia dotyczące „Ja" są pierwotne w stosunku do przeżyć „Ja", które dotyczą „Innych". Można ewentualnie założyć, że ich doznanie jest paralelne, chociaż zdaniem Witkacego najpierw doświadczamy siebie (mojość), samo poznanie przeżycia przeszłego w pierwszej kolejności zaczyna się od poznania przeżycia dotyczącego „Ja". Następnie poznawane są przeżycia, które nie dotyczą „Ja", jednak ze względu na ich obecność, z racji tego, że przeżycia są niesamodzielne, a więc muszą czemuś przysługiwać (muszą mieć swój substrat), „Ja" poznaje „Innych" w oparciu o zasadę analogii. Pamiętać należy, że jest to poznanie przez wnioskowanie, zatem poznanie pośrednie, analogicznie do tego, co zaproponował Berkeley, podejmując się przezwyciężenia solipsyzmu.

Ze względu na niesamodzielność treści wrażeń, które dostępne są podmiotowi tylko jako przeżycia przeszłe, oraz konieczność ich wspomnień, trzeba jeszcze raz wrócić do przesłanki przyczynowości biologicznej. O sobie samym, o „Ja", możemy mówić tylko „od środka", jednak ze względu na wrażenia dostępne tylko jako przeżycia przeszłe o „Innym" również możemy mówić tylko „od środka", chociaż „tym obserwowanym „z boku" nie jeste-

[36] Tamże, s. 494.

śmy"[37]. Ta zależność osłabia jednak przesłankę biologicznego pochodzenia. O ile biologiczne pochodzenie osobnika Y jest wyjaśniane obecnością i aktywnością fizycznego osobnika X, o tyle wychodząc w rozważaniach „od środka", czyli od „Ja" jako Y, wyjaśnienie istnienia „Ja" jest już niemożliwe, jeżeli przedmiotem wspomnień nie jest osobnik X.

Wyjaśnienie istnienia osobnika Y nie jest jednak rozstrzygnięte w pełni nawet wówczas, gdy przedmiotem wspomnień jest osobnik X. Powodem tego jest nieciągłość świadomości, co przekłada się na nieciągłość wspomnień. Zdaniem Witkacego:

> Musimy uznać, że indywiduum (IP), np. naszego gatunku [...] nie jest wieczne (o ile nie założymy „duszy", która nie wiadomo jak zstępuje na dane tworzące się bezduszne jeszcze ciało) ani w przód, ani w tył od swojej chwili obecnej, tylko powstaje i ginie i że świadomość jego ulega przerwom[38].

***

Dotychczasowe rozważania można spuentować następującą zależnością: jeżeli „subiektywny świat" Berkeleya istnieje o tyle, o ile jest aktualnie postrzegany, to „obiektywny świat" Witkacego istnieje o tyle, o ile jest aktualnie wspominany.

Bez względu na to, w jaki sposób zostaną opisane relacje między Witkacym a jego ojcem, Stanisławem Witkiewiczem, z kontekstu rozważań na temat możliwości przełamania solipsyzmu wynika, że Witkacy, mając wspomnienia przeżyć przeszłych o ojcu, miał dużo szczęścia w wyjaśnianiu swojego istnienia oraz świata dookolnego, co nie oznacza, że postawione zadanie przełamania solipsyzmu zakończyło się sukcesem. Podjęta przez Witkacego próba, pomimo szeregu przytaczanych przez niego argumentów, ze względu na w i a r ę w realność „Innych" oraz fundamentalną rolę wspomnienia przeżyć przeszłych we wnioskowaniu przez analogię odnośnie ich treści, jak i „biologicznego pochodzenia jednych od drugich", pozostaje tylko zdroworozsądkowym życzeniem wyrażonym w ramach poglądu życiowego. W najpełniejszy sposób ukazuje to przytaczana już wypowiedź:

> Ale zasadniczo nic się przy hipotezie solipsystycznej nie zmienia i właściwie, w naszej samotności, rozpatrywani jako trwania same dla siebie, przy pełnym rozłożeniu (teoretycznym) wszystkich przeżyć na elementy proste (elementarne czucia, jakości) jesteśmy właściwie solipsystami; ale to zamknięcie w sobie, w swej nieprzenikliwości każdego (IP) od środka, nie upoważnia każdego z nas, abyśmy mieli pogląd solipsystyczny[39].

[37] Por. tamże, s. 502.

[38] Tamże, s. 559.

[39] S. I. W i t k i e w i c z, *Krytyka pracy Joachima Metallmanna...* dz. cyt., s. 460.

Trawestując te słowa, do czego upoważniają wynikające z rozważań Witkacego wskazane trudności w przezwyciężeniu solipsyzmu, można powiedzieć, że przyjęte przez niego stanowisko niestety również nie upoważnia każdego z nas, abyśmy – zgodnie z jego intencją – mieli pogląd realistyczny. Pozostaje najwyżej, uwzględniając ujęcie zdroworozsądkowe, zostać tego poglądu wyznawcą.

Bibliografia

Berkeley George, *Traktat o zasadach poznania ludzkiego; Trzy dialogi między Hylasem i Filonusem*, przekł. Jan Leszczyński, Janina Sosnowska, PWN, Warszawa 1956.

Dombrowski Maciej, *Nota wydawnicza* [w:] Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nauki ścisłe a filozofia i inne pisma filozoficzne (1933-1939)*, oprac. Maciej Dombrowski, Magdalena Bizior-Dombrowska, PIW, Warszawa 2014.

Ostrowski Andrzej, *Konieczność nicości Absolutnej* [w:] *Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki*, red. Teresa Pękala, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2015.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Traktat o bycie samym w sobie i dla siebie* [w:] t e n ż e, *Nauki ścisłe a filozofia i inne pisma filozoficzne (1933-1939)*, oprac. Maciej Dombrowski, Magdalena Bizior-Dombrowska, PIW, Warszawa 2014.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Krytyka pracy Joachima Metallmanna o Alfredzie Whiteheadzie* [w:] tenże, *Nauki ścisłe a filozofia i inne pisma filozoficzne (1933-1939)*, oprac. Maciej Dombrowski, Magdalena Bizior-Dombrowska, PIW, Warszawa 2014.

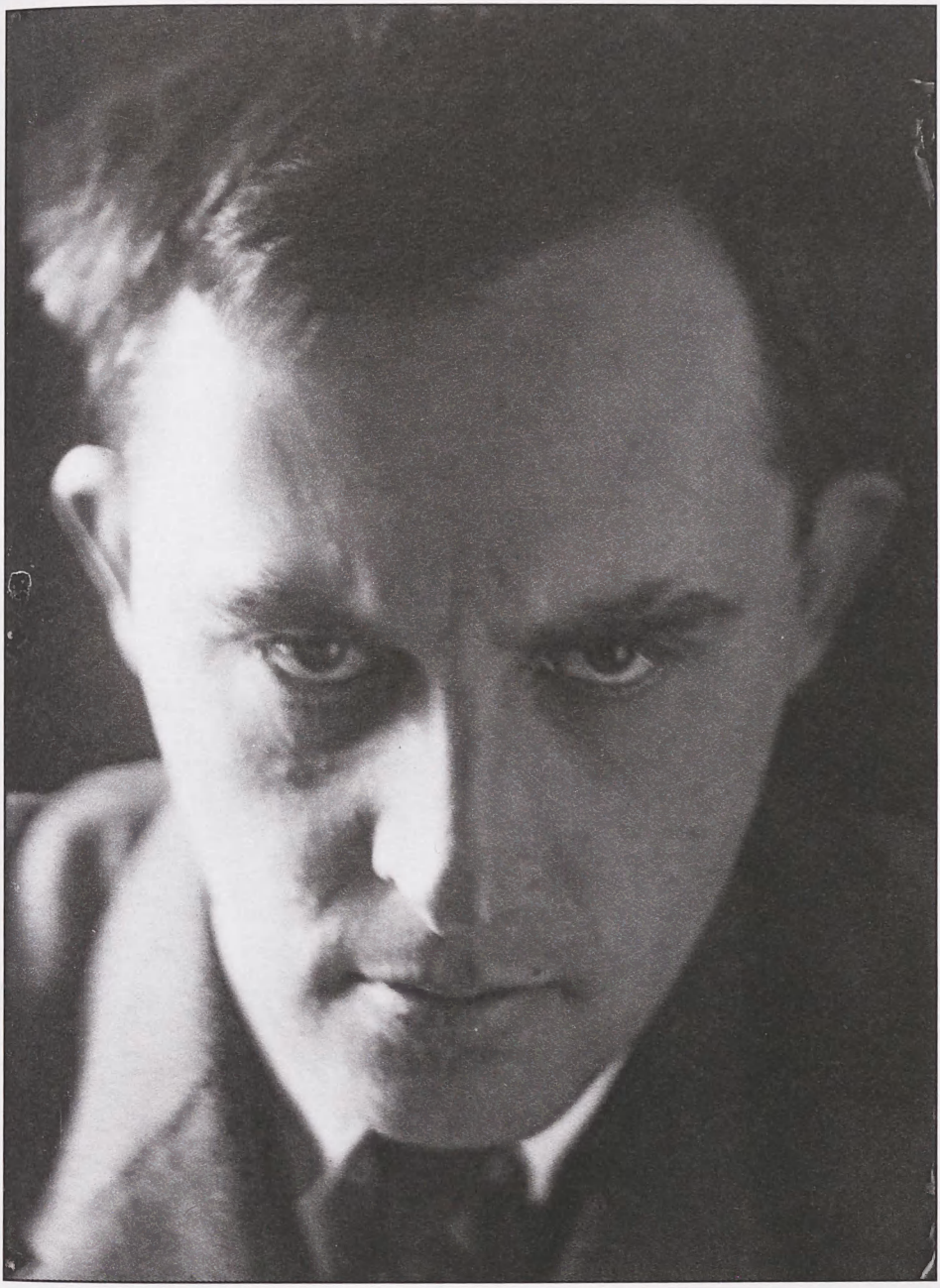
Memories of „I" – an attempt to break solipsism by Stanisław Ignacy Witkiewicz

Summary

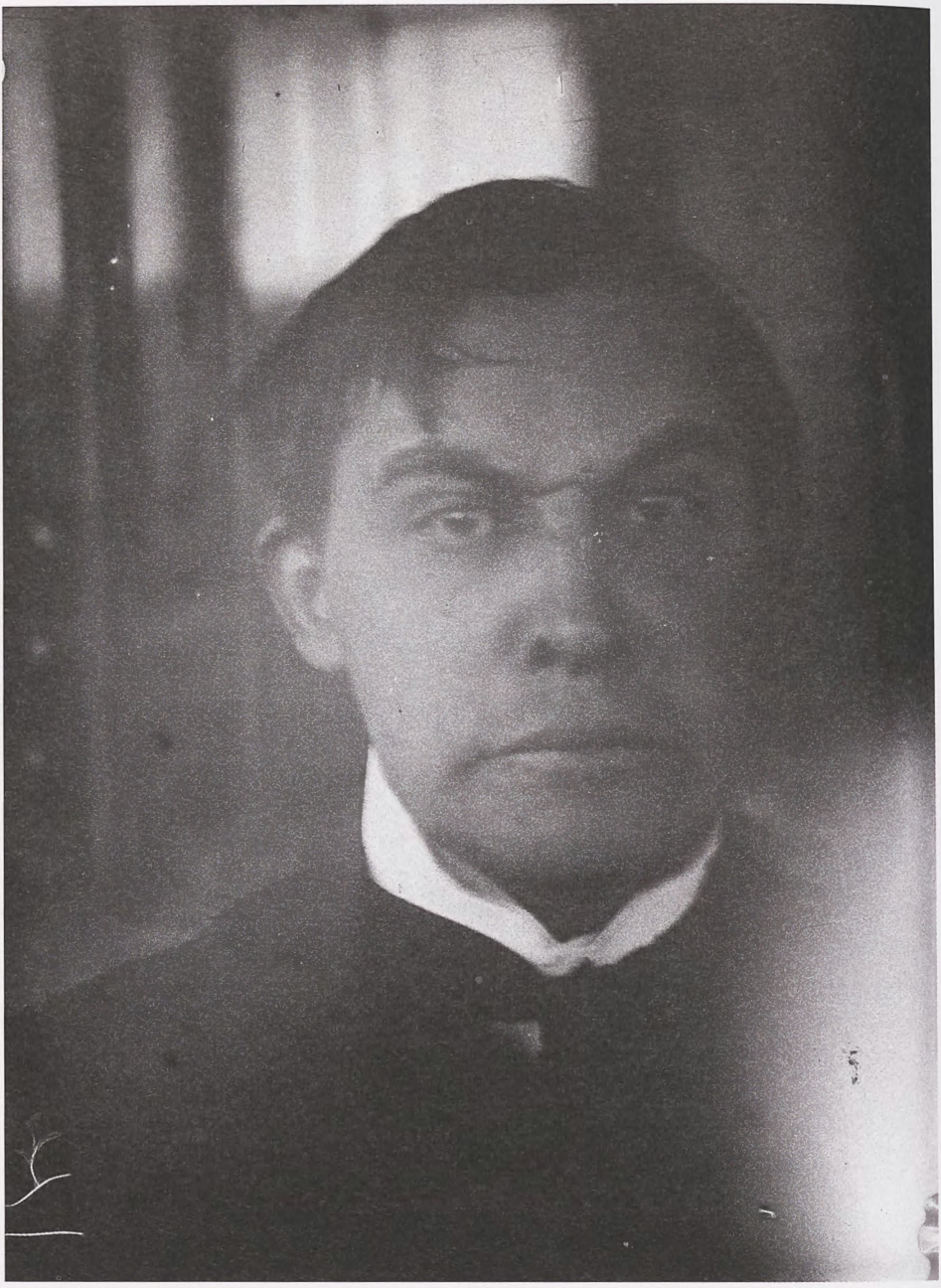
Keywords: memories, solipsism, Witkiewicz, Berkeley

The aim of the article is to analyze some aspects of the attempt to break the solipsism by S. I. Witkiewicz and draw attention to the resulting consequences. Witkiewicz recognized incorporeal (spiritual) solipsism as „logically compelling," but nevertheless he criticized every form of solip-sism, among other reasons – it is the divagation argument - to refute solipsism as a part of his own philosophy. He attempts to break solipsism by inspiring himself, among other things, by a solution proposed by G. Berkeley, whose philosophy he also criticized as a source of solipsism.

Andrzej Ostrowski – dr hab., adiunkt w Zakładzie Historii Filozofii Nowożytnej i Współczesnej w Instytucie Filozofii na Wydziale Filozofii i Socjologii UMCS w Lublinie. Specjalizacja naukowa: historia filozofii nowożytnej i współczesnej, filozofia egzystencjalna, filozofia religii, idealistyczna filozofia rosyjska XIX i XX wieku.



82. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Autofotografia, 1912



83. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Miny*. Autofotografia, ok. 1910

KRZYSZTOF KOŚCIUSZKO
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Witkacy uwikłany w spór między absolutną a relacyjną teorią przestrzeni

Słowa-klucze: Witkacy, Cassirer, Earman, Einstein, Grünbaum, Mach, Mehlberg, Newton, Poincaré, Riemann, Wheeler, geometria euklidesowa, geometria nieeuklidesowa, przestrzeń absolutna, przestrzeń relacyjna, kosmologia neonewtonowska, rozmaitość, ogólna teoria względności, teoria grup

Na początku XX wieku dokonał się przełom einsteinowsko-relatywistyczny i nie tylko fizycy zaczęli krytykować pojęcie newtonowskiej przestrzeni absolutnej. Także filozofowie wychowani w paradygmacie newtonowskim podjęli wyzwanie przemyślenia pojęcia przestrzeni w świetle nowych odkryć fizyki. Zaczęto zastanawiać się nad stosunkiem pojęcia przestrzeni absolutnej do pojęcia przestrzeni relacyjnej. Czy rzeczywiście trzeba odrzucić pojęcie przestrzeni absolutnej jako przestarzałe? Cz istotnie struktura przestrzeni jest zależna od struktury materii? Według koncepcji absolutnej przestrzeń miałaby być pustką, w której poruszają się wszelkie możliwe obiekty, pustą sceną kosmicznych wydarzeń, sceną niezależną w swej strukturze i istnieniu od struktury materialnych ciał ją wypełniających. Natomiast w koncepcji relacyjnej przestrzeń pojmuje się jako system relacji rozciągłościowych istniejących między fizycznymi przedmiotami. Struktura przestrzeni relacyjnej uzależniona jest od struktury materii ją wypełniającej. Relacje rozciągłościowe między przedmiotami są na przykład uzależnione od pól grawitacyjnych i elektromagnetycznych.

Przestrzeń absolutną określa się między innymi jako próżnię istniejącą bez materii, próżnię niezmieniającą się w czasie i w ogóle z czasem niemającą nic wspólnego. Miałaby być ona nieruchoma. Ruch absolutny byłby ruchem względem tej przestrzeni, lecz jeśli nie ma przestrzeni absolutnej (jak głoszą

zwolennicy przestrzeni relacyjnej), to i istnienie absolutnego ruchu byłoby podważone. Wszelki ruch byłby ruchem względnym. Przestrzeni absolutnej przypisuje się własności geometrii euklidesowej, a prosta w tej geometrii jest prostą płaską (a nie zakrzywioną, jak to mamy w geometrii nieeuklidesowej, np. na powierzchni kuli).

Zapytajmy jednak, czym jest „prosta" dla Witkacego? Jest niewątpliwie prostą płaską euklidesową, ale też linią, wzdłuż której poruszają się wszystkie ciała, na które nie działają żadne siły – to właśnie o linii prostej mówi pierwsza zasada dynamiki Newtona. Zgodnie z tą newtonowską komponentą rozumienia prostej Witkacy nazwie linię prostą „linią wolną", „bez przeszkód"[1]. Linie krzywe byłyby w tej perspektywie rezultatem działania różnych fizycznych przeszkód, to jest sił, na ciała poruszające się po torze prostoliniowym, na przykład na prostoliniowo biegnące promienie świetlne. Linie krzywe (tak często występujące w relacyjnych przestrzeniach nieeuklidesowych) dałoby się więc wyrazić jako pochodzące od linii prostej euklidesowej. Podobnie geometrie nieeuklidesowe można ująć jako specjalne przypadki geometrii prostych, jako jej przypadki graniczne, przy założeniu działania różnych sił i pól znajdujących się w pustej przestrzeni. Witkacy proponuje więc paradygmat zupełnie odwrotny w stosunku do paradygmatu wyznawanego przez zwolenników relacyjno-relatywistycznej teorii przestrzeni. Ci ostatni ujmują bowiem geometrię euklidesową jako specjalny przypadek geometrii krzywych[2]. Geometrie nieeuklidesowe wraz z ich krzywiznami byłyby według nich geometriami pierwotnymi w stosunku do geometrii euklidesowej, która zaczynałaby obowiązywać tylko wtedy, gdy krzywizny geometrii nieeuklidesowych zbliżałyby się do zera.

Linie krzywe innych geometrii, tak zwane geodetyki, nie są według Witkacego żadnymi prostymi, a tak przecież usiłuje się je określić[3]. Fizycy relatywiści (i relacjoniści zarazem) przenoszą pojęcie „prostej" jako najkrótszej odległości dwóch punktów w wolnej pustej przestrzeni bez przeszkód, bez jakiegokolwiek wypełnienia (bez pól grawitacyjnych i elektromagnetycznych) do innych „przestrzeni z przeszkodami"[4] i tworzą „nowe, sztuczne pojęcie „prostej krzywej". Nie będzie to jednak żadna prosta, lecz najkrótsza odległość z przeszkodami"[5].

Witkacy protestował przeciw terrorowi dyskursu relacyjnego, względnie relacyjno-relatywistycznego, w którym za jedyną „prawdę" uznano prze-

[1] S. I. Witkiewicz, *Zagadnienie psychofizyczne*, PWN, Warszawa 1978, s. 250.
[2] Tamże
[3] S. I. Witkiewicz, *Zagadnienie...*, *dz.* cyt., s. 248.
[4] Tamże, s. 248-249.
[5] Tamże.

strzeń zakrzywioną. Co to miałaby być za „prawda"? Prawda fizykalna czy metafizyczno-ontologiczna, aspirująca do globalnego opisu rzeczywistości? Czy nie dałoby się jakoś pogodzić przestrzeni relacyjnej z absolutną?

*

Przestrzeń absolutna Newtona ma metrykę geometrii Euklidesa, jest zawsze płaska. Nie tylko Witkacy uważał przestrzeń Euklidesa za najbardziej odpowiadającą strukturze rzeczywistej przestrzeni. Z przestrzenią euklidesową ludzkość zżyta jest od kilkunastu wieków, myślimy kategoriami tej przestrzeni wprost nawykowo. Łatwiej też eksperymentalnie przetestować jakąkolwiek tezę odnoszącą się do przestrzeni euklidesowej, aniżeli tezę dotyczącą przestrzeni nieeuklidesowych. Według Poincaré geometria opisująca przestrzeń euklidesową „jest i pozostanie najwygodniejsza: po pierwsze, dlatego że jest najprostsza [...], po drugie, dlatego że dość dobrze odpowiada ona własnościom ciał stałych naturalnych"[6]. Witkacy, za Poincaré, uważał, że przestrzeń euklidesowa jest najdogodniejsza do opisu przestrzeni codziennego życia oraz przestrzeni kosmicznej, ale w przeciwieństwie do Poincaré'ego mógł śledzić rozwój nauki po roku 1912 i wiedział, że większość kosmologów w końcu uznała geometrię nieeuklidesową za bardziej przydatną do opisu przestrzeni kosmicznej niż geometrię euklidesową, nie mógł jednak uwierzyć w zbędność geometrii euklidesowej wraz z opisywaną przez nią przestrzenią absolutną.

Oczywiście sam Poincaré zdawał sobie sprawę z tego, że geometria Euklidesa nie jest jedyną możliwą, a jeśli ją preferował, to nie dlatego że miałaby ona być „prawdziwsza" od geometrii nieeuklidesowych, lecz dlatego że była „dogodniejsza" do opisu rzeczywistej przestrzeni. Przestrzeń równie dobrze można by opisać za pomocą geometrii nieeuklidesowych, byłoby to jednak mniej „dogodne" („dogodne" ze względu na budowę naszego ciała i strukturę oddziałujących na to ciało przedmiotów świata zewnętrznego). Tak więc Poincaré był relatywistą, nie preferował jakiejś geometrii ze względu na jej prawdziwość, lecz ze względu na jej użyteczność. Wybór geometrii miałby być kwestią umowy.

Natomiast według Witkacego wybór geometrii potrzebnej do opisu realnej przestrzeni nie jest sprawą dowolną. Powinno się wybierać geometrię bardziej prawdziwą. Nie zadowalało go stwierdzenie, że „w małych częściach wszechświata przestrzeń jest prawie euklidesowa, a przynajmniej może być tak w przybliżeniu traktowana, i że jest przestrzenią graniczną wszystkich

[6] I. S z u m i l e w i c z, *Poincaré*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978, s. 203.

przestrzeni krzywych"[7], bo stwierdzenie to czyni z przestrzeni euklidesowej jakąś złudę, jakiś zmarginalizowany twór w stosunku do krzywych przestrzeni nieeuklidesowych, coś wtórnego w stosunku do nich. Czyż niemożliwe byłoby odwrócenie sytuacji i uznanie krzywizn przestrzeni nieeuklidesowych za coś nieistotnego w stosunku do prostej przestrzeni euklidesowej?

Witkacy nie zdawał sobie sprawy, że kosmologia neonewtonowska (rozwijana w 1934 r.) odpowiedziała pozytywnie na to pytanie. Otóż w tej kosmologii „przestrzeń zawsze jest płaska, euklidesowa"[8], a „równania kosmologii neonewtonowskiej i kosmologii relatywistycznej z matematycznego punktu widzenia są identyczne"[9]. Model neonewtonowski z płaską przestrzenią euklidesową daje bardzo podobne wyniki jak model relatywistyczny z przestrzenią relacyjno-nieeuklidesową. A więc Witkacy miał rację: w dobie relatywistycznych modeli kosmologicznych można stworzyć fizykalny system kosmologiczny, który „by był zgodny z rzeczywistością, w której żyjemy: z Euklidesem, prostością..."[10] i który brałby pod uwagę wszystkie fakty uwzględnione przez fizykę relatywistyczną.

Ale czego dowodzi to, że model neonewtonowski z przestrzenią euklidesową daje takie same wyniki jak relatywistyczno-relacyjny model z przestrzenią nieeuklidesową? Czyżby Poincaré miał rację? Jeśli obie geometrie, euklidesowa i nieeuklidesowa, dają takie same (w przybliżeniu) wyniki, to jedna z tych geometrii nie może być prawdziwsza od drugiej, w szczególności geometria nieeuklidesowa nie może być prawdziwsza od bronionej przez Witkacego geometrii euklidesowej. Ale czy z drugiej strony można zgodzić się na równowartościowość geometrii Euklidesa z geometriami nieeuklidesowymi? Według Witkacego przestrzenie nieeuklidesowe są *nie-do-pomyślenia jako forma rzeczywistego bytu*[11], a więc przysługiwałaby im mniejsza wartość prawdziwościowa aniżeli przestrzeni euklidesowej. W tej perspektywie przestrzenie nieeuklidesowe miałyby być sztuczne, abstrakcyjne i niewyobrażalne.

Z punktu widzenia transcendentalizmu Cassirera (jego funkcjonalnej teorii poznania) wszystkie kłopoty Witkacego z zaakceptowaniem geometrii nieeuklidesowych wynikałyby z tego, że Witkacy filozofował w paradygmacie substancjalizmu. W tym paradygmacie pojęcia naukowe uważano za imitacje rozmaitych substancji (obiektów, rzeczy), jednak rozwój nauki wyewoluował w takim kierunku, że pojęcia zaczęto interpretować jako symbole reprezen-

[7] S. I. Witkiewicz, *Nauki ścisłe a filozofia*, PIW, Warszawa 2014, s. 635.
[8] M. Heller, *Ewolucja kosmosu i kosmologii*, PWN, Warszawa 1983, s. 106.
[9] Tamże, s. 105.
[10] S. I. Witkiewicz, *Nauki ścisłe...*, dz. cyt., s. 642.
[11] Tamże, s. 649.

tujące możliwe relacje i związki funkcjonalne między substancjami wewnątrz realnego świata (chodzi o reprezentacje symboliczne, bo miedzy pojęciami a światem rzeczy nie ma bezpośredniego podobieństwa, istnieje najwyżej zgodność danej struktury pojęciowej ze strukturą opisywanej przedmiotowości).

Według Cassirera funkcjonalne ujęcie wiedzy jest wytworem ewolucji historii nauki: od newtonizmu do dziewiętnastowiecznego energetyzmu nauka wyzwalała się z substancjalnej metodologii, matematyczne pojęcie funkcji wypierało stopniowo logikę pojęć odsyłających referencyjnie do „rzeczy" (czy też „substancji") na korzyść logiki pojęć relacyjnych. Zamiast zajmować się przynależnością (względnie nieprzynależnością) jakiejś własności do substancji-nośnika (nośnika tych własności) zajmowano się relacją funkcjonalnego uzależnienia jednych wielkości od drugich. Dokonywało się to pod wpływem coraz bardziej ekspansywnego zmatematyzowania języka nauki. O ile w substancjalnym paradygmacie chodziło o podporządkowanie tego, co partykularne, temu, co uniwersalne, o tyle w paradygmacie funkcjonalnym konkretne przypadki (rzeczy, substancje) tego, co uniwersalne, otrzymują status określonych faz całościowego procesu zmian. Nie gubi się konkretności w procesie abstrakcji, lecz odnajduje niezmiennicze powiązania między wielością partykularyzmów. Zostaje odszukane prawo wyrażające funkcjonalną zależność między paroma szeregami wymieniających się konkretnych zjawisk.

W ustalaniu naukowych praw chodzi o uchwycenie tego, co niezmiennicze w zmienności. Zdaniem Cassirera ta tendencja do zastępowania substancjalnej teorii nauki przez funkcjonalną widoczna jest także w matematycznej teorii grup rozwijanej między innymi przez Felixa Kleina[12]. Na grupę składają się na przykład transformacje geometryczne, poprzez które można dojść do niezmienników tych transformacji. W ujęciu Kleina substancjalny punkt widzenia zostaje odrzucony, ponieważ teoria grup nie zajmuje się na przykład figurami geometrycznymi, względnie liczbami, jako szczególnymi matematycznymi przedmiotami, lecz prawidłowościami dokonywania transformacji na tych przedmiotach matematycznych[13].

Przejścia od pojęcia liczby do pojęcia transformacji (operacji, działania) jako głównej dziedziny zainteresowania matematyki dokonał Évariste Galois (1811––1832). Dzięki teorii grup stało się możliwe usystematyzowanie i poklasyfikowanie rozmaitych rodzajów geometrii, w tym geometrii nieeuklidesowych, gdyż każda geometria jest swoistego rodzaju teorią inwariancji danej grupy przekształceń geometrycznych. Według Kleina z własnością geome-

[12] E. Cassirer, *Das Erkemmtnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*, Vierter Band, Meiner Verlag, Hamburg 2000, s. 32.

[13] Tamże, s. 34.

tryczną mamy do czynienia wtedy, gdy prezentuje się nam ona jako niezmiennik określonych transformacji. Na przykład geometrię euklidesową można scharakteryzować poprzez tzw. „grupę zasadniczą" badającą te własności, które nie zmieniają się w trakcie transformacji związanych z podobieństwem figur geometrycznych, ich symetrią itp.[14] Położenia danych figur w przestrzeni i ich wielkości nie bierze się tu pod uwagę, ponieważ są to parametry nieistotne. Geometrie nieeuklidesowe są charakteryzowane poprzez inne grupy aniżeli grupa zasadnicza.

Mamy rozmaite geometrie i na pytanie, która z nich jest prawdziwsza od innych, Witkacy odpowiadał, że geometria euklidesowa. Wiemy, iż do pewnego stopnia miał rację, ponieważ w neonewtonowskim modelu kosmologicznym możliwe jest osiągnięcie wszystkich rezultatów ogólnej teorii względności przy założeniu euklidesowości przestrzeni. Z drugiej strony w relatywistycznych modelach kosmologicznych możliwe jest ujęcie geometrii euklidesowej jako granicznego przypadku geometrii zakrzywionych, a więc pytanie o „prawdziwość" danej geometrii traci sens. Rację miałby Poincaré.

Czy jednak wszystkie geometrie są równouprawnione, jeśli chodzi o stopień ogólności? Czy istnieje jakaś hierarchia geometrii od mniej do bardziej ogólnych? Otóż według Felixa Kleina taka hierarchia istnieje, na przykład zwykła geometria metryczna podporządkowana jest geometrii rzutowej, gdyż grupa zasadnicza geometrii euklidesowej zawarta jest w grupie transformacji rzutowych. Zwykła metryczno-euklidesowa geometria jest przypadkiem szczególnym geometrii afiniczno-rzutowej, bo ta ostatnia zawiera w sobie – obok euklidesowej grupy podobieństw – rzutowanie równoległe i centralne (rzutowanie środkowe), które nie występują w geometrii euklidesowej[15].

Takie podporządkowanie geometrii euklidesowej geometriom nieeuklidesowym nie mieści się jednak w ramach euklidesowego paradygmatu Witkiewicza. Trzeba by poszukać jakiegoś innego kryterium porównującego możliwe geometrie niż kryterium zaproponowane przez Kleina, Witkacy był bowiem przekonany, że tylko przestrzeń euklidesowa jest rzeczywista, a wszelkie inne przestrzenie są jedynie sztucznymi konstrukcjami matematyków, i że to raczej geometrie nieeuklidesowe zawierają się w geometrii euklidesowej. To przekonanie Witkacego wydaje się dość sensowne, jeśli uwzględnić to, że na przykład przestrzenie zakrzywione – chodzi tu o przestrzenie Riemanna – są podrozmaitościami przestrzeni Euklidesa[16].

[14] Tamże, s. 35.

[15] Tamże, s. 37.

[16] K. Maurin, *Geometryczne idee Riemanna i ich rola w matematyce i fizyce* [w:] M. Skwarczyński, *Geometria rozmaitości Riemanna*, PWN, Warszawa 1993, s. 291.

Przestrzeń Riemanna mogłaby spełniać oczekiwania Witkacego (co do tego, że nauka będzie używać takiego pojęcia przestrzeni, które byłoby zgodne z „Euklidesem i prostością"), bo:

1) jest ona co prawda tylko lokalnie euklidesowa, lecz z drugiej strony:

2) każda przestrzeń Riemanna jest podrozmaitością[17] pewnej (być może wysoko wymiarowej) przestrzeni Euklidesa[18].

Ta teza, że nieeuklidesowe przestrzenie mogą być izometrycznie zanurzone w jakiejś przestrzeni Euklidesa, całkiem nieźle pasuje do paradygmatu Witkiewicza. Problemem do rozwiązania jest to, że owe euklidesowe przestrzenie mogą mieć więcej niż trzy wymiary. W końcu jednak najważniejsze jest to, że byłby zachowany prymat przestrzeni euklidesowej.

O pierwszeństwie przestrzeni euklidesowej miałoby według Witkacego świadczyć to, że w geometrii Euklidesa nieeuklidesowe krzywizny pojawiają się tylko wtedy, gdy rozpatrujemy przestrzeń euklidesową w jej związkach z materią i czasem[19]. Przestrzeń Euklidesa jest jedna i wszechogarniająca: mieszczą się w niej wszystkie możliwe linie geodezyjne. Inne przestrzenie nie są właściwie przestrzeniami – są to raczej rozciągłościowe własności na przykład pól grawitacyjnych istniejących w jednej jedynej przestrzeni euklidesowej.

Z punktu widzenia antysubstancjalizmu Cassirera powyższe tezy Witkiewicza zdają się wyrazem myślenia substancjalnego, bo dlaczego przestrzeń miałaby być jedna? Dlaczego miałaby być wszechogarniająca? W ramach substancjalistycznego paradygmatu przestrzeń jawi się jako coś trwale istniejącego (niezmiennego – jako niezmienna scena dla rozgrywających się w niej wydarzeń), jako jeden obiekt, przedmiot czy substancja o pewnych stabilnych własnościach, coś wyrażalnego w jednej geometrii. Substancjaliści w rodzaju Witkiewicza – jeśli Witkiewicz byłby substancjalistą – mieliby kłopot, bo jeśli jedna geometria (euklidesowa) głosi, że krzywizna przestrzeni wynosi zero, natomiast inne geometrie (nieeuklidesowe) mówią o pozytywnej i negatyw-

[17] Podrozmaitość można ująć jako podzbiór rozmaitości, samą zaś rozmaitość jako podzbiór przestrzeni Euklidesowej. Rozmaitością topologiczną nazywamy przestrzeń topologiczną przypominającą przestrzeń euklidesową o określonym wymiarze, zwanym wymiarem rozmaitości. Przy ustalaniu wymiaru rozmaitości rozpatrujemy daną przestrzeń topologiczną w odpowiednio małej skali, np. linia i okrąg to rozmaitości jednowymiarowe, natomiast powierzchnia i sfera to rozmaitości dwuwymiarowe. Struktura rozmaitości może być przedstawiona jako kolekcja map, które tworzą atlas. Podstawowym problemem geometrii podrozmaitości jest problem izometrycznego zanurzenia (zanurzenie rozmaitości oznacza ujęcie tej rozmaitości jako podzbioru czegoś większego) przestrzeni (rozmaitości) Riemanna w przestrzeni Euklidesa, a więc jest to problem leżący w obszarze zainteresowań Witkacego.

[18] K. M a u r i n, *Geometryczne idee Riemanna...*, dz. cyt.

[19] S. I. W i t k i e w i c z, *Nauki ścisłe...*, dz. cyt., s. 634.

nej krzywiźnie, to te geometrie nie mogą odnosić się do jednej i tej samej przestrzeni. Ten problem zdaje się znikać w relacyjno-funkcjonalnej filozofii Cassirera, w której przestrzeń pojęta jest jako forma uporządkowania rzeczy współistniejących, jako zbiór rozciągłościowych relacji między współistniejącymi zjawiskami, a nie jako rzecz (substancja) zawierająca w sobie inne rzeczy i będąca od nich niezależna w swym istnieniu (jak to jest pojęte w Newtonowskiej teorii przestrzeni absolutnej).

Według funkcjonalizmu Cassirera przestrzeń trzeba traktować jako pojęcie funkcyjne (jako zależność funkcyjną), a więc jako zbiór możliwych relacji rozciągłościowych między rzeczami. Ciekawe jest to, że nawet w takiej interpretacji przestrzeni (interpretacji relacyjnej) zdaniem Cassirera tkwiłaby możliwość ugruntowania przestrzennej jedności. Jest to stanowisko odmienne od stanowiska Witkiewicza, dla którego jedność przestrzeni ufundowana była w zawieraniu się wszelkich możliwych nieeuklidesowych krzywizn przestrzennych w jednej przestrzeni euklidesowo-newtonowskiej. U Witkiewicza euklidesowa przestrzeń nie jest co prawda formą uporządkowania współistniejących przedmiotów – ponieważ chodzi mu o formę niezależną w swej strukturze od struktur przedmiotowych – nie znaczy to jednak, że w Witkiewiczowskiej perspektywie nie da się połączyć jednej przestrzeni absolutno-euklidesowej z wielością przestrzeni relacyjnych. Zresztą według Witkacego przestrzenie nieeuklidesowe nie powinny być nazywane przestrzeniami. Natomiast u Cassirera sama euklidesowa przestrzeń jest jedną z możliwych przestrzeni, bo także i ona jest jakąś formą uporządkowania współistniejących obiektów („współistniejących", a nie „następujących" po sobie, bo w przypadku następstwa mielibyśmy do czynienia z czasem, a nie z przestrzenią).

W interpretacji Cassirera nie tylko przestrzeń euklidesowa jest możliwą formą uporządkowania współistniejących obiektów, również każdy rodzaj geometrii nieeuklidesowej jest ekspresją jakiegoś rozciągłościowego uporządkowania tego, co współistnieje. Właśnie ze względu na współuczestniczenie różnych geometrii we wspólnej idei uporządkowania współistniejących przedmiotów stanowią one wielość w jedności (nie o taką jedność chodziło Witkiewiczowi). Nie ma tutaj co prawda wyróżnionej geometrii, bardziej prawdziwej od innych, nie wiadomo też, która przestrzeń jest przestrzenią realnego kosmosu, zdaniem Cassirera jednak wcale nie musimy rezygnować z „jedności przestrzeni"[20]. Jednakowoż ta jedność przestaje być pojmowana jako substancja (puste tło zdarzeń) zawierająca w sobie inne, mniejsze substancje – po prostu każda z możliwych geometrii dotyczy moż-

[20] E. Cassirer, *Das Erkemmtnisproblem*... dz. cyt., s. 41.

liwego sposobu współistnienia przedmiotów (zdarzeń), a sama przestrzeń jest właśnie owym współistnieniem. Tak jak czas jest następstwem zdarzeń, tak przestrzeń jest ich współistnieniem.

I tak jak mamy rozmaite sposoby następowania po sobie zdarzeń (inaczej następują po sobie zdarzenia w różnych układach poruszających się z różną szybkością, szybkością bliską prędkości światła – jest to odkrycie szczególnej teorii względności), tak też odpowiednie zdarzenia mogą rozmaicie rozciągłościowo-geometrycznie ze sobą współistnieć, jak na przykład odległość między dwoma obiektami (zdarzeniami) może być większa (z powodu zakrzywienia tej odległości) albo mniejsza (gdy nie ma krzywizny). Jedność przestrzeni polega więc na współistnieniu. Wszelkie możliwe przestrzenie wszelkich możliwych geometrii dotyczą współistnienia obiektów (zdarzeń), a to, że owo współistnienie prezentuje się w rozmaity sposób w różnych przedmiotowych (zdarzeniowych) strukturach, nie zmienia tego, że mamy do czynienia ze współistnieniem, a nie z następstwem.

Ale czy pojęcie przestrzeni jako relacyjnego (czy też funkcyjnego) współistnienia zjawisk było czymś Witkiewiczowi obcym? Otóż nie. Witkiewicz doskonale zdawał sobie sprawę z relacyjnej koncepcji przestrzeni, według której przestrzeń jest systemem relacji, w jakich pozostają współistniejące obiekty. Przecież Witkiewicz w dużym stopniu akceptował rozwiązania Leibniza, a ten bronił antynewtonowskiej koncepcji, że przestrzeń to sposób uporządkowania współistniejących obiektów, jest więc w swych geometrycznych własnościach zależna od własności fizycznych tych obiektów. Można powiedzieć, że Leibniz patronował sukcesom relatywistycznej fizyki interpretującej przestrzeń jako zbiór rozciągłościowych relacji, relacji kształtowanych oddziaływaniami materialnych obiektów.

Kłopoty Witkacego z zaakceptowaniem geometrii nieeuklidesowych nie wynikały z tego, że – mówiąc językiem Cassirera – filozofował on w paradygmacie substancjalizmu, a więc w paradygmacie Newtonowskiej przestrzeni absolutnej. Otóż Witkacy wiedział, że geometrie nieeuklidesowe z ich zakrzywionymi przestrzeniami są niezbędnym narzędziem naukowego opisu świata, że istnieją rozmaite sposoby uporządkowania współistniejących rzeczy i że samo współistnienie może być wspólnym mianownikiem wielu „przestrzeni". Nie zgadzał się jednak na to, by utożsamiać geometryczne relacje między przedmiotami (zdarzeniami) z samą przestrzenią rzeczywistego świata. Według niego geometryczne relacje między przedmiotami materialnymi zachodzą „w" jednej absolutnej przestrzeni istniejącej niezależnie od tych przedmiotów, a więc Witkacy chciał godzić relacjonizm z absolutyzmem na innej zasadzie niż Cassirer.

*

Spór między absolutną koncepcją przestrzeni a koncepcją relacyjną nie jest zakończony. Koncepcja relacyjna nie odniosła zdecydowanego zwycięstwa. Po jej stronie opowiedzieli się co prawda między innymi Huygens, Leibniz, Berkeley, Mach, Einstein, ale przeciwko niej występował Newton, Euler, Kant i współcześni myśliciele, tacy jak: Edward Arthur Milne i William Hunter Mc Crea, Gustav Nehrlich, Hartry Field, Milton Friedman. Pamiętajmy, że Witkiewicz głosił swe poglądy na temat przestrzeni w okresie rozkwitu neopozytywizmu, a więc w czasie, gdy zwolenników przestrzeni absolutnej uznawano za zacofańców, i że dopiero w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku zaczęto odchodzić od negatywnego podejścia do absolutyzmu, a relacyjną koncepcję przestrzeni neopozytywistów uznawano za zbyt uproszczoną. Wielu badaczy, w tym: C. Hooker, H. Lacey, E. Anderson oraz Jeremy Butterfield, zaczęło wyrażać sceptycyzm w stosunku do relacjonizmu. W kontrowersji między absolutną a relacyjną koncepcją przestrzeni zarysowało się trzecie możliwe stanowisko reprezentowane przez Johna Earmana, stanowisko postulujące coś pośredniego między absolutyzmem a relacjonizmem[21].

*

Spór między relatywistami a absolutystami jest zbyt skomplikowany, by można było znaleźć jego jednoznaczne i ostateczne rozwiązanie. Nie da się stwierdzić, że wśród możliwych rozwiązań stanowisko Witkiewicza miałoby być przestarzałe czy bezsensowne. Na przestrzeni dziejów dyskusji relatywistów z absolutystami – czyli od momentu krytycznej wymiany zdań między Leibnizem a Newtonem – każde jednoznaczne stanowisko okazywało się podatne na krytykę (falsyfikację). I tak np. relacjonizm siedemnasto- czy osiemnastowieczny nie mógł sobie poradzić ani z wyjaśnieniem zjawiska ruchu, ani z określeniem istoty czasu i przestrzeni. Podobnie było ze zwolennikami absolutyzmu. Obie strony zarzucały sobie popełnianie sprzeczności[22].

Odnaleźć je można było zarówno u Leibniza, jak i u Newtona. Także ich późniejsi kontynuatorzy (tacy jak E. Mach, Maxwell czy Poincaré) nie mieli zbyt spójnego stanowiska[23]. Czego to dowodzi? Według Earmana tego, że:

1) spór relatywizmu z absolutyzmem jest sporem prawie nierozstrzygalnym;

[21] J. E a r m a n , *World Enough and Space-Time*, MIT Press, Cambridge–Massachusetts 1989, s. 208.

[22] Tamże, s. 108.

[23] Tamże, s. 61-90.

2) nawet einsteinowski relatywizm nie może rościć pretensji do ostatecznego zrozumienia istoty ruchu i struktury przestrzeni[1].

W sporze tym chodzi między innymi o wyjaśnienie istoty ruchu obrotowego, np. ruchu wody względem wiadra w słynnym eksperymencie Newtona. Jak wyjaśnić kształt powierzchni wody w wirującym wiadrze? Newton dał odpowiedź absolutystyczną: zakrzywienie powierzchni wody w wiadrze jest miarą jego prędkości kątowej względem przestrzeni absolutnej[2]. Ale czy przestrzeń absolutna istnieje? Czy może ona istnieć bez przedmiotów ją wypełniających?

Dla Leibniza przestrzeń nie jest czymś mogącym istnieć niezależnie od przedmiotów fizycznych, ponieważ sprowadza się ona do relacji geometrycznych między tymi przedmiotami i jest porządkiem ich (tych przedmiotów) współistnienia. Gdyby na przykład istniała przestrzeń absolutna i gdyby w tej przestrzeni przesunąć cały świat o parę metrów, to przecież nie zauważylibyśmy żadnej różnicy. Z kolei według Berkeleya przestrzeń absolutna nie istnieje, bo jest nieobserwowalna. Również E. Mach odniósł się negatywnie do tezy Newtona, jakoby ziemskie siły bezwładności mogły istnieć w odmaterializowanej pustej przestrzeni, jak na przykład w obracającym się w pustej przestrzeni wiadrze z wodą, w którym ruch względny nie był w stanie wyjaśnić kształtu powierzchni wody. Według E. Macha siły odśrodkowe wywoływane są przez obrót wody (w wiadrze) względem masy Ziemi i innych ciał niebieskich. Gdybyśmy pominęli materię wszechświata, pojęcie masy (bezwładności) straciłoby sens. Zasada Macha głosi właśnie zależność bezwładności od otaczającej ją materii wszechświata.

W kontrataku absolutyści dowodzili, że do istnienia sił odśrodkowych wcale nie jest konieczna obecność zewnętrznej (w stosunku do wirującego obiektu) materii wszechświata. Jak zresztą miałoby wyglądać działanie odległej materii gwiazdowej na materię wirującego wiadra z wodą? Einstein rozwiązał to w taki sposób, iż uznał nieodróżnialność sił bezwładności od sił grawitacji (dziś wiemy, że źródłem bezwładności jest pole Higgsa), lecz dokonał tego kosztem przyjęcia, że naszą przestrzeń trzeba uzupełnić o czwarty wymiar i że jej struktura uzależniona jest od struktury mas grawitacyjnych – musiał więc zrezygnować z użycia pojęcia przestrzeni absolutnej. Czy ta rezygnacja z absolutyzmu była jednak ostatecznym zwycięstwem relacjonizmu? Otóż nie! Okazało się, że z równań pola ogólnej teorii względności wynikają modele

[1] Tamże, s. 27.

[2] Newton był zarazem absolutystą (uznawał, że przestrzeń istnieje niezależnie od materii, a jej metryka nie zależy od obecności przedmiotów fizycznych), jak i substantywistą (akceptował tezę, wg której może istnieć przestrzeń całkowicie pusta).

(o gęstości masy-energii równej zeru), które dopuszczają możliwość istnienia pustej ustrukturowanej czasoprzestrzeni bez świata fizycznego.

Byłby to argument na korzyść absolutyzmu, względnie substantywizmu (czy też substantywalizmu) – skorzystał zeń H. Mehlberg, który przeszedł z relacjonizmu na substantywizm[26]. W swej argumentacji przytaczał właśnie fakt, że istnieją „puste" rozwiązania równań pola ogólnej teorii względności. W takich rozwiązaniach *czasoprzestrzeń jest samoistna względem świata fizycznego: może istnieć równie dobrze bez niego*[27]. Również Adolfowi Grünbaumowi „wyeliminowanie" z fizyki koncepcji absolutnej przestrzeni na rzecz przestrzeni relacyjnej wydaje się czymś przedwczesnym[28]. Zasada Macha wcale nie została zrealizowana („zasada Macha" głosi między innymi, że geometria fizycznej przestrzeni zależy od struktury materii). Sam Einstein wcale nie uważał, że proces rugowania pojęcia „absolutnej przestrzeni" jest zakończony. W sformułowaniu einsteinowskim zasada Macha miałaby wyrażać całkowite zdeterminowanie pola metrycznego (g i k) przez własności grawitacyjnej materii i energii (Tik).

Rozwiązując równania pola ogólnej teorii względności, uczeni zdali sobie jednak sprawę, że pojęcie Newtonowskiej przestrzeni absolutnej jest czymś nieusuwalnym[29]. Wynika to z tego, że znalezienie rozwiązań tych równań wymaga, by warunki graniczne zadziałały w nieskończoności, a warunki graniczne w nieskończoności odgrywają właśnie rolę Newtonowskiej przestrzeni absolutnej. Występuje tu przestrzeń absolutna, ponieważ:

1) to nie materia determinuje, które układy w nieskończoności są galileuszowymi układami szczególnej teorii względności;

2) materia przestaje być źródłem całościowej płaskiej struktury czasoprzestrzeni, a staje się jedynie czynnikiem modyfikującym tę płaskość[30].

---

[26] H. M e h l b e r g, *Relatyvity and Atom* [w:] *Mind, Matter and Method*, red. Paul K. Feyerabend, Grover Maxwell, University of Minneapolis Press, Minnesota 1966, s. 449-491.

[27] Z. A u g u s t y n e k, *Czasoprzestrzeń*, WFiS UW, Warszawa 1977, s. 20 i 31.

[28] A. G r ü n b a u m, The Philosophical Retention of Absolute Space in Einstein's General Theory of Relativity [w:] Problems of Space Time, red. John J. C. Smart, Macmillan Company, Nowy Jork 1964, s. 313.

[29] Tamże, s. 314.

[30] Tamże, s. 315. Poza tym Grünbaum jest dualistą: materia wg niego jest czymś innym niż przestrzeń, jest rzeczą niemożliwą, aby przedmioty materialne zbudowane były z samej przestrzeni. Między innymi dlatego krytykuje pomysł Wheelera, jakoby tworzywem wszechświata miałaby być pusta zakrzywiona przestrzeń. Jak zresztą pusta przestrzeń mogłaby być sama z siebie zakrzywiona? Stanowisko Wheelera jest opozycyjne w stosunku do teorii Riemanna, którą to teorię w końcu twórca geometrodynamiki zaakceptował. Według Riemanna różniczkowalna rozmaitość przestrzeni sama z siebie pozbawiona jest wszelkiej wewnętrznej metryki, zakrzywienie przestrzeni może być spowodowane tylko zewnętrznymi (w stosunku do geometrycznych) czynnikami fizycznymi. Inaczej: Riemannowska krzywizna nie jest własnością

Czyżby więc trzeba było odrzucić zasadę Macha? Późny Einstein skłaniał się ku tezie, że należy zrezygnować z tej zasady[31]. Nie może więc być mowy o ostatecznym wyeliminowaniu pojęcia „absolutna przestrzeń" – Witkacy miał więc rację, obstając przy jej nieusuwalności. Ogólna teoria względności wcale nie rozstrzygnęła sporu między absolutną teorią przestrzeni a teorią relacyjną na korzyść tej ostatniej.

Witkacy podchodził nieufnie do Whiteheadowskiej próby zanegowania przestrzeni absolutnej. Whitehead jako naukowiec wyszedł od pojęcia nieeuklidesowych przestrzeni geometrycznych oraz relatywistycznego pojęcia przestrzeni fizykalnej, by dowieść, że przestrzeń absolutna nie istnieje. Według niego przestrzeń jest systemem relacji między zdarzeniami albo, inaczej mówiąc, jest abstrakcją od relacji „nakładania się na siebie" różnych zdarzeń. Doświadczenie zmysłowe wskazuje, że pojęcie przestrzeni absolutnej jest pojęciem pozbawionym empirycznego sensu, gdyż w doświadczeniu tym nie można znaleźć czystej przestrzeni w sobie i dla siebie, egzystującej niezależnie od przyrodniczych zdarzeń. Według Whiteheada przedmioty wcale nie istnieją w przestrzeni. Geometria euklidesowo-kartezjańska nauczyła nas patrzeć na przestrzeń tak, jakby stanowiła ona system nierozciągłych punktów, jednak fundowanie pojęcia przestrzeni na pojęciu punktów jest błędem. Zdaniem Whiteheada czymś bardziej pierwotnym od punktów są bowiem objętości. W związku z tym przestrzeń miałaby być systemem relacji „nakładania się na siebie" różnych objętości.

Problem z Witkacym polega jednak na tym, że także i on nie wychodzi od pojęcia „punktów", by następnie skonstruować z nich przestrzeń, lecz zaczyna raczej od pojęcia „rozciągłości" rozmaitych monad i można powiedzieć, że w perspektywie budowania pojęcia przestrzeni „rozciągłość" Witkacego odpowiada kategorii „objętości" u Whiteheada. Problem polega na tym, że Witkacy mimo wszystko nie odrzuca – tak jak robi to Whitehead – pojęcia przestrzeni absolutnej. U niego przestrzeń relacyjna stanowi abstrakcję od „rozciągłości" monad (rozciągłości zdarzeń), lecz jednocześnie konkretne monady znajdują się w absolutnej przestrzeni. Witkacy mówi o przestrzeni całego wszechświata (przestrzeni całego istnienia), a jej częściami są właśnie

metryki samej przestrzeni (metryki wewnętrznej), lecz metryki narzuconej z zewnątrz. Według Grünbauma Wheelerowski pomysł ontologicznego wyjścia z zakrzywionej przestrzeni o krzywiźnie niezdeterminowanej przez materię jest pomysłem poronionym, bo wiodącym do nierozwiązywalnych problemów. W końcu sam Wheeler nie potrafił tego pomysłu konsekwentnie zrealizować: z jednej strony uważał, że pusta czasoprzestrzeń zawiera wewnętrzną metrykę (jest niezależna od materii), a z drugiej strony temu zaprzeczał, a działo się to jeszcze w okresie, kiedy był przekonany o słuszności swego programu geometryzacji fizyki.

[31] A. G r ü n b a u m, *The Philosophical Retention...*, dz. cyt., s. 315.

„rozciągłości" danych monad, czyli rozciągłości danych zdarzeń, w których uczestniczą monady. Konkretne przedmioty – monady są „w" przestrzeni, a z drugiej strony przestrzeń jest systemem relacji między zdarzeniami.

Chodzi tu o to, że rozciągłościowy aspekt zdarzeń ulega transformacjom w rozmaitych sytuacjach. Jakie to sytuacje? Na przykład takie, w których pole grawitacyjne zakrzywia drogę promienia słonecznego. Dochodzi tu do zmiany rozciągłości promienia. Promień słoneczny w pustej przestrzeni kosmicznej porusza się po prostej euklidesowej, jego krzywizny pojawiają się jako rezultat oddziaływania z większym lub mniejszym natężeniem pola grawitacyjnego. Nie wolno utożsamiać przestrzeni z polem grawitacyjnym. Tak jak z prostej euklidesowej można otrzymać wszelkie odmiany linii geodezyjnych poprzez umieszczenie tej prostej w rozmaitych układach fizycznych, podobnie przestrzenie zakrzywione można ująć jako deformacje prostej euklidesowej przestrzeni w lokalnych krzywiznach pól grawitacyjnych. Sama przestrzeń kosmiczna nie byłaby zakrzywiona, jej rozciągłościowe krzywizny są spowodowane działaniem pól grawitacyjno-elektromagnetycznych.

A więc pojęciem pierwotnym jest trójwymiarowa i nieskończona przestrzeń euklidesowa z płaszczyznami i prostymi euklidesowymi. Krzywizny linii geodezyjnych byłyby w ramach tego stanowiska kolejnymi odmianami „prostej euklidesowej z przeszkodami" – tymi przeszkodami jest obecność rozmaitych pól.

> W innych geometriach musimy (z punktu widzenia Euklidesa) założyć specjalne warunki najkrótszej odległości, zależne już od poprzednio przyjętych własności całego układu, podczas gdy w geometrii Euklidesa najkrótsza odległość ma sens jedyny, jednoznaczny tylko jako linia „wolna", „bez przeszkód"[32].

Dlaczego pojęcie przestrzeni absolutnej miałoby być pojęciem pierwotnym w stosunku do pojęcia przestrzeni relacyjnej? Bo stwierdzenie, że przestrzeń jest zbiorem relacji między przedmiotami (zdarzeniami monadycznymi) zakłada, iż uprzednio przed tymi relacjami istnieją same te przedmioty (monady) z ich rozciągłościami. Istnieją, ale gdzie? No właśnie w przestrzeni, w której te przedmioty (zdarzenia) są w stosunku do siebie jakoś usytuowane. Zanim stwierdzimy rodzaj powiązań „przestrzennych" między rzeczami (monadami), musimy się upewnić, czy rzeczy te w ogóle istnieją, że mają jakieś rozciągłości i że te rozciągłości jakoś istnieją w stosunku do siebie w jakimś ośrodku. Ośrodek ten od wieków nazwany jest przestrzenią (chodzi tu o przestrzeń absolutną)[33].

[32] S. I. Witkiewicz, *Zagadnienie...*, *dz.* cyt., s. 250.

[33] S. I. Witkiewicz, *Nauki ścisłe...*, dz. cyt., s. 442.

Bibliografia

AUGUSTYNEK ZDZISŁAW, *Czasoprzestrzeń*, WFiS UW, Warszawa 1997.

CASSIRER ERNST, *Das Erkenntnisproblem In der Philosophie Und Wissenschaft der Neuron Zeit*, Vierter Band, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2000.

EARMAN JOHN, *World-Enough and Space-Time*, The MIT Press, Cambridge–Massachusetts 1989.

GRUENBAUM ADOLF, *The philosophical Retention of Absolute Space In Einstein's General Theory of Relativity* [w:] *Problems of Space and Time*, Edited and intorduction John Jamieson Carswell Smart,. The Macmillan Company, New York 1964, s.

HELLER MICHAŁ, *Ewolucja kosmosu i kosmologii*, PWN, Warszawa 1983.

MAURIN KRZYSZTOF, *Geometryczne idee Riemanna i ich rola w matematyce i fizyce* [w:] SKWARCZYŃSKI MACIEJ, *Geometria rozmaitości Riemanna*, PWN, Warszawa 1993.

MEHLBERG HENRY, *Relativity and Atom* [w:] *Mind, Matter and Method: Essays in Philosophy and Science in Honor of Herbert Feigl*, Eds. Paul K. Feyerabend, and Grover Maxwell, University of Minneapolis Press, Minnesota 1966, s. 449–491.

SZUMILEWICZ IRENA, *Poincaré*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Nauki ścisłe a filozofia i inne pisma filozoficzne (1933-1939). Oprac. Maciej Dombrowski i Magdalena Bizior-Dombrowska*, PIW, Warszawa 2014.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Zagadnienie psychofizyczne*, z rękopisu wydał oraz przypisami i posłowiem opatrzył Bohdan Michalski PWN, Warszawa 1978.

Witkacy involved in a dispute between absolute and relational theory of space

Summary

Keywords: Witkacy, Cassirer, Earman, Einstein, Grünbaum, Mach, Mehlberg, Newton, Poincaré, Riemann, Wheeler, Euclidean geometry, non-Euclidean geometry, absolute space, relational space, neo-Newton cos-mology, diversity, general theory of relativity, theory of groups.

In this article I explore the point of view of Witkiewicz on the controversy concerning the relation of relational and absolute space. I am placing this opinion against the contemporary philosophies, as well as against the post-war philosophies. Is the interpretation of Witkacy up-to-date?

At the beginning of the XX century the Einstein-relativistic turning point took place and not only physi-cists started to criticize the Newtonian concept of absolute space. Also the philosophers brought up in the Newtonian paradigm took on the challenge to rethink the concept of space in the light of new discoveries in physics. They began to deliberate about the relation of the concept of absolute space to the concept of rela-tional space.

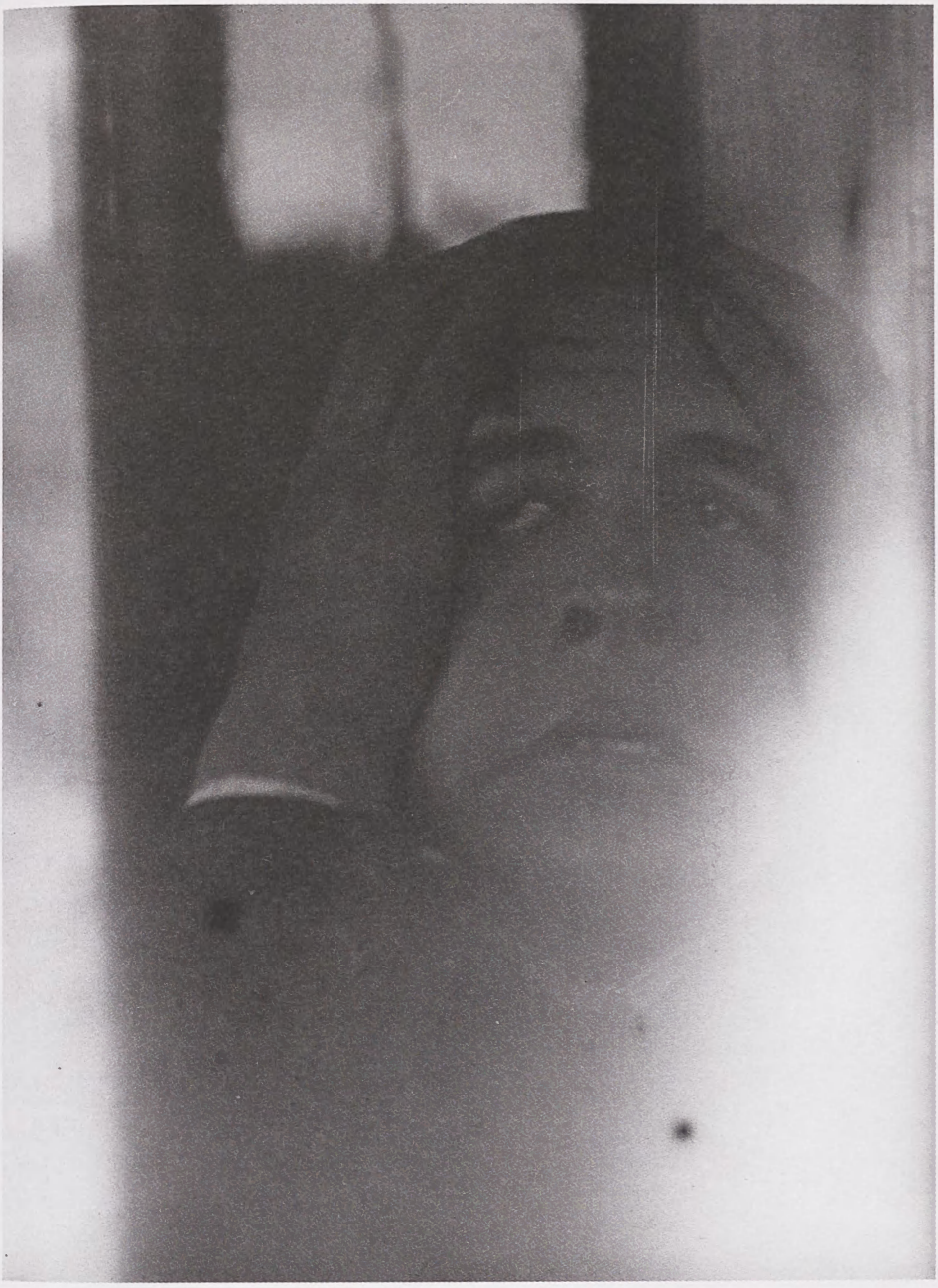
The Newton's absolute space has a metric Euclidean geometry and is always flat. It was not only Witkacy who thought that Euclidean space is the most corresponding structure to real space. Mankind has been familiar with Euclidean space for several centuries, we think in categories of this space habitually. Poincaré realized that Euclidean geometry is not the only

possible one, and if he preferred it, it is not because it would be „truer" than non-Euclidean geometries, but because it was „more corresponding" to the description of real space.

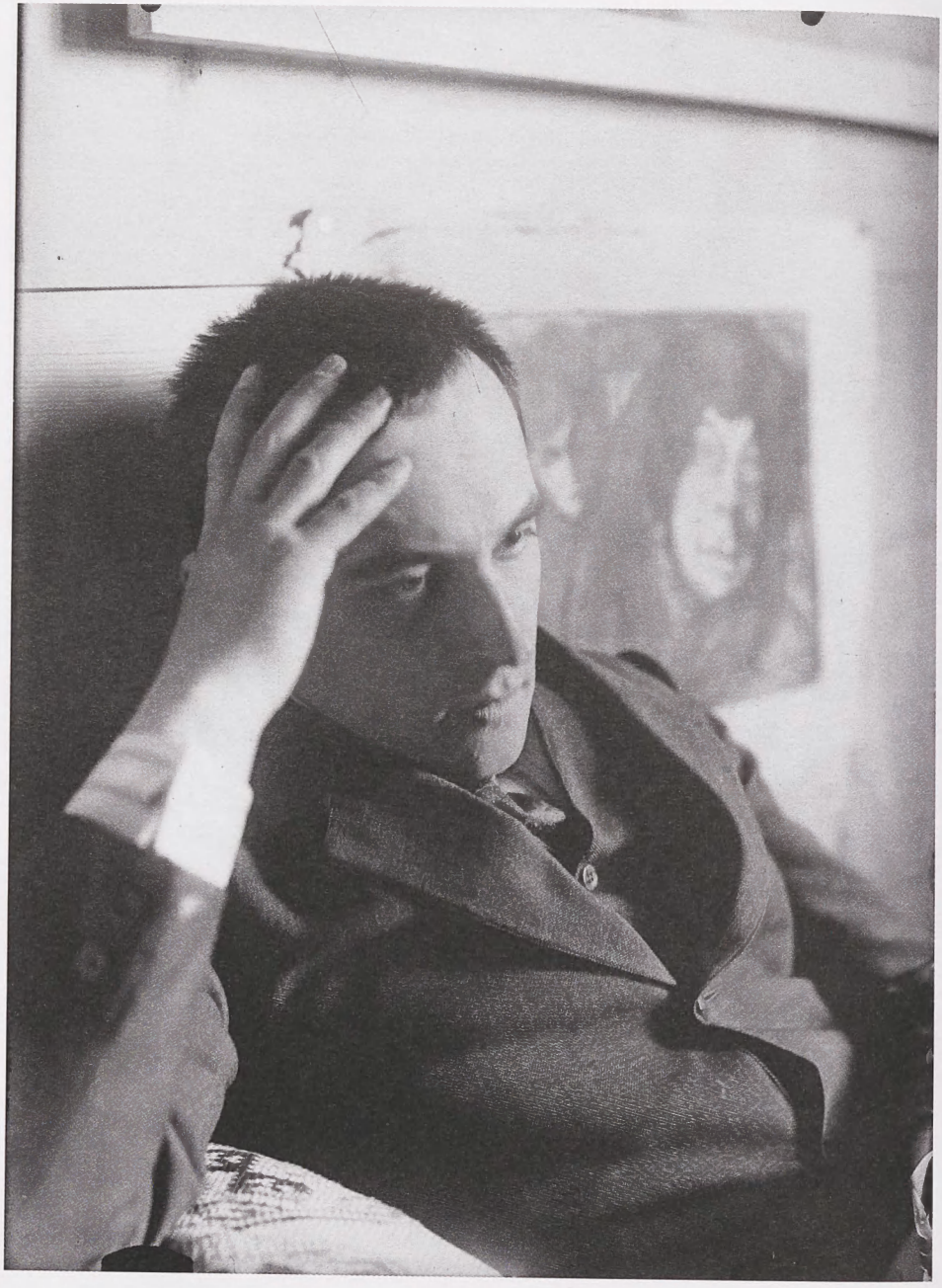
According to Witkacy, the choice of geometry needed to describe real space it is not a matter of will or option. You should choose the more real geometry. Wouldn't it be possible to reverse the situation and the recognition of non-Euclidean curvature of space as something insignificant in relation to the straight Euclidean space? Witkacy did not realize that neo-Newton cosmology (shaping up in 1934) responded positively to this question. In this cosmology „the space is always flat, Euclidean" and „the equations of neo-Newton cosmology and relativistic cosmology from a mathematical point of view are identical".

The dispute between relativists and absolutists is too complicated to find its unambiguous and defini-tive solution. It is impossible to say that among the possible solutions the opinion of Witkiewicz would be out of date or meaningless. Throughout history of the dispute between relativists and absolutists - that is from the moment of critical exchange of opinions between Leibniz and Newton - any explicit position turned out to be susceptible to criticism.

Krzysztof Kościuszko – dr. hab., prof. nadzw. w Instytucie Filozofii (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie). Kierownik Zakładu Etyki, Bioetyki i Filozofii Przyrody; filozof nauki, filozof przyrody, witkacolog. Autor książek: *Stanisława Ignacego Witkiewicza spór o naukową metafizykę*, Olsztyn 1998, *Chaos i wiedza. Przyrodoznawczo-epistemologiczny aspekt deleuzjańskiej filozofii różnicy*, Olsztyn 2000, *Nowa formuła monadologii*, Olsztyn 2007 oraz artykułów poświęconych różnym aspektom filozofii S. I. Witkiewicza i kilkudziesięciu prac (w języku polskim, francuskim i angielskim) z zakresu filozofii przyrody, filozofii nauki i filozofii matematyki.



84. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Miny*. Autofotografia, ok. 1910



85. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Fot. ok. 1912

MACIEJ DOMBROWSKI
Uniwersytet Wrocławski

Filozofia w przebraniu powieści.
O *Jedynym wyjściu* Stanisława Ignacego Witkiewicza

Słowa-klucze: Witkacy, powieść, filozofia, *Jedyne wyjście*

Filozofia a literatura. Przypadek Witkacego

Najlepiej, jak sądzę, sytuację Witkiewicza filozofa widać na tle twórców często z nim zestawianych – Witolda Gombrowicza i Brunona Schulza. W twórczości tych trzech „muszkieterów awangardy" można oczywiście odnaleźć pewne wątki filozoficzne, trzeba jednak pamiętać o zasadniczych różnicach. Przede wszystkim tylko Witkiewicz pretendował do miana profesjonalnego filozofa i uczynił z filozofii jedno ze swych głównych zajęć. Ponadto tylko on jest autorem systemu filozoficznego wyłożonego w postaci traktatu mającego charakter pracy naukowej. Trzeba też pamiętać o dużym wyczuleniu metafilozoficznym Witkacego – zastanawiał się nad istotą filozofii, jej zadaniami i metodami, miał ponadto świadomość odrębności filozofii od innych dziedzin swojej aktywności. I na koniec – co bardzo ważne – formułował szeroko zakreślony program badawczy, który skrupulatnie realizował. Taka charakterystyka w żadnej mierze nie odnosi się do dwóch pozostałych autorów. Jeśli już dopatrujemy się w dziełach Schulza i Gombrowicza filozofii, to jest ona rozumiana w bardzo specyficzny, szeroki sposób – to ogólny namysł nad kondycją świata, a w szczególności człowieka, wyraz światopoglądu autora[1], który nie pretenduje do bezpośrednich związków z dyscypliną

[1] Na temat tej kategorii i różnic między światopoglądem, filozofią oraz ideologią zob.: J. Metallmann, *Nauka, pogląd na świat, filozofia*, „Przegląd Współczesny" 1939, nr 5, s. 72-95; nr 7, s. 120-145.

naukową, jaką jest filozofia[2]. W takim ujęciu nie ma większych problemów z określeniem zarówno Gombrowicza, jak i Schulza, mianem filozofów, trzeba jednak pamiętać, że określenie „filozof" oznacza tu zupełnie co innego niż w przypadku autora *Szewców*.

Jak widać z powyższych uwag, sytuacja Witkiewicza filozofa jest szczególna. Wydaje się, że dla wielu badaczy jego twórczości system filozoficzny, który opracował, stanowi nie lada wyzwanie lub wręcz zbędny balast, z którym tak naprawdę nie wiadomo, co zrobić. Z czego to wynika? Sądzę, że przyczyna tkwi w swoistym „nieprzystawaniu" filozofii Witkiewicza do obrazu autora, jaki został wytworzony w toku wieloletnich (już wielopokoleniowych) badań. Jest to obraz artysty prowadzącego nieustanną grę z samym sobą i światem, dandysa, ironisty i kpiarza. Trudno zrozumieć, jak w tym kontekście umieścić inną twarz Witkacego filozofa, mającego ambicje, by zbudować system i nawiązać dialog z filozofią akademicką, co w pewnej mierze mu się udało[3].

[2] Co oczywiście nie przeszkadza w publikacji opracowań twórczości tych pisarzy, mających w tytule „filozofię" lub „filozofa" – zob.: *Schulz. Między mitem a filozofią*, red. J. Michalik, P. Bursztyka, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014; *Бруно Шульц Як Філософ і Теоретик Літератури*: Матеріали V Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі (Bruno Schulz jako filozof literatury: Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu), pod. W Meniok, Centrum Polonistyczne Uniwersytetu w Drohobyczu, Drohobycz 2014; Gombrowicz filozof, red. F. M. Catalucci i J. Illg, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991; D. C z a k o n, *Gombrowicz i filozofia. Uwagi do koncepcji sztuki pisarza*, „Kwartalnik Filozoficzny" t. 43: 2015, z. 1, s. 133-152. Należy przy tym zaznaczyć, że Gombrowicz wykazuje zdecydowanie większą samowiedzę filozoficzną niż Schulz. Autor *Ferdydurke* cenił filozofię akademicką, nie chciał jednak być z nią utożsamiany, stawiając ponad nią sztukę i kierując się niechęcią do jakichkolwiek jasno określonych etykiet. Był autorem książeczki, która, choć podobno zrodzona z nudy podczas rekonwalescencji, zdradza głębsze zainteresowanie filozofią – zob.: W. G o m b r o w i c z, *Kurs filozofii w sześć godzin i kwardans*, przekł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998; i dwa krótkie teksty dotyczace bezpośrednio zagadnień filozoficznych – *Egzystencjalizm* i *Byłem pierwszym strukturalistą* [w:] *Gombrowicz filozof*, ed. cyt., s. 128-151. Celnie podsumowuje postawę Gombrowicza Michał Paweł Markowski: „Literatura świadoma filozoficznych problemów, lecz niestarająca się o ich dyskursywne rozwiązanie". M.P. M a r k o w s k i, *Gombrowicz: do diabła z kontemplacją* [w:] t e n ż e, *Życie na miarę literatury*. Eseje, Wydawnictwo Homini, Kraków 2009, s. 339. U Schulza nie znajdujemy wielu fragmentów jawnie dyskursywnych. Najbardziej doniosłym jest z pewnością krótki tekst (który można chyba nazwać esejem filozoficznym) *Mityzacja rzeczywistości* (B. S c h u l z, *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 334-336) zakończony znamiennym wyznaniem, wedle którego „Filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa", tamże, s. 336.

[3] Szerzej o dyskusyjnym statusie Witkacego filozofa i źródłach tego stanu rzeczy zob.: M. D o m b r o w s k i, *Aktualność filozofii Stanisława Ignacego Witkiewicza* [w:] *Witkacy: bliski czy daleki?* Materiały międzynarodowej konferencji z okazji 70. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk, 17-19 września 2009, red. J. Degler, Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 2013. s. 245-267.

Problemem nie mniej ważnym jest sam status filozofii w zetknięciu z innymi polami badań humanistycznych – nas, siłą rzeczy, będzie interesowało literaturoznawstwo i, w węższym zakresie, teoria literatury[4]. Otóż wydaje się, że problemem jest w tym przypadku dość instrumentalne czerpanie z dorobku filozofii i postrzeganie jej nie jako samodzielnej dyscypliny badawczej, która ma ugruntowaną tradycję, słownik, problematykę oraz metody, lecz raczej tylko jako pewien kontekst badań, i to w rozumieniu już przywoływanym, czyli światopoglądowym. Oczywiście w takim podejściu nie ma niczego złego i jest ono naturalne, nie można jednak zapominać o ograniczeniach takiego ujęcia. Szczególnie w przypadku Witkiewicza jest ono groźne, ponieważ skutkuje zatarciem różnic między tekstami literackimi a pracami filozoficznymi. Wynika to wprost ze szczególnej roli, jaką filozofia odgrywała w dorobku Witkacego. Można postawić tezę, że cała twórczość Witkacego przesiąknięta jest treściami filozoficznymi. Różna jest tylko funkcja tych treści, i o tym należy pamiętać. W tekstach literackich filozofia to przede wszystkim element świata przedstawionego, w rozprawach jest w pełni suwerenna.

Problem z filozofią Witkacego mają wszyscy. Największy jednak ci badacze, którzy poruszają się na styku literaturoznawstwa, kulturoznawstwa i filozofii. Przoduje na tym polu Michał Paweł Markowski, dla którego Witkacy jest koronnym dowodem na poparcie bardzo dyskusyjnej tezy, wedle której „[...] nikt dziś nie komentuje polskiej filozofii międzywojennej, [...] ponieważ najciekawsze rzeczy w tym czasie zostały powiedziane nie przez filozofów, ale przez pisarzy"[5]. Markowski nie przebiera w słowach i nazywa filozofię Witkacego „dramatycznie grafomańską i wtórną", a jej analizy, respektujące jego terminologię i ustalenia, „zakalcowatymi kawałkami"[6]. Tak radykalna krytyka prowadzi jednak do tezy, jakoby „prawdziwa" i wartościowa filozofia Witkacego zawarta była nie w jego rozprawach, lecz w tekstach literackich, gdzie miałby on analizować, jak określa to w nawiązaniu do Heideggera Markowski, fenomen ludzkiej „gadaniny"[7]. Takiej ocenie wtóruje Agata Bielik-Robson, która uznaje, że „Witkacy jest w pierwszym rzędzie pisarzem bardzo śmiesznym" i traktuje go jednocześnie jako twórcę anachronicznego. Jak zaznacza:

> Równie *passé* wydaje się filozofia Witkacego, taki trochę domorosły system witalizmu, na chybił trafił łączący szalenie modne za jego czasów wpływy Bergsona i Macha[8].

[4] Temat jest bardzo drażliwy, na co wskazywały bezpośrednio głosy krytyczne po wygłoszonym referacie. Nie sądzę jednak, by przemilczanie go było dobrym wyjściem.

[5] M. P. M a r k o w s k i, *Schulz- pisarz jako filozof*, „Schulz/Forum" 3013, nr 2, s. 11.

[6] Tamże, s. 12.

[7] Tamże.

[8] A. B i e l i k - R o b s o n, *Co pozostaje z Witkacego?* [@:] http://kulturaliberalna.pl/2009/09/14/ bielik-robson-degler-englert-gajewski-kowalczyk-witkacy-nie-zyje/.

Z opinią, że filozofia Witkacego jest dziś nieprzydatna i zbędna, spotkać można się dość często[9]. Symptomatyczna jest tu dyskusja, która miała miejsce między „tuzami" rodzimej społeczności filozoficznej przy okazji dyskusji o kondycji polskiej filozofii. O docenienie Witkiewicza filozofa upomniał się Jan Woleński[10]. Ze zdecydowaną ripostą wystąpił Jacek Juliusz Jadacki, który zaznaczył:

> Inaczej niż prof. Woleński – nie sądzę, żeby prace filozoficzne Stanisława Ignacego Witkiewicza warte były tego, aby je „świat docenił". Może to i ładna literatura (tu pozwolę sobie na wyrażenie mego gustu literackiego: mnie ta literatura nie zachwyca), ale gdyby do tych prac przykładać miarę Jana Łukasiewicza (a to jest moja miara), to ich wartość jest – żadna[11].

Po takim naświetleniu sprawy Woleńskiemu nie pozostało nic innego, jak uderzyć się w piersi, co też niezwłocznie uczynił: „[...] z Witkacym rzeczywiście trafiłem jak kulą w płot"[12]. Tego typu wyroki wydają się ferowane na bazie obiegowych opinii, wynikają z powszechności swoistej „czarnej legendy" Witkacego jako narkomana, bawidamka i intelektualnego hochsztaplera. Oczywiście obaj przywołani dyskutanci to przedstawiciele filozofii analitycznej, duchowi spadkobiercy szkoły lwowsko-warszawskiej, bardzo dalecy od modelu filozofii preferowanego przez Witkiewicza. Witkacy jawi się więc jednym odbiorcom jako autor zbyt filozoficzny i w swej filozoficzności konserwatywny, innych, np. filozofów analitycznych, wręcz przeciwnie, odrzuca ich domniemana „literackość". Ten swoisty klincz interpretacyjny wydaje się przekleństwem autora pracującego na styku kilku dziedzin.

Zarysowany powyżej stan rzeczy nie jest oczywiście zawieszony w próżni, można wskazać dość precyzyjnie jego przyczyny. W przypadku interpretacji „literackich" wynika on przede wszystkim ze zmiany, jaka dokonała się w sposobie uprawiania współczesnej humanistyki – dekonstrukcjonizm czy performatywizm[13] to stanowiska, których wspólnym mianownikiem jest podważanie klasycznych, jeszcze modernistycznej proweniencji podziałów na dziedziny badawcze. Kwestionowanie sztywnych dystynkcji jest oczywiście cenne, jeśli służy podejściu interdyscyplinarnemu, często jednak kończy się

[9] Zob. J. T a r n o w s k i, *Czy filozofię Witkacego można uratować?* [w:] *Powroty do Witkacego*, Materiały sesji naukowej poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi, Słupsk, 7-8 maja 2004, pod red. J. Tarnowskiego, Słupsk 2006, s. 253-263.

[10] *Kondycja filozofii w Polsce: dawniej i teraz*, „Diametros"2004, nr 1, s. 149 – jest to zapis dyskusji na forum tego internetowego periodyku [@:] http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/index.php/diametros/article/download/23/19.

[11] Tamże, s. 165.

[12] Tamże, s. 197.

[13] Zob. A. Z e i d l e r - J a n i s z e w s k a, *Perspektywy performatywizmu*, „Teksty Drugie" 2007, nr 4. s. 34-47.

na zacieraniu jakichkolwiek podziałów, anarchizmie interpretacyjnym i rozmyciu problematyki.

Taką strategię, opartą w tym przypadku na performatywizmie, widać bardzo dobrze na przykładzie analizy korespondencji Witkacego, którą zaproponowała Olga Szmidt[14]. Autorka uznaje ją za prawdziwe *opus magnum*, dezawuując inne obszary jego działalności. Tworzy ona na potrzeby tej tezy postać „korespondenta-Witkacego", odcinając się programowo od nawiązań do całości jego dorobku. Takie zawężenie perspektywy prowadzi jednak do wniosków absurdalnych, ocierających się o naginanie faktów, tak aby pasowały do nośnego sloganu. Ograniczając się tylko do obszaru interesującego nas teraz – filozofii – widać to jaskrawo, w momencie gdy autorka całkiem serio stawia tezę, jakoby Witkacy nigdy nie napisał (i nie opublikował) tzw. *Hauptwerku*[15]. Dlaczego tak jest? Odpowiedź jest prosta: otóż, jak zauważa autorka, „*Hauptwerk* jest właściwie przeciwieństwem tego, na co składają się listy [...]"[16]. Rozumowanie Szmidt jest proste – w przypadku uznania korespondencji za koronne dzieło Witkacego, jej potencjalny brak końca, zmienność nastrojów i poruszanych spraw wykluczają zwieńczenie w postaci – po Schulzowsku rozumianej – *Księgi* (autorka mówi o „fantazmacie"[17]). To listy stają się, wedle słów Szmidt: „nieświadomym *Hauptwerkiem*"[18]. W świecie nieustającej performatywności nie ma mowy o „Autentyku". Idea jest nośna, jest jednak jeden szkopuł – Witkiewicz ukończył i wydał *Główniak*[19], mało tego, uważał go za duże osiągnięcie i do końca swych dni rozwijał zawarte w nim rozstrzygnięcia filozoficzne. Jak widać, mieszanie porządków i absolutyzowanie pewnych tez nie kończy się dobrze, mamy najwyżej do czynienia z rzeczywistością alternatywną[20].

[14] O. S z m i d t, *Korespondent Witkacy*, Universitas, Kraków 2014.

[15] Tamże, s. 193. Obszernie pisze na ten temat w swojej bardzo krytycznej i demaskującej strategię autorki recenzji omawianej pracy Przemysław Pawlak [@:] http://www.witkacologia.eu/uzupelnienia/na_marginesie/P.Pawlak_recenzja.pdf.

[16] O. S z m i d t, *Korespondent...*, dz. cyt., s. 193.

[17] Tamże, s. 194.

[18] Tamże, s. 9, 10.

[19] S. I. W i t k i e w i c z, *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia [w:] Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia i inne pisma filozoficzne (1902-1932)*, *oprac. B. Michalski, Warszawa 2002*, s. 145-354 (dalej cytuję jako PiT).

[20] Oczywiście można bronić autorki za pomocą jakiegoś wariantu już przywoływanego stanowiska, głoszącego niepoważność przynajmniej części dorobku Witkacego i utrzymywać, że owszem, ukończył *Główniak*, ale wydał go tylko dla hecy, polemizował wokół niego itd., czyli uznać ten fakt za niebyły (w sensie nieznaczący, bo zrównany np. z publikacją absurdalnego artykułu w piśmie o drewnie – zob.: P. P a w l a k: *Stanisława Ignacego Witkiewicza Polepszenie na rynku dykt i fornierów* [@:] http://www.witkacologia.eu/uzupelnienia/P.Pawlak/rynek%20dykt%20i%20fornirow.pdf). Całe rozumowanie autorki zdaje się zasadzać na arbitralnej tezie,

Spotykamy się więc z klasycznym przykładem dysonansu poznawczego, z którym trzeba sobie za wszelka cenę poradzić. I rzeczywiście, tych sposobów na poradzenie sobie z nim badacze Witkacego wyprodukowali całkiem sporo, a wszystkie przypominają neutralizowanie ładunku wybuchowego. W momencie, gdy ta „nudna i anachroniczna" filozofia zostanie już „rozbrojona", można spokojnie iść dalej w swoich analizach, nie zawracając sobie nią więcej głowy. Aby tego uniknąć, wystarczyłoby zrozumienie, że nie ma sensu poszukiwanie jakichś uspójniających formuł, które mają na siłę „przykroić" obraz Witkacego do z góry przyjętej tezy. Witkacy ma wiele twarzy i jedną z nich jest oblicze filozofa. Zasadniczy problem z Witkacym – konstatacja tego, że był jednocześnie poważny i niepoważny[21], a te postawy uznajemy za rozłączne – uznałbym za pozorny. Jeśli w codziennym życiu sami zachowujemy się w zmiennych rolach społecznych w sposób odmienny[22] (dopuszczam możliwość, że są jednostki monolity, które zachowują jednolitą formę zawsze i wszędzie), to dlaczego Witkacy miałby być wyjątkiem? Różnica polegała, jak sądzę, na skali. Tym, co niewątpliwie odróżniało Witkiewicza od mu współczesnych, było to, że wspomniana zmienność była u niego cechą stałą, płynne przechodzenie ze skrajności w skrajność należy uznać za istotną cechę jego charakteru. Zbyt często jednak dialektykę powagi / ironii / groteski / parodii postrzegamy dychotomicznie.

Zobrazowana psychomachia

Ostatnia powieść Witkacego na tle poprzednich wydaje się zajmować pozycję szczególną[23]. Jeśli 622 *upadki Bunga* nawiązywały do modelu powieści

według której w świecie nowoczesnym nie ma miejsca na jakąkolwiek syntezę, dzieło skończone, są tylko fragmenty, zlepki i projekty niedokończone – por. O. S z m i d t, *Korespondent...*, dz. cyt., s. 194.

[21] Bolesław Miciński w swoim szkicu do nieukończonego wspomnienia o Witkacym dokonał w tym względzie jego udanej charakterystyki. Pisał o nim: „Człowiek, który ośmieszał sam siebie i pozwalał się ośmieszać – był śmieszny właśnie w tym, że wszystko brał poważnie". B. M i c i ń s k i, *Stanisław Ignacy Witkiewicz – Witkacy (plan odczytu)* [w:] *Pisma. Eseje. Artykuły. Listy*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1970, s. 200.

[22] Zob. np. Erving G o f f m a n, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przekł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

[23] Mimo że powieść doczekała się analizy w postaci książki, to jednak nadal literatura przedmiotu przedstawia się dość ubogo. Zob.: J. J u s i a k, *Ontologia świata odmienionego*. „Akcent" 1987, nr 1 (27), s.111-117, T. B o c h e ń s k i, *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1994, s. 173-191; J. T a r n o w s k i, *Wartości filozoficzne powieści* Jedyne wyjście *Witkacego* [w:] *Aksjologiczne spektrum sztuki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1995, t. 1, s. 92-106; M. D o m b r o w s k i, *Filozofia w* Jedynym wyjściu *Stanisława Ignacego Witkiewicza* [w:] *Z filozoficznych inspiracji literatury*, materiały z Ogól-

młodopolskiej, *Pożeganie jesieni* i *Nienasycenie* realizowały wzór powieści awangardowej, to *Jedyne wyjście* wyłamuje się z tych schematów. Anna Micińska w posłowiu do wydania krytycznego powieści nazwała *Jedyne wyjście* „pierwszą polską »antypowieścią«"[24], sama jednak taką diagnozę opatrzyła znakiem zapytania. Nawet jeśli nie można mówić w tym przypadku o spełnieniu typu idealnego, to jednak formuła ostatniej powieści Witkacego pozwala na dokonanie takiego porównania. Jak zauważa w odniesieniu do *Jedynego wyjścia* Anna Krajewska: „Dylematy związane z opozycjami uporządkowania i chaosu, fragmentu i całości, systemu i nieładu przebijają z niemal każdego fragmentu powieści"[25]. Rzeczywiście, wśród wyznaczników tak zwanej „nowej powieści" można wyróżnić intertekstualność, element powieści jako krytyki tejże (autotematyzm tej prozy), decentralizację fabuły. Wszystkie one znajdują się bez wątpienia w omawianym tekście[26]. Nawet jeśli interpretacja

nopolskiej Sesji Naukowej Doktorantów, Toruń, 21-22 października 2004, pod red. M. Cyzman i K Szostakowskiej, Toruń 2005, s. 135-147; E. D ą b r o w s k a, *Sztuka albo życie. Estetyka modernistyczna* Jedynego wyjścia *Stanisława Ignacego Witkiewicza*, TAiWPN Universitas, Kraków 2005. Ostatnia pozycja jest jak dotąd jedyną monografią powieści. Filozofia jest jednak w niej na dalszym planie, choć autorka deklaruje, że będzie brała pod uwagę „kontekst pism teoretycznych i filozoficznych" (s. 13). Omówiona zostaje filozofia sztuki Witkacego, jego poglądy na powieść, a wszystko to w świetle modernizmu. Gdy jednak dochodzi do analizy powieści, pewna dezynwoltura w podejściu do filozofii prowadzi komentatorkę na manowce. Powtarza ona wielokrotnie, że to komentatorzy, a nie on sam, nazwali system Witkiewicza „monadyzmem biologicznym" (s. 35, 53), uznaje, że „... Istnieniem Poszczególnym należy się stać, gdyż nie jest się nim tak po prostu ..." (s. 149). Autorka obstaje przy nieuzasadnionej, jak będę starał się dowieść, tezie, że *Jedyne wyjście* jest obrazem porażki poznawczej, której doświadcza jednostka poszukująca prawdy o świecie (s. 99). Widzi na kartach powieści „akt kompromitacji pojęciowego ujmowania świata" i dostrzega w tym egzemplifikację zmiany poglądów samego Witkiewicza – przejście od optymizmu do pesymizmu poznawczego (s. 129). Teza ta wskazuje na brak wnikliwej analizy pism teoretycznych autora *Pożegnania jesieni*. Dąbrowska patrzy na materię powieści i filozofię Witkiewicza poprzez kategorie współczesne, postmodernistyczne, dlatego widzi w postawie Izydora wyraz „nowoczesnego poczucia niemożności poznania rozumowego" (s. 136), imputuje mu ponadto solipsyzm, opierając się na uwagach wyrażających raczej krytyczny realizm (s. 133). W końcu, powołując się na (krytykowaną przez Witkacego) słynną tezę Wittgensteina („O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć" – jest to paragraf 7 *Traktatu logiczno-filozoficznego*, a nie – jak twierdzi Dąbrowska – *Dociekań filozoficznych*, notabene tekstu wydanego dopiero w 1953 roku), stwierdza: „Ta nierówna walka zostaje przez bohatera przegrana" (s. 137), pozostaje tylko język i dojmujące poczucie niemożności wyrażenia czegokolwiek (s. 153).

[24] A. M i c i ń s k a, *Nota wydawnicza* [w:] S. I. W i t k i e w i c z: *Jedyne wyjście*, oprac. A. Micińska, PIW, Warszawa 1993, s. 247. Dalej cytuję jako (JW).

[25] A. K r a j e ń s k a, *Witkacego inscenizacje tekstualne*, „Pamiętnik Literacki" 2002, z. 4, s. 84.

[26] Pełną listę tych cech można znaleźć [w:] L. W i ś n i e w s k a, *Świat. Twórca. Tekst. Z problematyki nowej powieści*, Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1993. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie ma zgodności w kwestii de-

Jedynego wyjścia jako antypowieści nas nie przekona, i tak utwór ten zajmuje w dorobku powieściowym Witkacego miejsce szczególne. Składa się na to kilka powodów.

Przede wszystkim w *Jedynym wyjściu* niewiele się dzieje, akcja jest szczątkowa, osnuta wokół dość sztampowej figury trójkąta (a raczej czworokąta) miłosnego, z wątkiem pełnej napięć przyjaźni dwóch protagonistów – filozofa Izydora i malarza Marcelego. Poprzednie powieści Witkacego (szczególnie *Pożegnanie jesieni* i *Nienasycenie*) akcję miały bogatą, tu ona zamiera, czy też raczej wcale się nie rozpoczyna. Znakiem nudy panującej na jej kartach może być wydarzenie, jakim jest podanie przez Rustalkę, żonę Izydora, zupy pomidorowej podczas domowego obiadu, okraszonego „programową" pogadanką o filozofii.

Można zaryzykować twierdzenie, że akcja zaczyna się w momencie, gdy powieść się kończy, a przynajmniej ulega ona wtedy gwałtownemu przyspieszeniu. Próba zamachu na Izydora, której dokonuje w amoku Marceli, jest punktem kulminacyjnym, dalszych „wypadków" jednak nie znamy. Postaci albo monologują, albo nieustannie dialogują, co nie jest u Witkacego niczym nowym, w tym jednak przypadku ma się nieodparte wrażenie, że, nawet jak na Witkacego, tych słów jest po prostu za dużo. Dominuje też szczególna postawa narratora, który nie ukrywa się za plecami postaci, lecz często ujawnia się wprost i komentuje to, co się dzieje (lub częściej nie dzieje). Narracja auktorialna dominuje w *Jedynym wyjściu* na tyle, że można mówić o autorze jako o głównym bohaterze utworu, a za temat przewodni uznać samo powstawanie powieści.

W tym momencie należy wspomnieć o najważniejszym chyba wyznaczniku *Jedynego wyjścia*, jakim jest autotematyzm tej prozy. Z tym wiąże się interpretacja powieści, która najczęściej nawiązuje do często krytykowanego na gruncie badań literackich biografizmu[27], którego zdecydowanym przeciwnikiem był też sam Witkacy. Wydaje się jednak, że w tym konkretnym przypadku jest on nie do uniknięcia lub inaczej – klucz biograficzny spełnia wszelkie kryteria, by takiej interpretacji dostarczyć. Powieść jawi się jako zobrazowana psychomachia między dwoma alter ego narratora. Sytuacja Izydora Smogorzewicza-Wędziejewskiego, jako filozofa budującego mozolnie swój system, bliższa jest sytuacji samego Witkacego w latach trzydziestych. Malarz Marceli Kizior-Buciewicz, uprawiający sztukę w myśl zasad Czystej Formy, jak sam narrator zauważa – „[...] jest przedłużeniem fikcyjnej linii życia autora [...]"

finicji antypowieści czy „nowej powieści" i wspomniana praca jest tego dobrym przykładem.

[27] Na temat samego biografizmu, podejścia do niego i możliwości nowego ujęcia – zob. S. Rzepczyński, *Projekt „innego" biografizmu*, „Słupskie prace filologiczne, seria „Filologia Polska" 2007, t. 5, s. 171-176.

(JW, s. 145)[1]. O powinowactwie obu bohaterów świadczy nie tylko ich serdeczna przyjaźń (niestety tak gwałtownie przerwana), ale i to, że obaj stanowią „ostatnie bąbelki wygasających indywidualnych bytów" (JW, s. 160), „[...] ostatnie wysepki czegoś dawnego wśród tężejącej mechanicznej teraźniejszości" (JW, s. 215). Różni ich jednak zdecydowanie sposób pracy i styl życia. Kto w tej walce jest górą?

Odpowiedź na to pytanie jest trudna, samo zakończenie powieści może sugerować nierozwiązywalność konfliktu – „jedynym wyjściem" byłoby wtedy zakończenie siłowe w momencie jego apogeum. Można użyć jednak klucza biograficznego – sam Witkacy wybrał przecież filozofię, z malarstwem ostentacyjnie zerwał, uznał, że na tym polu poniósł porażkę, choć można się zastanawiać, czym ta decyzja była podyktowana – czy brakiem zrozumienia i uznania czy rzeczywistym „wypaleniem" sił twórczych? Samo przedstawienie obu protagonistów też może być argumentem na rzecz tej tezy – postać malarza nakreślił Witkacy bardzo grubą kreską, przedstawił go jako wiecznie znarkotyzowanego degenerata. Izydor to persona zdecydowanie mniej karykaturalna, jest o wiele bardziej „normalny", wręcz mieszczański, co jednak niekoniecznie w świecie Witkacego ma wydźwięk dodatni. Można jednak zasadnie pytać, czy rzeczywiście między postawami bohaterów panuje stan wojny? Może jednak w jakiś trudny sposób się uzupełniają?

Marceli, tak samo jak Izydor, „dziwi się coraz bardziej nad bytem" (JW, s. 104), „zastyga w poczuciu bezgranicznego zdziwienia nad samym faktem, że było coś w ogóle" (JW, s. 108) i w rezultacie przyjaciele razem próbują zgłębiać zagadkę świata, na początek szukając w encyklopedii znaczenia słowa „byt" (JW, s. 104).

Sztuka ma jednak działanie bardziej „narkotyczne" niż filozofia – tworzy przecież iluzję świata, ta druga tylko go opisuje. Próbując wreszcie ustosunkować się do postawionego pytania, wypada stwierdzić, że choć filozofia i sztuka do pewnego momentu idą w parze – mając wspólne podstawy i odpowiadając na podobne ludzkie potrzeby – to narrator (jak rzeczywisty autor) sugeruje jednak, iż ostanie słowo będzie należało do tej pierwszej. Jak zauważa narrator:

[1] Komentatorzy słusznie twierdzą, że taki zabieg służy Witkacemu do przeprowadzenia swoistego sądu nad własną osobą – przedmiotem sporu byłby jego wewnętrzny konflikt między filozofem i artystą. Por.: T. B o c h e ń s k i, *Powieści Witkacego...*, dz. cyt. , s. 177; S. K r z y ń s k i, *Artysta – Świat. W kręgu międzywojennej powieści o artyście*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2003, s. 53. Historia motywu sobowtóra (-ów) jest tak w twórczości, jak i w przypadku samej osoby Witkacego, bardzo bogata, począwszy od licznych pseudonimów, poprzez słynny fotograficzny *Portret wielokrotny* wykonany podczas pobytu w Rosji, po dwa autoportrety z 1938 r. zatytułowane *Dr Jeckyll* i *Mr Hyde* (oba malowane 26/27 IV 1938 roku).

> Źródło ich pracy [Marcelego i Izydora] jest ‚wspólne [...] mimo całej dysproporcji sztuki i filozofii (n a k o r z y ś ć t e j o s t a t n i e j o c z y w i ś c i e [podkreślenie – M. D.] – nawet dla Marcelego – wieczna niezgłębialna Tajemnica Bytu w jego całej kontyngencji) [...] (JW, s. 118–119).

Można by też dodać, że skoro jednak bez filozofii „świństwo", jakim jest życie, byłoby „większym" (JW, s. 242), to sztuka jest czymś niższym, mniej ważnym. Nie wiadomo jednak, czy taki sąd można przekuć w mocną, ostateczną tezę, jest bowiem i w tej wypowiedzi moment wahania („zdaje się") – sprawa nie jest więc do końca przesądzona. Izydor ma znaczące wątpliwości co do statusu dokonań obu „przyjaciół", które można uznać za wątpliwości samego narratora, pyta bowiem sam siebie:

> Czy naprawdę nie był [Marceli – przypis M. D.] „bohaterem straconej placówki", gdy tymczasem on, Izydor, czy nie był tylko wygodnym sfilistrzałym samookłamywaczem, udającym, że ma coś ważnego do powiedzenia w filozofii (JW, s. 230).

Wszystko upada, kończy się, nic więc dziwnego, że bohaterami targają takie rozterki – sami nawzajem szanują jednak to, co robią, wiedzą, że są w jakimś stopniu współzależni[29], że ich twórczość wypływa z tego samego źródła, a jest nim „Tajemnica Istnienia", zdziwienie światem. Konkluzja byłaby więc taka, że koniec końców mamy remis ze wskazaniem na filozofię[30].

Jedyne wyjście jako powieść metafizyczna

Pisząc o *Jedynym wyjściu* jako o dziele literackim, warto zastanowić się, jak umiejscowić tę powieść na mapie teoretycznoliterackiej, którą naszkicował sam Witkiewicz. Najbardziej znane określenie powieści tworzonej przez Witkacego to „powieść worek"[31]. Bliższe wyjaśnienie tego terminu znajdujemy

[29] O wspólnictwie tym świadczy również to, że to Izydor przygotowuje redakcję estetyki Marcelego. Twórczość Marcelego jest czynnością, Izydora – myśleniem, i w taki sposób mogą znakomicie się uzupełniać: por. JW, s. 115: „Izydor należał bezsprzecznie do sił oporowych – sił wytrzymałości – Kizior był uosobieniem nagłego czynu".

[30] Odmiennego zdania jest przywoływana już Dąbrowska. Jej preferencje leżą wyraźnie po stronie sztuki, chyba dlatego komentatorka tak usilnie stara się uśmiercić Izydora (miałby on ostatecznie popełnić samobójstwo – niestety nie podaje ona źródła tej informacji – zob.: E. D ą b r o w s k a, *Sztuka albo życie...*, dz. cyt., s. 113, 128, 137, 173) i wykazać, że to malarz doświadcza Tajemnicy Bytu, podczas gdy Izydor jest jedynie urzędnikiem coraz bardziej przekonanym o bezowocności swoich wysiłków (tamże, s. 137).

[31] Por. na ten temat: W. B o l e c k i, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym – Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni*, Universitas, Kraków 1996, s. 27 i następne. Inną propozycją jest nazwanie powieści Witkacego logografemami – P. C z a p l i ń s k i, *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza wobec teorii czystej formy*, „Pamiętnik Literacki" 1988, z. 2, s. 95-105. Czapliński jest też autorem określenia „powieść źle skrojona" – t e n ż e, *Powieść źle*

w jego artykule – recenzji powieści J. M. Rytarda *Wniebowstąpienie*[32]. Witkiewicz przedstawia tam wizję powieści, która może:

> [...] być zupełnym zlepkiem, nie tylko pod względem treści, ale zawierać może według mnie wszystkie możliwe gatunki formy w częściach swych – od wiersza, listu, pamiętnika aż do niescenicznej sztuki teatralnej i traktatu[33].

W dalszej części wywodu Witkiewicz przedstawia bardzo istotną „klasyfikację powieści"[34]. Początkowo dzieli on powieści na *trzy rodzaje według sposobu, w jaki powieściopisarz odnosi się do tajemnicy istnienia.* Są to:

1) Powieści, w których dominuje „pogląd codziennego dnia", wszystko nacechowane jest „obiektywizmem", *autor jest tylko aparatem rejestrującym stworzonego przez siebie układu* [...]. Jako przykłady podaje tu Witkacy twórczość Struga i Kadena-Bandrowskiego: *Jest to w granicy czysty realizm.*

2) Utwory, w których tajemnica istnienia zostaje zaakcentowana, ten typ dzieli się na dwa podtypy:

a) zdominowany przez „niezwykłe wypadki" – np. Poe, Grabiński;

b) taki, w którym autor, opisując zjawiska choćby najprostsze (i zewnętrznie, i psychologicznie), sugestionuje nam bezpośrednio, przy pomocy artystycznej formy użytej jako środek, ogólny ton swego metafizycznego poglądu, explicite nie przedstawionego. Tu wzorcowymi autorami są dla Witkacego Żeromski, Berent i Miciński.

3) w końcu takie formy powieściowe, w których „[...] p o g l ą d m e t a f i z y c z n y a u t o r a [...] j e s t p r z e z n i e g o e x p l i c i t e w y ł o ż o n y, nie tylko w postaci ogólnej sugestii przez artystyczną formę i w formie wypowiedzeń osób działających, ale także w j e g o w ł a s n y m u j ę c i u" [wszystkie podkreślenia moje – M. D.].

Tu znowu znajdujemy dwa typy szczegółowe:

a) ujęcie to jest „bezpośrednie, więcej obrazowe",

b) „czysto pojęciowe"[35].

Z powyższego zestawienia widać wyraźnie, że ranga powieści wiąże się dla Witkacego z obecnością w niej „tajemnicy istnienia" i „poglądu metafizycznego" autora. Ten ostatni element może być eksplikacją poglądów samego twórcy, wyrażoną przez niego w języku dyskursywnym – właśnie tak skonstruowany, wyróżniony przez autora *Nienasycenia* typ powieści wydaje

---

skrojona – o kłopotach aksjologii z prozą Witkacego, „Pamiętnik Literacki" 1989, z. 3, s. 39–63. Jak więc widać, wachlarz terminów określających prozę Witkiewicza jest dość szeroki.

[32] S. I. W i t k i e w i c z, *„Wniebowstąpienie" J. M. Rytarda* [w:] *Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 2015, s. 13-28.

[33] Tamże, s. 17.

[34] Tamże, s. 18-19.

[35] Oba te typy znajdują swój wyraz w *Nietocie* Tadeusza Micińskiego.

się najbardziej zbliżony do tego, jaki prezentuje *Jedyne wyjście*. Sam autor w jednej z dygresji – streszczając swoją postawę – deklaruje:

> Ja nie zniżam się do opisywania życiowych kawałków, tylko s t a r a m s i ę (może bezskutecznie) w y t w o r z y ć t y p p o w i e ś c i i n t e l e k t u a l n e j , i t o f i l o z o f i c z n e j [podkreślenie moje – M. D.] – taką powieść chciałbym sam czytać, a nie ma jej, dlatego piszę, a nie dla floty i uznania, bo ani jednego, ani drugiego mieć nie będę nigdy i tak... (JW, s. 186).

Nie wdając się w tym miejscu w szczegółową analizę pozostałych trzech powieści autora *Szewców*, można zaryzykować twierdzenie, że to właśnie w tej ostatniej element światopoglądu, i to w opracowaniu pojęciowym, odpowiadający ostatniemu z wyróżnionych typów formy powieściowej, uzyskał najpełniejszy wyraz. Powieść tę można z powodzeniem nazwać „intelektualną", „filozoficzną" i „metafizyczną". Tych określeń Witkiewicza można wobec niej używać zamiennie, synonimicznie[36].

Daniel Gerould, mówiąc o Jedynym wyjściu, zauważa że: Witkacy pisze teraz powieść niemal w całości językiem dyskursywnym, pozbawionym powieściowych elementów narracyjnych i opisowych[37]. Rzeczywiście, podczas lektury nie sposób oprzeć się wrażeniu, że Witkiewicz chce dokonać przebudowy, przemodelowania formuły, wedle której komponował swoje wcześniejsze utwory, i stworzyć nową jakość – to sama zawartość dyskursywna ma wyjść na plan pierwszy, zdominować tok narracji, przesłonić fabułę. Język jest do ostatecznych granic najeżony terminami i frazami bliższymi tekstowi stricte filozoficznemu niż powieściowemu[38]. Po raz pierwszy w utworze literackim Witkacego filozofii jest aż tyle – można posłużyć się Witkacowską w duchu metaforą i powiedzieć, że tkanka tekstu jest „pożerana" przez dyskurs filozoficzny. Sądzę, że stało się tak dlatego, iż filozofia uzyskuje na kartach Jedynego wyjścia daleko idącą autonomię[39]. Nie jest – jak to bywało wcześniej – po prostu jednym z elementów pewnej artystycznej całości.

---

[36] Por. S. G a w l i ń s k i, *Teoria powieści Witkacego*, „Miesięcznik Literacki" 1977, nr 7, s. 40-48. Autor tak pisze o wzajemnym związku tych terminów: „Rozpatrywane w perspektywie jego preferencji estetycznych stają się one, w gruncie rzeczy, synonimami tej samej odmiany gatunku. Zarówno bowiem intelektualizm, jak i metafizyka wywodzą się u Witkiewicza z filozofii i do filozofii prowadzą", tamże, s. 47.

[37] D. G e r o u l d, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, przekł. I. Sieradzki, PIW, Warszawa 1981, s. 420.

[38] Witkacy pisze do żony: „W tej chwili skończyłem I część powieści i mam wrażenie, że opisując rzeczy z natury mniej ordynarnie natężone niż te w *Poż*[*egnaniu*] *jes*[*ieni*] i *Nienasyc*[*eniu*], osiągnąłem stosunkowo natężenie wyższe", S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do żony (1932-1935)*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 2010, s. 184, list z 21 X 1933.

[39] Jak celnie zauważa Dąbrowska: „*Jedyne wyjście* to nie tylko powieść filozoficzna, ale powieść-filozofia". E. D ą b r o w s k a, *Sztuka albo życie...*, dz. cyt., s. 126.

o tym przede wszystkim to, że Witkacy nie tyle wprowadza do powieści pewne elementy filozofii, ile po prostu cytuje swoje rozprawy filozoficzne, przede wszystkim Pojęcia i twierdzenia... Parafrazy są bardzo delikatne, nie trzeba podejmować zbyt żmudnego śledztwa, by dopasować do siebie odpowiednie fragmenty tekstów. Mówiąc o Jedynym wyjściu, jako o powieści filozoficznej, nie trzeba ograniczać się, jak na przykład w przypadku twórczości Prousta, Manna czy Dostojewskiego, do żmudnej interpretacji treści utworów tych pisarzy, analizowania wypowiedzi i czynów bohaterów, aby wyekstrahować z nich myśli, które możemy nazwać filozoficznymi, czy też raczej światopoglądowymi. Wyjątkowość utworu Witkiewicza polega ponadto nie tylko na obecności w nim filozofii, lecz chyba przede wszystkim na próbie ukazania samego aktu filozofowania. W jednej z odautorskich dygresji znajduje wyraz ubolewanie, że: „w [...] literaturze nie ma ani jednego pasażu traktującego o filozoficznych objawieniach i walkach pojęciowych z takowymi" (JW, s. 53). Celem autora jest więc wypełnienie tej, tak bolesnej dla niego, luki. Filozofia w Jedynym wyjściu jest bowiem nie tylko wykładana, ale niejako na bieżąco stwarzana, nie o prezentację samych gotowych wyników tu chodzi, lecz o ukazanie drogi dochodzenia do nich.

Miejsce filozofii

Izydor tworzy dzieło, którego projektowany tytuł to *Ontologia ogólna, nowym sposobem wyłożona*. Po jego wydaniu zamierza napisać jeszcze „parę studiów krytycznych o najbardziej mu nienawistnych kierunkach w filozofii" (JW, s. 8). Droga Izydora jest więc zbieżna z projektem samego Witkiewicza, który również zaczął od dzieła pozytywnego, by później zająć się szczegółowymi krytykami innych autorów, składającymi się na trzecią część jego najobszerniejszej pracy filozoficznej – *Zagadnienia psychofizycznego* – ukończonej kilka miesięcy przed śmiercią[1].

Długo zabiera się Izydor do pracy, opracowując najpierw metodę, napomina siebie:

> A więc precz z tymi głupimi gadańkami pluralistycznymi i twierdzeniem, że wszystko tylko „z grubsza" da się opisać: przez eliminację zbyteczności i dowolności do jedynego systemu o minimalnej ilości pojęć koniecznych – oto droga (JW, s. 52).

[1] Gdzie indziej Izydor marzy: „Tylko skończyć »dzieło«, siąść w nim jak w fotelu, a potem oddać się pracy krytycznej i niszczyć powoli nienawistne systemy sofistów, takich jak Russell, Bergson i Chwistek, uczciwych bałaganistów, jak James, i wielkich mędrców z »tamtego« przeciwnego brzegu, jak Mach, Husserl, Cornelius i Carnap" (JW, s. 113).

Celem filozofii Izydora, tak jak i Witkacego, jest stworzenie niesprzecznego systemu zawierającego całość wiedzy. Ma on pomieścić, „uzgodnić", różne dziedziny wiedzy, zniwelować różnice między nimi. Miałby on nosić nazwę *Ontologii Ogólnej* (JW, s. 85)[41]. Zanim to nastąpi, trzeba jednak stworzyć ramy, podstawę dla tak pojętej unifikacji – tym ma właśnie zająć się podstawowa nauka o bycie, czyli ontologia – ona ma przynieść w efekcie opracowanie minimum pojęć i twierdzeń[42], które dadzą początek tej nowej, wszechogarniającej nauce[43].

Okazuje się, że powieściowy Izydor filozof jest tak samo jak Witkiewicz biologicznym monadystą – to znaczy, że za podstawowy składnik rzeczywistości uznaje on mikroskopijne, psychofizyczne monady. Dopiero one, ich wielość, tworzą w pewnym rzędzie wielkości świat materii pozornie tylko martwej. Pogląd ten jest tak próbą przezwyciężenia Kartezjańskiego dualizmu *res cogitans* i *res extensa*, jak i wyrazem przeciwstawienia się wulgarnemu materializmowi fizykalistycznemu i innym redukcjonistycznym poglądom. Znajdujemy więc w systemie Izydora Witkiewiczowski podział na jakości prymarne (różne rodzaje dotyku) i luksusowe (smak, węch) (JW, s. 50), z zaznaczeniem komponenty przestrzennej tychże jakości. Pojawia się również pojęcie „jedności osobowości", „trwania samego dla siebie jako takiego" oznaczane, tak jak w dziele Witkacego, symbolem „(AT)", a kryjącym ludzką osobowość, duszę (JW, s. 51). Izydor rozprawia o jakościach z uprzywilejowanym „wewnętrz-

[41] W teoretycznych pracach Witkiewicza natrafiamy, obok *Ontologii Ogólnej*, na inną wersję – *Ogólną Naukę o Istnieniu* (PiT, s. 161). Tak Witkiewicz nazywa system wiedzy obejmujący całość refleksji teoretycznej nad istotą świata.

[42] Główne dzieło Witkiewicza nosi przecież tytuł Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia.

[43] Izydor jest przekonany o powodzeniu swojej misji, wykazuje w tym daleko posunięta megalomanię – byłby szczęśliwy, „[...] gdyby świat można zmienić na jedną olbrzymią szafę z »miriadami« szufladek o odpowiednich napisach" (JW, s. 14). Plany Izydora są dalekosiężne – monadyzm, jako posługujący się pojęciem organizmu, doskonale pasować będzie do przyszłych czasów, gdy cała ludzkość stanie się właśnie jednym wielkim tworem organicznym: „Będę propagował teraz mój biologiczny materializm jako jedyną możliwą filozofię oficjalną przyszłej ludzkości, która musi być wyobrażona w postaci pewnego rodzaju komunistycznego mrowiska, z maksymalnym zużytkowaniem każdego człowieka według jego zdolności" (JW, s. 79). Mania wielkości bohatera przyjmuje w końcu hiperboliczne, groteskowo-monstrualne i wręcz eschatologiczne wymiary: „[...] oto utłuc chciałby ludzkość całą w jakimś olbrzymim moździerzu-niwelatorze, a potem wylepić na nowo indywidua, i żeby wszyscy byli podobni do siebie, schizoidy fanatyczne jeden w drugiego, i jedna prawda nad nimi: jego własny system, udoskonalony, rozbabrany w przyczynkach bez końca przez tysiące, dziesiątki tysięcy uczniów" (JW, s. 56). Oczywiście do takich deklaracji należy podchodzić z rezerwą. Witkiewicz jako filozof wierzył w swój system, nie był jednak niemającym wątpliwości fanatykiem. Gdyby doszukiwać się u niego momentu, w którym zdobywa się na pewien dystans w stosunku do własnej pracy filozoficznej, byłby to właśnie przywołany fragment.

nym dotykiem", dzięki któremu jesteśmy pewni swego ciała, a co za tym idzie – istnienia (JW, s. 123–124). Podstawą budowy nowej ontologii jest tak zwany życiowy pogląd, na którym to dopiero można nadbudować kolejne piętra systemu. Jeszcze raz trzeba podkreślić, że bohater powieści podziela zdanie autora co do wykonalności przedstawionego projektu:

> Izydor wierzył, że ta metafizyka, o której marzył, jest do zdobycia faktycznie tu, na tej ziemi, przy tym właśnie stopniu rozwoju kory mózgowej i asocjacyjnego aparatu u pewnych jego, Izydora, gatunku istot (JW, s. 11).

Tyle, jeśli chodzi rekonstrukcję części pozytywnej systemu. Witkacy nie byłby jednak sobą, gdyby nie kazał Izydorowi – znów swoim zwyczajem – łączyć wypowiedzi deklaratywnych z krytyką innych autorów, prowadzoną, jak sam postulował, z określonego, wyraźnie zaznaczonego punktu widzenia[44]. Izydor oczywiście nie krytykuje żadnych wymyślonych, literackich adwersarzy, przeciwnie – atakuje prawdziwych filozofów, dziwnym trafem powtarzając pod ich adresem słowo w słowo uwagi Witkiewicza[45]. Odnosi się w ten sposób wielokrotnie do Husserla i jego niepotrzebnych pojęć „aktu" oraz „intencjonalności" lub postulowanego *epoche* (JW, s. 46 – 52), pojęcia intuicji Bergsona (JW, s. 26 – 27) czy implikacji logicznej Russela (JW, s. 33, 12).

Nie sposób w tym miejscu cytować i analizować wszystkich fragmentów dotyczących filozofii Izydora/Witkacego, przekracza to bowiem ramy artykułu – trzeba jednak podkreślić wyraźnie, że wypreparowane z tekstu powieści obszerne fragmenty stricte filozoficzne tworzą w sumie całkiem adekwatny obraz poglądów filozoficznych Witkiewicza. Przedstawienie monadyzmu biologicznego zachowuje bowiem – mimo wpisania w powieściową, fabularną formułę – formę wykładu. Aby jednak wzmocnić twierdzenie o filozoficzności *Jedynego wyjścia* i zaakcentować związek powieści z teoretycznymi wypowiedziami autora *Szewców*, można dokonać krótkiego zestawienia fragmentów prac filozoficznych i ich powieściowych odpowiedników. Oto próbka takiego zabiegu, dokonana na zasadzie wybranych, krótkich przykładów, pokazująca jedność myśli i stylu dwóch wypowiedzi wpisanych w tak przecież odmienny kontekst[46]:

---

[44] S. I. W i t k i e w i c z, *Zagadnienie psychofizyczne*, oprac. B. Michalski, PIW, Warszawa 2003, s. 135. Dalej jako (ZP).

[45] Ciekawa jest też obrona skrótów nazw pojęć filozoficznych, jakich w wielkiej liczbie używał w swych pracach teoretycznych Witkiewicz, co miało na celu – jak sam tłumaczył – zachowanie ścisłości i niepowtarzanie tych samych wyrażeń w nieskończoność (PiT, s. 148). Izydor w rozmowie z Rustalką przedstawia dokładnie tę samą argumentację i przykłady – mówi o „GPU" i „MSZ", dodając jeszcze „od siebie" powieściowy „PZP" (JW, s. 201).

[46] Przytaczam tu naprzemiennie fragmenty tekstów filozoficznych i *Jedynego wyjścia* – zestawienie takie mogłoby być oczywiście o wiele szersze i bardziej dokładne – wybrane urywki

[...] pojęcie nieograniczoności implikuje pojęcie nieskończoności – jedyny prawdziwy sąd syntetyczny a priori (JW, s. 35).

[...] patrzenie w pusty błękit nieba (bez obłoków nawet) daje nam to specyficzne, bezpośrednie poczucie nieograniczenia (z którego wnioskiem jest pierwszy i zdaje się jedyny sąd syntetyczny a priori: „pojęcie nieograniczoności implikuje pojęcie nieskończoności") (ZP, s. 176).

Rzeczywiste są tylko Istnienia Poszczególne = (IPN) i jakości = (XN) w ich trwaniach (JW, s. 32).

Widzimy [...] dwa niesprowadzalne elementy Istnienia: (IPN) i (XN) (PiT, s. 246).

A więc pojęcie jest to znak o pewnym znaczeniu. Inaczej pojęcie „pojęcia" rozdziela się, według mnie, na pojęcia: „znaku" i „znaczenia", zaś to ostatnie na pojęcia: tak zwanego przeze mnie „kompleksu znaczeniowego prywatnego", czyli tego, co ktoś ma na przykład w wyobraźni, wymawiając dane słowo, i jego odpowiednika, którym może być czasem sama definicja (JW, s. 77).

Pojęcie jest więc określonym znakiem posiadającym znaczenie. Pojęcie znaczenia rozdziela się na pojęcia: odpowiednika – który w pewnych wypadkach może być tylko definicją – i kompleksu znaczeniowego prywatnego (PiT, s. 313).

Pod (IP) rozumiem całość: i trwanie, i rozciągłość – osobowością nazywamy raczej samo trwanie = (AT), samo dla siebie mimo, mimo że »ciało« = AR = rozciągłość sama dla siebie, da się w tym trwaniu resorbować, w jego terminach (jakości: dotyki wewnętrzne, czyli czucia organów i mięśni, i dotyki zewnętrzne i ich związki) wyrazić (JW, s. 41).

Ponieważ założyliśmy z konieczności, że w Istnieniu nie ma nic, prócz Istnień Poszczególnych i jakości w ich „trwaniach", Istnień Poszczególnych, jako jedynych bytów, możliwych samych w sobie – więc rozciągłość sama dla siebie, czyli „ciało", będzie tylko pewnym specjalnym następstwem jakości, bardziej rozciągłościowym niż trwaniowym w „trwaniu" (PiT, s. 365).

Odautorskie komentarze wskazują, iż system już na początku powieści jest gotowy, dalej dokonuje się tylko jego udramatyzowana rekonstrukcja. Nie jest więc tak, jak sugeruje część komentatorów, że Izydor w istocie naprawdę żadnego systemu nie tworzy – system powstaje bowiem podczas samego filozofowania, jest implicite zawarty w tej czynności. Są wreszcie w samym tekście powieści fragmenty jasno pokazujące, że praca filozofa daje „wymierne" efekty. Autor opisuje plastycznym, pełnym ekspresji językiem chwile metafizycznych olśnień – spełnia więc swój wcześniejszy postulat opisu stanu właściwego filozofującemu podmiotowi:

Błysnęło Izydorowi jakby w jego własnej, wewnętrznej dali, pierwsze jądro konsolidacji wszystkich koniecznych pojęć: niezdefiniowalne znaczenie samego pojęcia Istnienia (bo znaczenie to było – przecie pojęcie Istnienia nie jest »klasą pustą« – a jednak ująć go

nie są jednak wyjątkiem i nigdzie nie daje się zauważyć odstępstw od filozofii, jaką propagował jako osoba publiczna Witkiewicz.

w słowa nie sposób. A ukazać też, wobec różnorodności odpowiedników, nie wypada. „Kiz dziadzi?" – jak mówią w takich razach starzy, mądrzy górale) – błysnęło i zgasło.

Chwila metafizycznego zdziwienia nad światem – żywa dziwność bytu, przekraczająca w jakości i natężeniu wszystkie możliwe dziwności i dziwnostki życia, stała się na chwilę przedmiotem ostrego wejrzenia jakiejś (chyba?) „namyśli", jakiegoś „nadczucia". Bzdury oczywiste – wszystko musi być sprowadzalne do następstw jakości „codziennych" (barw, dźwięków, dotyków, czuć wewnętrznych itp.) (JW, s. 23).

Powyższy fragment dobrze oddaje charakter opisu chwili filozofowania – po relacji z „iluminacji" Izydora, która jednak nie dała ostatecznych efektów (sam opis też nie jest zbyt celny, jak świadczy komentarz językowy („chyba?"), pałeczkę przejmuje „inny" głos powracający do terminologii filozoficznej i wyjaśniający kwestię „ścisłymi" pojęciami – literatura ustępuje więc pola filozofii[47].

Jedyne wyjście często przedstawiane jest jako literacki obraz klęski filozoficznego projektu Witkacego. Na potrzeby takiej tezy następuje więc w pełni świadome utożsamienie narratora (i jednego z bohaterów – Izydora) z empirycznym autorem, co, jak starałem się dowieść, ma głębokie uzasadnienie. Jak zauważa Marcin Kuźmiński, reżyser sztuki teatralnej opartej na powieści:

[...] cała niemożność zbudowania spójnego systemu filozoficznego przez Izydora, to nic innego jak niemożność zbudowania systematyki świata przez Witkacego, której on w istocie tak pragnął. Izydor, jak Witkacy, to niespełniony filozof [...][48].

W podobnym tonie komentuje przesłanie powieści Artur Pastuszek – otóż według niego:

Witkacy jest świadomy, że dzieło Izydora nie może być skończone, że systemu prawdy absolutnej nigdy nie stworzy, że to są jedynie jego własne fikcje[49].

---

[47] W powieści wielokrotnie pojawiają się opisy wątpliwości, rozterek Izydora, filozofia często mu „nie idzie", problematyka wymyka się pojęciowemu ujęciu. Witkiewicz w powieści pozwala sobie na o wiele więcej niż w rozprawach teoretycznych. Powieść daje możliwość ukazania filozofii niejako „od kuchni". Witkiewicz może opisać w powieści ten moment, który nie mieści się w tekstach dyskursywnych – wahania, pozajęzykowego, intuicyjnego dochodzenia do rozwiązań. Jusiak (J. Jusiak, *Ontologia świata...*, dz. cyt., s. 117) widzi w tym dużą zbieżność z metodą fenomenologicznej *epoche*, tak przecież krytykowaną przez Witkacego. Co ciekawe, w pracach filozoficznych metoda intuicyjna była tak samo krytykowana. Komentator uznaje to za dowód na to, że jadro filozofii Witkacego nie poddaje się pojęciowej eksplikacji. Do pewnego stopnia wypada się z takim podejściem zgodzić, wydaje się jednak, że obie metody (dyskursywna i intuicyjna) uzupełniają się i powieść jest doskonałym medium, aby pokazać ich wzajemne przenikanie, jak w cytowanym wyżej fragmencie.

[48] Cyt. za: *Witkacy* – Jedyne wyjście *po raz pierwszy na scenie* [@:] http://culture.pl/pl/wydarzenie/witkacy-jedyne-wyjscie-po-raz-pierwszy-na-scenie.

[49] A. Pastuszek, *Metafizyczne grymasy. Czysta forma Witkacego jako kategoria metafizyki*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2001, s. 108.

Podobne w tonie komentarze można by cytować długo. Wynikają one, jak sądzę, z już analizowanych problemów ze stylem Witkacego. Oczywiście sama powieść zawiera opis rozterek, trudności, na jakie napotyka Izydor w swym filozofowaniu, trudno jednak zgodzić się z tak negatywną oceną wyników. Czy rzeczywiście projekt Izydora/Witkacego ponosi porażkę? Niekoniecznie. Jak już zaznaczałem, wszystko wskazuje na to, że system filozoficzny, który „powstaje na naszych oczach" podczas lektury powieści, jest już *de facto* gotowy i narrator powoli dokonuje jego udramatyzowanej prezentacji ustami (głową?) Izydora. Nie licząc drobnych zwycięstw, filozoficzny triumf Izydora jest co prawda dość późny (następuje dwie strony przed końcem powieści), nie można go jednak zignorować. Witkiewicz barwnie opisuje moment odkrycia, porównując go do iluminacji – otóż:

> [...] w tej chwili potworne objawienie rozświetliło mu [Izydorowi – M.D.] czaszkę od środka. Zailuminował się cały jak wielka instytucja jakaś, jak samo PZP w dzień urodzin Gnębona Puczymordy. Zobaczył cały system wywleczony z jednego zdanka: „Pojęcie Istnienia implikuje pojęcie wielości" (JW, s. 241).

Nawet jeśli Izydorowi nie udało się spisać treści filozoficznego objawienia, ponieważ stracił przytomność (zginął?) ugodzony nożem przez Marcelego, zrobił to za niego autor we własnej osobie – jak sam zaznacza, „z offu", już nie na luźnych kartkach, lecz w porządnym zeszycie. Nieprzypadkowo pierwsze twierdzenie Witkiewiczowskiego *Hauptwerku* (przypomnijmy, który jednak się ukazał) brzmi:

> Pojęcie jednego, jedynego Istnienia w zastosowaniu do Całości Istnienia, równoznaczne jest z pojęciem Nicości Absolutnej, która jest nie – do – przyjęcia. P o j ę c i e I s t n i e n i a i m p l i k u j e p o j ę c i e W i e l o ś c i [podkreślenie moje – M. D.] [PiT, s. 160].

Można się spodziewać, że dalsza część systemu Izydora wykazywałaby taki sam stopień podobieństwa do swego „pierwowzoru". Autor pozostawił więc swojego bohatera w momencie, który sam miał już za sobą, pozwolił mu powtórzyć na kartach powieści własną drogę do filozoficznego systemu, przy okazji streszczając go i zdając literacką relację z aktu filozofowania. Filozofia spotkała się więc z życiem i literaturą, *Jedyne wyjście* jest więc swoistym zaproszeniem do zapoznania się z „urokiem pojęć filozoficznych", ten jednak czeka na odkrycie na kartach rozpraw.

Miejsce autora

Gdzie jednak w tak prowadzonym wywodzie sytuuje się autor? Czy identyfikacja z Izydorem jest pełna? Autor to oczywiście nie postać literacka. Witkacy stosuje najprostsze zabiegi, które mają na celu zatarcie podobieństwa

– jest to na przykład wkomponowana w tekst dyskursywny bezpośrednia charakterystyka wyglądu postaci, czyniąca z Izydora semitę. Czasami próbuje on delikatnie zaznaczyć, że identyfikacja między nim a postacią nie jest pełna. Przykładem takiego postępowania jest już wspomniany moment, w którym autor porównuje materialną formę swojej pracy filozoficznej z metodą, jaką preferuje Izydor. Dzieło tego ostatniego jest bowiem „kupą poszarpanych papierków", zapisuje on swoje myśli na tym, co akurat ma pod ręką „(odwrotnie, niż autor tej powieści, który swój *Hauptwerk* pisał za każdym razem – a było ich sześć – w całości w bardzo porządnych oprawionych księgach)" (JW, s. 18). W innym miejscu narrator zastrzega, iż: „(to były resztki myśli Buciewicza, nie „zasię" autora)" (JW, s. 218). Taka ostentacja w tworzeniu dystansu jest tak dosłowna, że aż niewiarygodna, autor posługuje się nią w myśl hipotetycznej zasady głoszącej, iż „tak powinno się czynić w powieści".

W praktyce jednak Izydor powtarza literalnie twierdzenia autora *Nienasycenia* z jego pism teoretycznych. Autor jest zawsze cieniem Izydora, służy pomocą, jeśli uzna, że jego bohater w jakiejś kwestii nie do końca „daje sobie radę". „Współpraca" ta wygląda dość swoiście – warto w tym miejscu zrekonstruować fragment wywodu Izydora. Otóż powieściowy filozof „Skupił się w sobie i poczuł jakąś nieznaną wewnętrzna jasność" (JW, s. 20) – to początek filozoficznej iluminacji – następnie postanawia „Wyjść z jakiegoś pojęcia fundamentalnego". Po tej deklaracji rozważa różne możliwości, wyników jednak nie ma. Wtedy *deus ex machina* pojawia się rozwiązanie. Otóż:

> Było wyjście: w przyjęciu świadomości ciała jako jedności kompleksu jakości wewnętrznego i zewnętrznego dotyku jako czegoś pierwotnego, a całej reszty życia psychicznego jako nadbudowy [...], ale tego wyjścia w obecnym swym stadium nie widział biedny Izydor (JW, s. 20).

Można teraz zapytać, kto owo „wyjście" znał i tak skwapliwie je Izydorowi podsunął – oczywiście jest jedna taka osoba i jest nią narrator-autor. Chwilę później pojawia się znak, że podmiot dyskursu się zmienił – teraz mówi autor, a Izydor może ewentualnie tylko coś dopowiedzieć, trzeba bowiem „Wyrzucić te pojęcia błąkające się od tysięcy lat w świecie myśli i zatruwające same źródła poznania (czyli „adekwatnego opisu", dodałby zaraz Izydor)" (JW, s. 21). Gdzie indziej, po dygresji filozoficznej wyjaśniającej jakąś kwestię szczegółową, znajdujemy na jej końcu „podpis" – „autor" (JW, s. 144), co jednoznacznie mówi nam, komu należy przypisać autorstwo wypowiadanych kwestii. Autor sam sugeruje bohaterowi, by jego system „[...] był czymś w rodzaju *Etyki* Spinozy czy systemu tego gówniarza Witkacego z Krupowej Rów-

ni" (JW, s. 18), a więc żeby miał formę quasi dedukcyjną, opartą na wynikaniu twierdzeń z przyjętych wcześniej „pewników"[50].

O niebezpieczeństwach marginalizowania filozofii

Jak pisałem we wstępie, w badaniach literaturoznawczych dość często traktuje się filozofię jako ciekawy kontekst interpretacyjny, pewne użyteczne tło, które jednak należy ostatecznie usunąć w cień. Problematyczność takiego podejścia widać wyraźnie w przypadku analizy *Jedynego wyjścia*, które – jak próbowałem wykazać – jest specyficznym przedstawicielem powieści filozoficznej. Gdy pominiemy lub zlekceważymy warstwę filozoficzną omawianej powieści, otrzymujemy nie rzetelną analizę, lecz jej karykaturę. Taki błąd zbyt płytkiego i jednostronnego spojrzenia na omawianą kwestię można znaleźć w artykule Zofii Mitosek[51] i książce Ewy Szary-Matywieckiej[52], która powtarza pewne ustalenia tej pierwszej. Warto przypomnieć tok rozumowania autorek, by zdać sobie sprawę z ukrytych założeń i błędów, jakie niesie przywiązywanie zbyt dużej wagi do kategorii parodii[53] i zapominanie o tym, na co już kładziony był nacisk wyżej – o związku *Jedynego wyjścia* z innymi tekstami autorstwa Witkiewicza i całą na serio wyrażaną sferą przekonań filozoficznych, dzięki którym można odczytać ukryty pod „błazeńską maską" sens utworu.

Zanim to nastąpi, trzeba jednak poczynić jeszcze jedno ważne zastrzeżenie – otóż nie chodzi tu o zanegowanie obecności elementów parodii, autoparodii czy groteski – te są bezsprzecznie obecne w analizowanym utworze. Chodziłoby raczej o oddanie sprawiedliwości autorowi, którego celem z pewnością nie było jedynie ośmieszenie wszystkiego i wszystkich, ale i zaproponowanie pewnego programu pozytywnego, a nawet edukacyjnego, podkreślenie, że nie wszystko w *Jedynym wyjściu* ulega zaprzeczeniu, że autor wcale nie popełnia na jego kartach „samobójstwa przez parodię"[54].

---

[50] Filozofia Izydora jest, jak on sam to określa, „czymś w rodzaju poprawionej monadologii Leibniza" (JW, s. 122), czyli dokładnie tym, czym był rzeczywisty system Witkacego, rozszerzony w stosunku do monadologii autora *Teodycei* o element psychologizmu i „poprawkę" w postaci „otwarcia" monad, które nie są już zamkniętymi mikroświatami – „mają okna".

[51] Z. M i t o s e k, *Jak ugryźć Witkacego?* [w:] *Poznanie (w) powieści. Od Balzaka do Masłowskiej*, Universitas, Kraków 2003, s. 156-172.

[52] E. S z a r y - M a t y w i e c k a, *Książka-powieść-autotematyzm (od Pałuby do Jedynego wyjścia)*, Ossolineum, Wrocław 1979.

[53] W *Jedynym wyjściu* dostrzegam raczej dominację ironii, i to w jej klasycznym, sokratejskim wymiarze. Omówienie tego wątku wykracza niestety poza ramy tego artykułu i znajdzie się w osobnym opracowaniu.

[54] Sformułowanie Andrzeja Kijowskiego: A. K i j o w s k i, *Samobójstwo przez parodię*, „Twórczość" 1960, nr 3, 40-53.

Nie wiadomo dlaczego Mitosek twierdzi, że:

> Wbrew temu, co sugeruje auktorialna narracja, w powieściowym układzie wzajemnie się przewartościowujących wyobrażeń kulturowych daremnie można by szukać stałego miejsca oparcia, jakim jest punkt widzenia autora[55].

Nie wiadomo do końca, lecz jest pewien ślad, który pozwala się tego domyślać. Można przypuszczać, że do takiej konkluzji doprowadził autorkę brak pełnej wiedzy o kontekście, w jakim *Jedyne wyjście* powstało, a szczególnie jego filozofii. Na wagę tej pozatekstowej sfery przekonań pisarza, która właśnie składa się na „punkt widzenia autora", była już zwracana uwaga, warto jednak zrobić to jeszcze raz.

Autorka dokonuje dziwnego zabiegu – w swej egzegezie stara się opierać jedynie na tekście powieści, analizuje język, świat przedstawiony, unika kwestii przekonań autora. W końcu jednak pojawia się wątpliwość o kardynalnym dla naszych rozważań znaczeniu:

> Ważne jest pytanie, jaka postawa kulturowa kryje się za prezentowanym w Jedynym wyjściu warsztatem pisarskim i w jakim stosunku pozostaje ona do wyrażanych explicite w pismach Witkiewicza twierdzeń o strukturze rzeczywistości [podkreślenie moje – M. D.][56].

Pytanie rzeczywiście jest ważne, jednak odpowiedź na nie sprawia autorce dużą trudność – otóż stwierdza ona, że „implikowana przez stylistykę Jedynego wyjścia wizja świata jest zespołem przekonań, który wyklucza jakąkolwiek formę mówienia na serio"[57]. Dla Mitosek ta „wizja świata" podzielona jest na wiele, często wzajemnie wykluczających się spostrzeżeń, sądów, które stanowią jakiś niezborny konglomerat podporządkowany idei głównej, jaką jest parodia. Krótko mówiąc, autorka widzi w Witkiewiczu idealnego prekursora postmodernizmu[58]. Z tym ostatnim sądem – właśnie w świetle twierdzeń

---

[55] Z. Mitosek, *Jak ugryźć...*, dz. cyt. , s. 166. Szary-Matywiecka w swej, niepotrzebnie chyba, udziwnionej analizie, choć dochodzi do tych samych co Mitosek ustaleń, przedstawia śmiałą, lecz chyba błędną hipotezę, jakoby w *Jedynym wyjściu* miało miejsce zderzenie „rzeczywistości jednojednoistej" (takiej pragnie w pewnym momencie Izydor: JW, s. 32) z „jednodwoistą". Pierwszą identyfikuje ona, niezbyt jasno, ze „spoistą, jednorodną rzeczywistością", która ma być konfrontowana z drugą, według niej wyszydzaną, którą ma reprezentować praktyka twórcza Marcelego i Izydora (E. Szary-Matywiecka, *Książka-powieść-autotematyzm...*, dz. cyt. , s. 157-171). Niestety rzeczywistość u Witkiewicza jest zawsze „jednodwoista" (młodzieńcza rozprawka *O dualizmie*), a jednolita (ale jakże specyficznie) jest chyba tylko perspektywa autorska. Ona jednak też jest niestety tylko „jednością w wielości". Pokonanie dualizmu u Witkiewicza, tak w filozofii, jak w powieści, nie jest nigdy ostateczne.

[56] Z. Mitosek, *Jak ugryźć...*, dz. cyt., s. 167.

[57] Tamże.

[58] Autorka powołuje się w tym momencie na słowa Boleckiego, który w swoim *Polowaniu na postmodernistów* pytał o to, czy „dzieła Witkacego nie kuszą, by odkrywać w nich całe uni-

samego Witkiewicza – w żaden sposób nie można się zgodzić. Gdzie więc w przytaczanym powyżej rozumowaniu tkwi błąd?

Otóż wydaje się, że autorka niepostrzeżenie pomyliła dwa plany – przez określenie „pisma" należy chyba rozumieć całość dorobku Witkiewicza – w tym dzieła filozoficzne. Jednak od razu po wyrażeniu chęci konfrontacji *Jedynego wyjścia* z „postawą kulturową" autora Mitosek powraca do perspektywy powieści, a z retorycznego, jak się okazuje, pytania nic nie wynika. Można jednak pytać dalej – dlaczego autorka tak unika tego komparatystycznego spojrzenia, choć sama je proponuje i uznaje za ważne? Niestety okazuje się, że taka postawa wynika ze stosunku autorki do tekstów teoretycznych autora *Nienasycenia*. Co do wartości jej ustaleń, zastrzeżenia budzi podstawowy błąd rzeczowy, jaki popełnia – otóż już we wstępie porusza ona kwestię obecności wątków filozoficznych i stwierdza, że:

> Wiele partii powieści stanowi przeniesienie, omówienie czy parafrazę traktatu Stanisława Ignacego Witkiewicza Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia z 1919 roku[59].

Ma ona rację, mówiąc o traktacie, tyle że ów traktat, w którego kontekście możemy rozpatrywać *Jedyne wyjście*, nosił, jak wiemy, tytuł *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia* [PiT, s. 144 – 354] i ukazał się w 1935 roku, choć jego ukończenie datuje się na 1932 rok, więc praca nad ostateczną redakcją tego, jak sam Witkacy go określał, *Hauptwerku*, zbiegła się z pracą nad omawianą powieścią[60].

Praca, o której mówi Mitosek, była wczesną rozprawą, poświęconą głównie estetyce, w której tak istotne dla Witkiewicza zagadnienia ontologii były jeszcze marginalne, a sam autor określał ją w latach trzydziestych jako „naiwną trochę z obecnego punktu widzenia"[61]. Taka pomyłka w sprawie podstawowej, jaką jest periodyzacja twórczości autora *Szewców*, stawia pod

---

wersum postmodernistycznej estetyki?" W. B o l e c k i, *Polowanie na postmodernistów(w Polsce)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 29. Mitosek nie wspomina jednak ani słowem o tym, jaka jest ostateczna konkluzja Boleckiego – otóż stwierdza on, że utwory Witkacego rzeczywiście mogą „się wydawać postmodernistyczne w formie, a są bardzo antypostmodernistyczne w treści", tamże, s. 39. Bolecki odrzuca trop postmodernistyczny, uznając Witkacego za modernistę, i w tym wypada się z nim zgodzić.

[59] Z. M i t o s e k, *Jak ugryźć...*, dz. cyt., s. 157. To samo twierdzenie powtarza Ewa S z a r y - M a t y w i e c k a w *Książka-powieść...*, dz. cyt.., s. 163.

[60] Przypomina to „przemilczenie" tej pracy przez Szmidt. Warto przypomnieć, że praca nad tym filozoficznym opus magnum trwała z przerwami od 1917 do 1932 roku, w tym czasie Witkiewicz sporządził i następnie przerabiał kolejno sześć redakcji traktatu.

[61] S. I. W i t k i e w i c z, *O idealizmie i realizmie* [w:] *„Nauki ścisłe a filozofia" i inne pisma filozoficzne (1933-1939)*, oprac. M. Dombrowski i M. Bizior-Dombrowska, PIW, Warszawa 2014, s. 96.

znakiem zapytania zasadność twierdzeń badaczki w omawianej kwestii. Tego typu „pomyłka" może mieć głębsze źródło w poruszanym już problemie stosunku badaczy literatury do filozofii Witkiewicza. Przez długi okres to właśnie wspomniana przez Mitosek praca była powszechnie przywoływana jako główna praca teoretyczna Witkacego, inne z reguły pomijano[62]. Mogło to wynikać z braku dostępu do prac Witkiewicza. W tym konkretnym przypadku trudno jednak powoływać się na niedostępność wznawianych przecież po wojnie tekstów[63], tym bardziej że recepcja filozofii Witkacego też ma swoją historię i wcale niemałą literaturę.

Zamykając już kwestię polemiki z odczytaniem powieści przez autorkę *Teorii badań literackich* i podsumowując rozważania zawarte w artykule, warto jeszcze raz nie zgodzić się z twierdzeniem, iż

> [...] powieść nie dostarcza żadnych dowodów na to, że przytaczane w niej rozważania Witkiewicza z traktatu *Nowe formy w malarstwie* czy z rozprawy *O zaniku uczuć metafizycznych* w związku z rozwojem społecznym są przekonaniami autora *Jedynego wyjścia* (autora jako twórcy tekstu powieści *Jedyne wyjście*)[64].

Bibliografia

Aksjologiczne spektrum sztuki, red. Piotr Kawiecki, Józef Tarnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1995.

Bielik-Robson Agata, *Co pozostaje z Witkacego?* [@:] http://kulturaliberalna.pl/2009/09/14/bielik-robson-degler-englert-gajewski-kowalczyk-witkacy-nie-zyje/.

Bocheński Tomasz, *Powieści Witkacego. Sztuka i mistyfikacja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1994.

[62] Różne mogą być przyczyny takiego stanu rzeczy, wydaje się jednak, że postawa Mitosek, a za nią Szary-Matywieckiej, jest kontynuacją trendu, jaki zapoczątkował w tak zwanej witkacologii autorytet w tej dziedzinie, Jan Błoński. To w jego pracach znaleźć można wypowiedzi jawnie lekceważące filozofię Witkacego (por. J. B ł o ń s k i, *Od Stasia do Witkacego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997). Polemikę z tym stanowiskiem przeprowadził Bohdan Michalski w pracy *Jeszcze raz o znaczeniu filozofii w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza* [w:] *Witkacy w Polsce i na świecie...*, dz. cyt., s. 121-138. O generalnej niechęci wobec filozofii Witkiewicza pisałem już w pierwszej części artykułu.

[63] S. I. W i t k i e w i c z, *O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia i inne prace filozoficzne* [w:] *Pisma filozoficzne i estetyczne*, PWN, Warszawa 1977, t. 3. Stanowisko Mitosek razi tym bardziej, że, jak sama mówi, interpretacja, którą przedstawia, jest już przerobioną wersją (co można rozumieć jako „poprawioną") o wiele wcześniejszej rozprawy ogłoszonej w 1977 roku, por. Z. M i t o s e k, *Jak ugryźć...*, dz. cyt., s. 16. Jak wskazuje data pierwotnie opracowanej rozprawy, wtedy rzeczywiście teksty Witkiewicza mogły być dla autorki trudno dostępne (choć oczywiście nie nieosiągalne).

[64] Z. M i t o s e k, *Jak ugryźć...*, dz. cyt., s. 166. Autorka znów myli się co do wskazywanego utworu, ponadto nie wiedzieć czemu rozbija go na dwa teksty – „rozprawa" *O zaniku uczuć metafizycznych w związku z rozwojem społecznym* jest przecież integralną częścią książki *Nowe formy w malarstwie i wynikające stad nieporozumienia* i stanowi jej IV część. U Szary-Matywieckiej określenia „rozprawa" i „traktat" zostały ujednolicone i zamienione na „traktaty".

Bolecki Włodzimierz, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym – Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni*, Universitas, Kraków 1996.

Бруно Шульц як філософ і теоретик літератури. Матеріали V Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі (Bruno Schulz jako filozof literatury: Materiały V Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu), red. Wiera Meniok, Centrum Polonistyczne Uniwersytetu w Drohobyczu, Drohobycz 2014.

Czakon Dominika, *Gombrowicz i filozofia. Uwagi do koncepcji sztuki pisarza*, „Kwartalnik Filozoficzny" t. 43, 2015.

Czapliński Przemysław, *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza wobec teorii czystej formy*, „Pamiętnik Literacki" 1988, z. 2.

Dąbrowska Emilia, *Sztuka albo życie. Estetyka modernistyczna Jedynego wyjścia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, TAiWPN Universitas, Kraków 2005.

Dombrowski Maciej, *Aktualność filozofii Stanisława Ignacego Witkiewicza* [w:] *Witkacy: bliski czy daleki?* Materiały międzynarodowej konferencji z okazji 70. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk, 17-19 września 2009, red. Janusz Degler, Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk 2013.

Dombrowski Maciej, *Filozofia w* Jedynym wyjściu *Stanisława Ignacego Witkiewicza* [w:] *Z filozoficznych inspiracji literatury*, materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Doktorantów, Toruń, 21-22 października 2004, red. Marzenna Cyzman i Katarzyna Szostakowska, Toruń 2005.

Gawliński Stanisław, *Teoria powieści Witkacego*, „Miesięcznik Literacki" 1977.

Gerould Daniel, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, przekł. Ignacy Sieradzki, PIW, Warszawa 1981.

Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przekł. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

Gombrowicz filozof, red. Francesco M. Catalucci i Jerzy Illg, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991.

Gombrowicz Witold, *Kurs filozofii w sześć godzin i kwardans*, przekł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998.

Jusiak Janusz, *Ontologia świata odmienionego*, „Akcent" 1987, nr 1 (27).

Kondycja filozofii w Polsce: dawniej i teraz, „Diametros" 2004, nr 1. – jest to zapis dyskusji na forum tego internetowego [@:] periodyku http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/index.php/diametros/article/download/23/19

Krajeńska Anna, *Witkacego inscenizacje tekstualne*, „Pamiętnik Literacki" 2002.

Krzyński Stanisław, *Artysta – Świat. W kręgu międzywojennej powieści o artyście*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2003.

Markowski Michał Paweł, *Życie na miarę literatury. Eseje*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2009.

Markowski Michał Paweł, *Schulz- pisarz jako filozof*, „Schulz/Forum" 3013, nr 2.

Metallmann Joachim, *Nauka, pogląd na* świat, filozofia, „Przegląd Współczesny" 1939, nr 5, 7.

Micińska Anna, *Nota wydawnicza* [w:] Witkiewicz Stanisław Ignacy: *Jedyne wyjście*, oprac. Anna Micińska, PIW, Warszawa 1993.

Miciński Bolesław, *Pisma. Eseje. Artykuły. Listy*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1970.

Mitosek Zofia, *Poznanie (w) powieści. Od Balzaka do Masłowskiej*, Universitas, Kraków 2003.

Pastuszek artur, *Metafizyczne grymasy. Czysta forma Witkacego jako kategoria metafizyki*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2001.

PAWLAK PRZEMYSŁAW, *Stanisława Ignacego Witkiewicza Polepszenie na rynku dykt i fornierów* [@:] http://www.witkacologia.eu/uzupelnienia/P.Pawlak/rynek%20dykt%20i%20fornirow.pdf).

Powroty do Witkacego, Materiały sesji naukowej poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi, Słupsk, 7-8 maja 2004, red. Józef Tarnowski, Słupska 2006.

RZEPCZYŃSKI SŁAWOMIR, *Projekt „innego" biografizmu*, „Słupskie prace filologiczne", seria „Filologia Polska" 2007.

Schulz. Między mitem a filozofią, red. Joanna Michalik, Przemysław Bursztyka, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

SZARY-MATYWIECKA EWA, *Książka-powieść-autotematyzm (od* Pałuby *do* Jedynego wyjścia), Ossolineum, Wrocław 1979.

SZMIDT OLGA, *Korespondent Witkacy*, Universitas, Kraków 2014.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia i inne pisma filozoficzne (1902-1932)*, oprac. Bohdan Michalski, Warszawa 2002.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Listy do żony (1932-1935)*, oprac. Janusz Degler, PIW, Warszawa 2010.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *„Nauki ścisłe a filozofia" i inne pisma filozoficzne (1933-1939)*, oprac. Maciej Dombrowski i Magdalena Bizior-Dombrowska, PIW, Warszawa 2014.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. Janusz Degler, PIW, Warszawa 2015.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Zagadnienie psychofizyczne*, oprac. Bohdan Michalski, PIW, Warszawa 2003

ZEIDLER-JANISZEWSKA ANNA, *Perspektywy performatywizmu*, „Teksty Drugie" 2007, nr 4.

The philosophy in the guise of a novel. About *Jedyne wyjście** by Stanisław Ignacy Witkiewicz

Summary

Keywords: Witkacy, novel, philosophy, *Jedyne wyjście* [The only choice]

In this paper, I analyse *Jedyne wyjście* novel by Stanisław Ignacy Witkiewicz as a special case of the philosophical novel. Its author was not only a writer, but also a philosopher aspiring to participate in the academic life. Hence the novel so graphically depicted the psychomachia between two alter ego of Witkacy – a painter and a philosopher. In *Jedyne wyjście* we have a unique situation of interpenetration of the world of art and philosophy. The latter has a singled out status in the novel – through the dialogues and thoughts of the fictional novel characters, Witkiewicz begins to present his own philosophical system that blurs the boundaries between literary texts and scientific treatises.

* [The only choice]

Maciej Dombrowski – dr, absolwent filozofii i filologii polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Adiunkt w Zakładzie Ontologii i Teorii Poznania Instytutu Filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego. Obie prace magisterskie poświęcił twórczości Witkacego. Autor książki *Filozofia i nauka: trudne związki. Metallmann – Witkiewicz – Gawecki* (Toruń 2011). Opracował (razem z Magdaleną Bizior-Dombrowską) tom *Dzieł zebranych* Stanisława Ignacego Witkiewicza pt. *Nauki ścisłe a filozofia i inne pisma filozoficzne (1933–1939)*. Obecnie pracuje nad monografią dotyczącą Witkiewicza filozofa. Autor kilkunastu artykułów naukowych. Publikował w „Kwartalniku Filozoficznym", „Ruchu Filozoficznym", „Przeglądzie Filozoficzno-Literackim" i tomach zbiorowych.



86. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Fot. Maria (Dziudzia) Witkiewiczówna [?], 1911



87. Kobieta bez rąk

PRZEMYSŁAW PAWLAK
Instytut Witkacego, Instytut Sztuki PAN

Przeszczep głowy i gruczołów – biocybernetyczny triumf mechanicyzmu w twórczości Witkacego[1]

Słowa-klucze: Anagram, biologia, biocybernetyka, chimera, Czysta Forma, dramat, eksperyment, eugenika, fokomel, freak shows, genetyka, Golem, hiszpanka, mechanicyzm, przeszczep, teatr, von Bunge

> Nikt nie może przewidzieć, czym się skończy Zakład Boga w historii Fausta. Uczeń czarnoksiężnika, graniczny temat Golema, uczy, że nikt nie może przewidzieć, czym się skończy Zakład człowieka w historii Golema [...]. Niemoc Boga w jego zakładzie z człowiekiem-Faustem ma swój symetryczny odpowiednik w niemocy człowieka w jego zakładzie z maszyną-Golemem. Związek Stwórca-Stworzenie jest w obu wypadkach nietrwały, a jego intensywność absolutnie nieprzewidywalna. Radykalny brak bezpieczeństwa.
>
> André Neher[2]

Transludzkie chimery

Eksperymenty mające na celu urzeczywistnienie marzenia naukowców – kreację życia z materii nieożywionej w probówce, tworzenie nowych gatunków i zapewnienie nieśmiertelności człowiekowi – to nie tylko domena literatury fantastycznej i filmowych horrorów. Biocybernetyka nie powstała, wbrew powszechnemu mniemaniu, po drugiej wojnie światowej, a Norbert Wiener nie był pionierem w posługiwaniu się terminem „cybernetyka".

[1] Niniejszy artykuł jest wynikiem badań prowadzonych w ramach studiów doktoranckich pod kierunkiem dr hab. Jagody Hernik-Spalińskiej, prof. Instytutu Sztuki PAN; stanowi rozwinięcie tezy postawionej na ogólnopolskiej konferencji naukowej UMCS *Witkacy w kontekstach* w Zakopanem, 23-25 maja 2014 r. Zob. P. P a w l a k, *Narodziny biocybernetyki źródłem Witkacowskiego katastrofizmu* [w:] *Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki*, pod red. T. Pękali, Lublin 2015, s. 271-284.

[2] A. N e h e r, *Faust, Golem, Hiob. Mit i rzeczywistość*, przekł. M. Ochab, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2011, nr 4 (295), s. 110.

W sierpniu 2003 roku badacze z II Uniwersytetu Medycznego w Szanghaju ogłosili, że zdołali połączyć komórki ludzkiej skóry z komórką jajową królika. Powstały w ten sposób pierwsze ujawnione w XXI wieku zarodki chimer ludzkich. Rozwijały się w środowisku laboratoryjnym, po czym zostały zniszczone w celu pozyskania komórek macierzystych. Rok później uniwersytet w Newcastle uzyskał zgodę na klonowanie ludzkich embrionów w celach medycznych. W 2007 roku na uniwersytecie w Nevadzie wyhodowano owcę, której krew zawierała 15 procent komórek ludzkich. W maju 2008 roku brytyjska Izba Gmin zezwoliła na maksymalnie dwutygodniowe hodowle zarodków chimer zawierających ludzkie komórki macierzyste. W 2013 roku w Japonii dopuszczono wprowadzanie ludzko-zwierzęcych blastocyst do narządów rodnych zwierząt w celu hodowli narządów w ciałach chimer zgodnych genetycznie z pacjentami oczekującymi na przeszczepy. Trwają prace nad transplantacją głów.

To aktualny stan osiągnięć bioinżynierii. Jej genezy możemy dopatrywać się ponad sto lat temu. Odmładzające efekty podskórnych iniekcji, łykanie wyciągu z jąder świnek morskich, psów i małp reklamował już jeden z pierwszych badaczy hormonów, Charles-Édouard Brown-Séquard pod koniec XIX wieku. W 1910 roku rosyjski biolog Ilja Iwanow ogłosił w Grazu zamiar zapłodnienia szympansicy ludzkim nasieniem. Eksperymentował przez ponad dwie dekady, również z kobietami zapładnianymi spermą szympansów[3].

Największe poruszenie opinii publicznej wywołały doniesienia ze świata nauki w roku 1912. Jean-François Heymans i Eugène De Somer opracowali wówczas metodę utrzymywania przy życiu mózgu w odciętej głowie psa[4]. Nagrodę Nobla przyznano eugenikowi Alexisowi Carrelowi za kontrowersyjne pod względem rzetelności i, jak się okazało po latach, wątpliwe naukowo prace nad przeszczepami narządów i hodowlami tkankowymi (m.in. podtrzymywanie funkcji wyizolowanego serca kurzego embriona)[5].

[3] Do dziś trudno stwierdzić, czy Iwanow doprowadził do narodzin małpio-ludzkiej hybrydy. Nie można wszak uznać tych badań jedynie za wybryk szalonych naukowców radzieckich. To w krajach Zachodu pracowali pionierzy ksenotransplantologii i – poza najwyższymi dostojnikami Kremla i pisarzami tej rangi co Maksym Gorki – to w krajach anglosaskich, Francji i Niemczech mogli oni znaleźć odpowiednio zamożnych klientów, zob. C. T u r n e r, *Vasectomania, and Other Cures for Sloth*, „Cabinet Magazin" 2008 (http://www.cabinetmagazine.org/issues/29/turner.php) oraz J. B e r n a t o w i c z, *Radzieccy uczeni i eliksir młodości*, „Nowy Dziennik. Polish Daily News", 4 III 2012 (http://www.dziennik.com/publicystyka/artykul/radzieccy-uczeni-i-eliksir-mlodosci).

[4] Nagrodę Nobla w dziedzinie fizjologii i medycyny, za odkrycie znaczenia receptorów zatoki tętnicy szyjnej i aorty w regulacji oddychania, możliwe dzięki zastosowaniu techniki izolowanej głowy psa, otrzymał w 1938 r. Corneille Heymans, najstarszy syn Jean-Françoisa Heymansa.

[5] Charles Guthrie, z którego odkryć korzystał Carrel, nie był brany pod uwagę przez Komitet Noblowski jako kandydat do nagrody ze względu na szokujący, udany przeszczep głowy psa w 1908 r. Fotografia jego dwugłowego zamieszczona została „The Journal of the American Medical Association".

Fizjolog Jacques Loeb opublikował *The Mechanistic Conception of Life*, w której postulował kontrolę nad życiem biologicznym jako krok do racjonalnej organizacji społeczeństwa oraz wsparcie badań nad możliwością sztucznej partenogenezy u ludzi. Na I Międzynarodowym Kongresie Eugenicznym domagano się systemowej segregacji i sterylizacji osób nieprzystosowanych do społeczeństwa i nieproduktywnych, a na konferencji British Association for the Advancement of Science w Dundee szef tego opiniotwórczego stowarzyszenia, Edward A. Schäfer, ogłosił, że „nie ma istotnej różnicy między materią żywą i nieożywioną, niebawem uda się wytworzyć sztuczne warunki do powstania życia". Jak widzimy, nie bez powodu właśnie w 1912 roku Rudolf Kjellen wprowadził pojęcie *Biopolitik* do niemieckiego słownictwa (tłum. z języka szwedzkiego)[1].

Nagłówki najpoczytniejszych dzienników i czasopism amerykańskich alarmowały: *Creating life in the laboratory* („Cosmopolitan"), *Close to mystery of life says Loeb* („New York Times", 21 VII 1912), *Life as per recipe* („Daily Herald", 6 IX 1912[2]), *Head of Pasteur Institute proposes to replace electric chair by laboratory* („New York Sun", 8 XII 1912). Sztuczną kreację życia przedstawiano jako fakt naukowy. W coraz bardziej sensacyjnym tonie donoszono o przerażających eksperymentach Carrela, wszczepiającego jakoby już wtedy zwierzęce narządy ludziom i hodującego je również do monstrualnych rozmiarów („Buffalo News", 27 X 1912). W lodówkach szpitala Rockefellera znajdowano rzekomo odpreparowane od ciała żywe kości, mięśnie i inne części ciała ludzkiego („Buffalo Express", 6 XI 1912). Wśród czytelników zaczęło panować przekonanie, że chirurgom może niebawem zabraknąć „żywych istot do dalszych doświadczeń"[3]. Z entuzjazmem reagowali artyści adorujący postęp techniczny, m.in. autor manifestów futurystycznych Umberto Boccioni:

> Człowiek stworzy w sposób mechaniczny żywe istoty. Naukowe eksperymenty z transplantacją i płodnością zwierząt stanowią w dziedzinie fizjologii dalsze, wprawdzie rudymentarne, ale już wspaniałe zwycięstwo człowieka nad przyrodą. Chwała Carrelowi! (1914)

[1] http://haltenraum.com/article/biopolitik.

[2] Gazeta opublikowała anonimowy komentarz do wystąpienia Schäfera: „[...] w miłym, czystym laboratorium, pod nadzorem i kontrolą rządu. Sympatycznym naukowcom, pełnym dobrej woli, udaje się spełnić w rzeczywistości to, co Frankenstein osiągnął w literaturze. Czy nie słyszymy, jak rozmawiają ze sobą? »Lepiej dołóż tamtemu trochę więcej bicepsów: wydaje się, że brakuje górników w kopalniach węgla«. Lub: »Dajesz tamtemu człowiekowi za dużo przestrzeni mózgowej; przyłączy się do związku zawodowego, jeżeli nie będziesz uważał«. Lub: »Jesteś pewien, że nie będzie mógł mieć dzieci? Byłoby naprawdę bardzo niedobrze, gdyby je miał«. Cyt. za J. T u r n e y, *Ślady Frankensteina*, PIW, Warszawa 2001, s. 143.

[3] Więcej o roli ówczesnej prasy w szerzeniu niepokoju i oddźwięku społecznym na doniesienia o sztucznej kreacji życia zob. J. T u r n e y, *Ślady Frankensteina...*, dz. cyt., passim.

Transplantolog wypiera diabła

W tym czasie Eugen Steinach przeszczepiał pierwsze samcze jądra samicom świnki morskiej. Był to początek światowej kariery tego austriackiego fizjologa, sześciokrotnie nominowanego do Nagrody Nobla, znanego później głównie z chirurgii endokrynologicznej, której celem miało być rzekome leczenie homoseksualizmu (transplantacja gruczołów płciowych od dawców heteroseksualnych, m.in. zgładzonych więźniów) i odmładzanie mężczyzn (wazektomia).

O prymat w zaspokajaniu marzeń celebrytów i milionerów o wiecznej sprawności i wydłużeniu życia konkurował przybyły z Rosji chirurg Siergiej Woronow, który od 1917 roku testował przeszczepy jąder (lub ich fragmentów) starszym osobnikom od młodszych dawców różnych gatunków zwierząt, a na ludziach zaczął pracować oficjalnie w 1920 roku. Pierwszego wszczepu małpiego jądra mężczyźnie dokonał jednak najprawdopodobniej grecki profesor Skevos Zervos w 1910 roku. Nadspodziewanie duży popyt na tego typu zabiegi w Europie[9] i USA w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku skłonił Woronowa do założenia specjalnej farmy małp i przyniósł mu olbrzymi majątek. Dlatego w opowiadaniu *Bezrobotny Lucyfer* (1926 r.) Aleksandra Wata prezes izby lekarskiej tłumaczył Lucyferowi, że zastąpili go medycy:

> [...] medycyna jest coraz mniej nauką leczenia, odkąd nowe teorie wykryły, że choroba jest stanem normalnym i pożądanym. Medycyna już dawno przestała być domeną diabła, dawno przerwała pępowinę łączącą Lucyfera z patologią. Tam gdzie dawniej widziano diabła, dziś widzi się wszechpotężne atrybuty Płci. To, co umiałeś niegdyś robić, dziś robi się lepiej i prościej. Dziś Faust wzywa nie ciebie, lecz Steinacha[10].

Na artystyczne echa biomedycznej rewolucji nie trzeba było czekać. Filmowcy francuscy zekranizowali *Wyspę doktora Moreau*, powieść Herberta George'a Wellsa, według której transplantacje międzygatunkowe to nowa wersja Golema. Motyw ten stał się też m.in. kanwą opery *Golem* Rado Aladara (1912). Wydawcy wznawiali najsłynniejsze dzieło Mary Shelley *Frankenstein albo współczesny Prometeusz* (na il. Lipsk 1912). W tymże roku Tadeusz Miciński zaczął czytać dwudziestosiedmioletniemu Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi fragmenty swej mrocznej powieści *Xiądz Faust*[11], której tytułowy bohater, niczym Moreau, powołuje do życia zwierzo-ludzi. Niebawem Witka-

[9] O marzeniu Bolesława Leśmiana o odmłodzeniu się metodą Woronowa lub Steinacha na podstawie wspomnień Zofii Wiktorowicz, I. G r a l e w i c z - W o l n y, *Hańba śmierci. O lęku Bolesława Leśmiana* [w:] *Ja czytam, ty czytasz... Dziesięć szkiców o poezji i prozie*, Uniwersytet Śląski, Katowice 2011, s. 24.

[10] A. W a t, *Bezrobotny Lucyfer*, Czytelnik, Warszawa 1960, s. 33.

[11] S. I. W i t k i e w i c z, *Listy I*, oprac. T. Pawlak, PIW, Warszawa 2013, s. 215, 220.

cy miał też ozdobić pierwodruk rysunkiem przedstawiającym Xiędza Fausta i Imogienę. Félicien Champsaur, autor czytanej przez Witkiewicza powieści *Ouha, król małp*, w reakcji na doniesienia o inseminacji małp ludzkim nasieniem wydał ciąg dalszy *Ouhy...* pt. *Nora, la guenon devenue femme* (Nora, małpa przemieniona w kobietę).

W połowie lat trzydziestych XX wieku S. I. Witkiewicz dystansował się już od materialistycznych mrzonek biologów, wiedząc, że przepowiadany dzień przeistoczenia człowieka w stwórcę nowego życia nie nadszedł i w najgorszym razie odsunął się w bliżej nieokreśloną przyszłość:

> [...] wszystkie próby sprowadzenia funkcjonowania żywego organizmu z jego dowolnymi ruchami własnymi czy też z ruchami w związku z rośnięciem, z jego asymilacją i wydzielaniem i rozmnażaniem się do działania tzw. ślepych sił poglądu fizykalnego okazały się bezowocne, nie mówiąc już o stokroć jadowitszym problemie powstania organizmów żywych z materii martwej. Wszystkie nadzieje fizykalistów, potomków w sensie metafizyki fizykalnej, dawnych materialistów naiwnych z ubiegłego stulecia, że może coś tam kiedyś gdzieś da się w tej materii zrobić, należą już dziś przeważnie do przeszłości, jakkolwiek nie brak również naiwnych laików, a nawet rzadkich uczonych specjalistów, którzy olśnieni faktyczną wspaniałością gmachu fizyki w jej zakresie marzą jeszcze o stworzeniu żywej materii w retorcie[12].

> Materialiści wierzyli, że ich „instynkt poznawczy" będzie zaspokojony, gdy zbadają „istotę" materii martwej, bo żywa, według ich wiary, musiała być do niej sprowadzalna. Wobec tego, że ktoś zrobił mocznik w retorcie, wszystko zdawało się być jasnym jak teoria tensorów [!] – istnienie zostało w wymiarach ordynarnego materializmu nieomal kompletnie odproblemione, bo materia żywa musiała się przecież też poddać – zniszczona jako taka, dawała tylko i jedynie składniki materii martwej. Złudzenia te rozwiały się[13].

Jednak w 1912 roku – a taką datą opatrzone jest motto *Bezimiennego dzieła* (ukończone go w 1921 r.): „Mieduwalszczycy skarmią na widok/Czarnego Beata, Buwaja Piecyty" ze zanagramowaną w drugiej części przestrogą: „Uwaga etap biocybernetyzacja" – początkującemu pisarzowi i malarzowi musiało wydawać się nieuniknione, że lada dzień ludzkość naukowo udowodni, iż Bóg-Stwórca, Wyższe Odniesienie nie tyle umarło, ile nigdy nie istniało, a nienasyceni w pędzie poznania naukowcy powołają do życia nowego Golema, tym razem nie z gliny, a ze sztucznie wygenerowanych tkanek. Na wyobraźnię sugestywnie działały opisy laboratoriów i znajdujących się tam tworów.

Miciński, ustami Imogeny i Piotra, zapowiadał odejście człowieka jako gatunku w niebyt i nadanie mu roli mitu – fundamentu Nietzscheańskiego nadczłowieka. W dobie klonowania poniższy fragment nie wydaje się już hiperbolą:

---

[12] S. I. Witkiewicz, *O poglądzie fizykalnym* [w:] *Nauki ścisłe a filozofia i inne pisma filozoficzne (1933–1939)*, oprac. M. Dombrowski i M. Bizior-Dombrowska, PIW, Warszawa 2014, s. 60.

[13] S. I. Witkiewicz, *Nauki ścisłe a filozofia...*, dz. cyt., s. 78.

Według doświadczeń Morgana, można, dzieląc jajo, otrzymać odpowiednią ilość osobników maleńkiego wymiaru; łącząc zaś dwa ze sobą, otrzymujemy olbrzyma. Ksiądz Faust umie wpływać na tworzenie olbrzymów przez łączenie kilku zapłodnionych jaj ze sobą w łonie matki. Nie jest trudno tworzyć potwory [...]. Ale chodzi o tworzenie harmonijnych wyższych kombinacji – o wytworzenie rasy, gdzie ludzka istota byłaby tylko tym, czym jest opuncja dla wspaniałych owoców śliwy lub ananasa, kiedy je na nich sadzi słynny Burbaki. Tymczasem próbuje kształtować morskich ludzi czyli trytonów, orło-ludzi czyli archaniołów, centaurów, olbrzymów i nadludzi. – W prędkim czasie marna ludzkość przeobrazi się w istotny Mit – zawołał Piotr. – Kuchnia czarodzieja staje się prawdą![14]

Słusznie zauważył Stefan Chwin, że jeden z protagonistów Witkacowskiego dramatu *Gyubal Wahazar*, doktor Rypmann, przeszczepia gruczoły niczym Steinach[15], natomiast w jednym z najbardziej znanych wierszy polskiego futuryzmu, powstałym w 1920 roku *Hymnie do maszyny mojego ciała* Tytusa Czyżewskiego, „w tragigroteskowej tonacji powracają idee słynnego materialistycznego traktatu La Mettrie'go Człowiek-maszyna"[16].

[...] Detronizacja Boga przez biologię, genetykę i transplantologię dla jednych jest zapowiedzią złotego wieku, dla innych początkiem etycznej katastrofy cywilizacji[17].

[14] T. M i c i ń s k i, *Xiądz Faust*, Kraków 1913, s. 234-235, zachowana pisownia oryginału. Komentatorzy zwykli przypisywać zdolności profetyczne zarówno Micińskiemu, jak i Witkacemu. To jedyne możliwe uzasadnienie anachronicznych zestawień ich tekstów m.in. z polityką hitlerowskich Niemiec, co świadczy jednak o niedostatecznej wiedzy o XIX-wiecznej genezie i rozległym obszarze występowania zjawiska higieny rasy i eugeniki. Marek Pąkciński tak podsumowuje cyt. wypowiedź Imogieny: „Trudno powstrzymać się od spostrzeżenia, iż tak opisana »groteska eksperymentalna« nasuwa niepokojące skojarzenia z nazistowskim projektem eugeniki [...]. Pozostawiając na uboczu możliwe, przerażające konotacje wspomnianej »kuchni czarodzieja«, wypada stwierdzić, iż skojarzenie to świadczy o prawdziwości tezy Theodora W. Adorno (wyrażonej między innymi w książce *Minima Moralia*), iż modernistyczny okultyzm – wszechobecny w tej powieści Micińskiego – jest blisko związany z nazizmem", M. P ą k c i ń s k i, *Ironiczny „skok stylu": Miciński i Witkacy pomiędzy wzniosłością a groteską*, „Napis", 2008, Seria XIV, s. 353.

[15] Szerzej o przeszczepianiu gruczołów przez dr. Rypmanna w *Gyubalu Wahazarze* oraz zborsuczeniu suk jako telegonicznym motywie dramatu *W małym dworku* zob. P. P a w l a k, *Kamuflaże postaci historycznych w dramatach Witkacego*, referat wygłoszony na Międzynarodowej Konferencji Naukowej zatytułowanej W teatrze dziejów. *O dramacie historycznym od 1864 roku do dzisiaj*, Uniwersytet Warszawski 9-10 maja 2016 r. (publikacja w przygotowaniu).

[16] *Ciało ludzkie jest maszyną, nakręcającą własne sprężyny; jest to żywy obraz ciągłego ruchu*, pierwodruk: Julien Offray de L a M e t t r i e, *L' Homme machine*, Lejda 1748, cyt. wg I wyd. polskiego: *Człowiek-maszyna*, przeł., przedmową, przypisami i bibliografią opatrzył Stefan Rudniański, Warszawa 1925, s. 27.

[17] Podaję za: J. J a r z ę b s k i, *Golem z Marsa*, posłowie [do:] S. L e m, *Człowiek z Marsa*, PIW, Warszawa 1994, (http://www.litmir.net/br/?b=115715&p=1). Na romantyczne i nietzscheańskie paralele w twórczości B. Schulza i S. I. Witkiewicza zwrócił już uwagę Stefan Chwin w artykule *Twórczość i autorytety. Bruno Schulz wobec romantycznych dylematów tworzenia*, „Pamiętnik Literacki" 1985, z. 1, s. 69-93, włączonym do zbioru esejów *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*, Bydgoszcz 1989. Za przełomowe w interpretacji prozy Schulza, a przede wszystkim postaci

Cybernetycy wokół Witkacego

> Gdyby Witkiewicz doczekał mózgu elektronowego i cybernetyki, byłoby to na pewno dla niego ostateczne potwierdzenie katastrofy ludzkiej indywidualności. Katastrofy — bo jej zbędności. Istnienie Poszczególne Cybernetyczne. Ba! Jakby w świetle swych założeń Witkiewicz rozwiązywał powstanie takich zwierząt wyręczających?![18]

Witkacy rzeczywiście wskutek własnej decyzji nie doczekał ery elektroniki, za jego życia jednak John Atanasoff skonstruował, z Cliffordem Berrym, na Uniwersytecie Stanowym w Iowa pierwszy komputer analogowy, Alan Turing, David Hilbert i Kurt Gödel wypracowali teoretyczne podstawy informatyki, dzięki którym w latach drugiej wojny światowej możliwe stało się konstruowanie pierwszych programowalnych maszyn cyfrowych (ENIAC, V1, Colossus).

W gronie przyjaciół Witkacego, interlokutorów w *rozmowach istotnych*, byli najwybitniejsi twórcy polskiej cybernetyki, logicy, matematycy, badacze procesów decyzyjnych: Tadeusz Kotarbiński – współtwórca prakseologii, recenzent *Hauptwerku*, współzałożyciel Polskiego Towarzystwa Cybernetycznego (PTC), Hugo Steinhaus – przedstawiciel lwowskiej szkoły matematycznej, wynalazca m.in. zapisu wielkich liczb[19], Stefan Szuman – pedagog, psycholog, lekarz, badacz procesów postrzegania i rozumienia oraz czynników rozwoju dzieci, Alfred Tarski – twórca m.in. teorii modeli i semantycznej definicji prawdy, autor prac o wynikaniu logicznym, Henryk Greniewski – uczeń Leona Chwistka, siostrzeniec Leona Reynela, zwany przez Witkacego Tumorem, inicjator powołania PTC, pionier informatyki i komputeryzacji w Polsce, wreszcie Mieczysław Choynowski – którego pracę magisterską recenzował S. I. Witkiewicz – fotomontażysta, mentor Stanisława Lema, twórca skali pamięci, testów inteligencji i pierwszej polskiej bibliografii cybernetyki, twórca polskiej psychometrii i psychologii klinicznej.

---

alchemika Jakuba, marzącego o stworzeniu człowieka na kształt manekina, w kontekście motywów Fausta i Golema, uważa się wystąpienie S. Chwina na sympozjum poświęconym twórczości B. Schulza w Częstochowie, 22 października 1993 r. – zob. S. C h w i n, *Grzeszne manipulacje. Historia sztuki a historia medycyny* [w:] *Czytanie Schulza*, materiały międzynarodowej sesji naukowej *Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci*, red. J. Jarzębski, TIC, nakładem Instytutu Filologii UJ, Kraków 1994, s. 278-286.

[18] K. W y k a, *Łowy na kryteria*, Czytelnik, Warszawa 1965, s. 225.

[19] „Coraz to nowe odkrycia mechanizmów w świecie organicznym i w samym człowieku budzą w nas stare jak świat marzenia o homunculusie; jeżeli człowiek jest maszyną, to czemużby maszyna nie miała być człowiekiem? Nazwa »mózg elektronowy« wyparła ze słownika »robota« z przed 30-tu lat – obie są wyrazem tej samej tęsknoty, a Adam ulepiony z gliny jej najstarszą reminiscencją. Ta tęsknota jest jednokierunkowa: z martwego uczynić żywe – przeciwna metamorfoza jest klątwą i karą [...]. Jak zakończy się gra między człowiekiem a maszyną? Nie wiem, ale wiem, że jest to gra o nieskończenie wielką stawkę..." (H. S t e i n h a u s, *Na marginesie cybernetyki*, „Znak" 1963, nr 112, s. 1137 i 1142, pisownia oryginalna).

Zanim weszliśmy w powojenny etap planowania konstrukcji cyborga, maszyny posiadającej najlepsze cechy gatunku *homo sapiens*, ludzkość podejmowała próby wyselekcjonowania najbardziej wartościowych osobników naszej rasy. Przed nazistami zajmowały się tym w krajach wysoko rozwiniętych ruchy eugeników i higienistów. Spośród polskich eugeników Witkacy znał m.in. Tomasza Janiszewskiego, embriologa, naczelnego lekarza Krakowa, założyciela prywatnego szpitala w Zakopanem i Państwowego Zakładu Higieny, organizatora dożywiania dzieci, propagatora higieny rasy i aktywnej polityki populacyjnej.

„Wielkim Eugenetykiem, pierwszym psychofizycznym eugenetykiem polskim" nazwał Witkacy[20] swego dentystę, Tadeusza Mischkego, pseud. Athmis, pisarza, współzałożyciela gimnazjum zakopiańskiego, redaktora naczelnego czasopisma „Eugenika". Zoolog Stanisław Skowron, jeden z pierwszych polskich genetyków, uczeń Thomasa Hunta Morgana i Emila Godlewskiego, stypendysta fundacji Rockefellera (1924 NY, 1925 Włochy), przed 1939 zagorzały zwolennik eugeniki[21], w 1936 roku zamówił u S. I. Witkiewicza rozprawę *O pojęciu celowości w biologii*[22].

Przed Wienerem

Można spotkać się z przekonaniem, że to Norbert Wiener wprowadził termin „cybernetyka"[23], tymczasem już w pierwszej połowie XIX wieku czytelnicy zetknęli się z nim w pośmiertnie wydanym dziele André M. Ampère'a *Essai sur la philosophie des sciences, ou exposition analytique d'une classification na-*

[20] S. I. Witkiewicz, *Czerwony sygnał dla dr. T. A. Mischkego* [w:] *Pisma krytyczne i publicystyczne*, opr. J. Degler, Warszawa 2015, s. 40 i 43.

[21] Po II wojnie światowej Skowron to równie gorący propagator łysenkizmu, najbardziej jaskrawy przykład kompromisu ze strony polskiego środowiska naukowego w latach stalinizmu. W. de Jong-Lambert, *Przyczynek do myśli eugenicznej i łysenkizmu w polskiej biologii okresu międzywojennego i w latach powojennych* [w:] *Eugenika – biopolityka – państwo. Z historii europejskich ruchów eugenicznych w pierwszej połowie XX w.*, red. M. Gawin, K. Uzarczyk, Neriton, Warszawa 2010, s. 188. Autor powołuje się m.in. na opinię P. Słonimskiego cyt. za: R. Jarocki, *Genetyk i historia: Opowieść o Piotrze Słonimskim*, Rosner i Wspólnicy, Warszawa 2003, s. 138, 174-175.

[22] S. I. Witkiewicz, *Nauki ścisłe a filozofia...*, dz. cyt., s. 334-346, 679 i 744.

[23] Słowo „cybernetyka" zostało po raz pierwszy użyte w książce Wiener pt. *Cybernetyka czyli sterowanie i komunikacja w zwierzęciu i maszynie*, twierdzi były rektor Akademii Górniczo-Hutniczej i kierownik pracowni, laboratoriów i katedr biocybernetycznych kilku krakowskich uczelni, Ryszard Tadeusiewicz. Wiadomości organizacyjne oraz wyjaśnienie, czym jest Biocybernetyka, wykład nr 1 z kursu biocybernetyki dla Inżynierii Biomedycznej prowadzonego przez Prof. Ryszarda Tadeusiewicza, 23 I 2013, s. 8, (http://www.uci.agh.edu.pl/uczelnia/tad/Slajdy_z_wykladow_Biocybernetyki_2013/01%20-%20Biocybernetyka%20-%20poczatek.pdf).

turelle de toutes les connaissances humaines, a w polszczyźnie – w *Stosunku filozofii do cybernetyki, czyli sztuki rządzenia narodem* Bronisława Trentowskiego. By stworzyć słowo „biocybernetyzacja", nie trzeba było być jasnowidzem, wystarczyło sięgnąć po istniejące człony: „biologia" i „cybernetyka". Z zazwyczaj bardzo poważnego, konserwatywnego filozofa poznańskiego, jego narodowej pedagogiki, nieprzejrzystego, bogatego w neologizmy stylu literackiego i wydanych w 1841 roku *Aforyzmów*[24] kpił już Juliusz Słowacki w *Beniowskim*, bawiąc się obocznością „cyber" – „ceber":

Cebernetyka!... zda się dla ochłody
Ksantypa, która czysto dom umiata,
Na Sokratesa leje ceber wody...
A potem mydli... tę pochodnię świata,
Łeb *inclusive* z nosem aż do brody.
Dobra Niemkini, ale nie skrzydlata
Jak Psyche... a swe dziatki pół-niemczyki
Sadząca często do Cebernetyki...[25]

[...] Wtenczas w Poznaniu był ruch nieustanny,
Ale przez inne zapały sprawiony,
Wcale nie z mózgu — ruch cebernetyczny,
Ani też modny ruch — ale uliczny...

Szewcy, Mospanie... dawali ton, który
Chociaż sprawiony w bardzo nizkiej strefie...[26]

[24] Co by powiedział pan Trentowski, który
W swych Aforyzmach... ostrzega małżonka,
Że każda piękność nowa tej struktury,
Jakiej Klorynda była amazonka,
Chociażby piękną była jak ahury,
A miała tyle cnót, co Jagiel[l]onka,
Dlatego właśnie, że jest taka chrobra,
Nie jest na żonę zdatna ani dobra.

J. S ł o w a c k i, *Beniowski*, pieśń VIII, w. 329-336 [w:] *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski [t. 2:] *Poematy*, Ossolineum, Wrocław 1979, s. 172. Atakował Trentowskiego również Adam Mickiewicz w prelekcjach paryskich, określając go filozofem, który chciałby zwodzić lud słowiański, świętokradcą i heretykiem. Trentowski w *Myślini* nie pozostał dłużny, pisząc o poecie: „sfrancuziony, łydki a zarozumiały emigracyjny recenzent, chory na duchu, bo od szatana Towiańszczyzny i Messyanizmu opętany" itp. Słowotwórstwem Trentowskiego inspirował się Cyprian Kamil Norwid, zob. W. K u d y b a, *„Aby mowę chrześcijańską odtworzyć na nowo...". Norwida mówienie o Bogu*, TN KUL, Lublin 2000, s. 155. Późniejsze żarty prasowe ze stylu autora *Chowanny* wywołały głośny spór dwudziestolecia międzywojennego nad *Miro(c)hładami*, w którym brał udział Witkacy, por. P. P a w l a k, *Wat chwat, Żegoty kat*, III 2015, (http://witkacologia.eu/uzupelnienia/uzupelnienia.html).

[25] J. S ł o w a c k i, *Beniowski*, rzuty pierwotne pieśni VI (C) [w:] *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. 2, Lwów 1933, s. 271-272, podaję za: J. M a c i e j e w s k i, *Komentarz do wiersza „Vivat Poznańczanie" Juliusza Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki" 1952, nr 3-4 (43), s. 1100.

[26] Wariant zapisany na marginesie *Zawiszy Czarnego* podany drukiem jako wiersz *Wtenczas*

Historyczne tło *epoki 15 sztuk*

Stanisław Ignacy Witkiewicz powraca do Polski z Petersburga, w czasie gdy na podstawie traktatu brzeskiego zdemoralizowana rewolucją Rosja nie bierze udziału w wojnie, a Cesarstwo Niemieckie zajmuje Kresy (Ober-Ost). Jesienią pod presją rewolucji abdykują cesarze Niemiec i Austro-Węgier. Dla Witkacego rozpoczyna się niezwykle płodny artystycznie okres, *epoka 15 sztuk*[27], rozpoczęty kilkunastodniową pracą nad dramatem *Maciej Korbowa i Bellatrix*.

Na ulicach miast całej Europy, również w odzyskującej niepodległość Polsce, od września 1918 roku szaleje właśnie najtragiczniejsza, druga fala grypy hiszpanki. Cenzura wojenna uniemożliwia publikację doniesień o rozmiarach pandemii i liczbie ofiar śmiertelnych, przekaz prasowy odbiega od rzeczywistości obserwowanej za oknami. W ciągu kilku miesięcy wymierają całe rodziny i wioski, chorzy padają na chodnikach, liczba zgonów doprowadza do strajków wózkarzy transportujących trupy na cmentarze, brakuje rąk do pracy i czasu, by pogrzeby odbywały się indywidualnie i w tradycyjnym rytuale. Co trzeci człowiek na Ziemi zostaje zarażony, kilkadziesiąt milionów ludzi umiera, co powoduje większe spustoszenie demograficzne niż wszystkie fronty – i tak niezwykle wycieńczającej – pierwszej wojny światowej.

Druga fala epidemii jest tym bardziej przerażająca i brzemienna w skutki, że zabiera głównie ludzi młodych i silnych, dziesiątkuje jednostki o najskuteczniejszym układzie odpornościowym. Wykres ilustruje różnicę między hiszpanką (1918 r.) a wcześniejszymi epidemiami (1911–1917) w profilu wiekowym zmarłych[28]. To nie wirus grypy zabija, lecz krwotoczne zapalenie płuc wywołane przez przesadzoną reakcję obronną organizmu. W obliczu tragicznego salda wojny, głodu i wysokiej śmiertelności w istniejących jeszcze obozach jenieckich, stopniowego powrotu z frontów do domów milionów zmizerowanych, kontuzjowanych, okaleczonych, dotkniętych przez szok pourazowy lub chorych psychicznie mężczyzn apokaliptyczną plagą wydaje się grypa, która wyniszcza najwartościowszą część reszty ludności.

---

w Poznaniu [w:] *Dzieła Juliusza Słowackiego. Pierwsze krytyczne wydanie zbiorowe*, t. 1, *Wiersze drobne*, wydał B. Gubrynowicz, Lwów 1909, s. 274.

[27] „Napisałem po raz V-ty filozofię – Hauptwerk – i dwie sztuki oprócz małych rzeczy; »Metafizyka dwugłowego cielęcia« i »Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach Bezsensu«. Ostatnia w 4 aktach jest szczytem natężenia, jaki zdołałem osiągnąć, i zamyka definitywnie epokę 15 sztuk. W ciągu 2 1/2 lat to za dużo. Teraz dosyć. Będę malować", S. I. Witkiewicz do K. Żuławskiej, list z 24 VI 1921 [w:] J. Ż u ł a w s k i, *Z domu*, PIW, Warszawa 1978, s. 233.

[28] https://pl.wikipedia.org/wiki/Pandemia_grypy_w_latach_1918%E2%80%931919#/media/File:W_curve.png.

„Materiał ludzki" – to pojęcie staje się modne, gdyż spędza sen z oczu lekarzy, demografów i rządów państw. W tej sytuacji, mimo uroczystości Wszystkich Świętych i Zaduszek, w dniach 1-3 listopada 1918 roku w Warszawie zostaje zwołany Zjazd w sprawie Wyludnienia Kraju. Nie tylko w Polsce coraz częściej mówi się o wspieraniu prokreacji tylko osób przydatnych, produktywnych, tj. wzorcowych reproduktorów. Szesnastego stycznia 1919 roku ministrem zdrowia publicznego w rządzie Paderewskiego zostaje Tomasz Janiszewski, znany ze swego eugenicznego podejścia do sterowania społeczeństwem:

> Czy widok ludzi chorych, umysłowo upośledzonych, niedołężnych lub kalek, ludzi nadmiernie otyłych lub szczupłych, budząc w nas litość i współczucie, nie budzi zarazem poczucia wstrętu? [29]

Powracają demony laboratoryjne sprzed wybuchu Wielkiej Wojny. Witkacy przywołuje w swej twórczości różnorodne teorie, postulaty, eksperymenty o charakterze biocybernetycznym, które wielu naukowcom wydawały się u progu trzeciej dekady XX wieku remedium na demograficzne bolączki epoki, innych odstręczały otoczką pseudonaukowości i zanurzeniem w faustycznym motywie nowego człowieka.

Witkiewiczowskie teksty obfitują we wzmianki o dziwnych stworzeniach, które przez krytyków są zazwyczaj traktowane jak przybysze z bujnej imaginacji i wizji narkotycznych dramaturga, pierwiastek fantastyki lub czarnego humoru. Jeśli przyjrzeć się bez takich wstępnych założeń (czy raczej: uprzedzeń) drugoplanowym, zdeformowanym bohaterom, okazać się może, że Czysta Forma nie deformuje rzeczywistości zewnętrznej, lecz posiłkuje się gotowymi, istniejącymi w rzeczywistości formami i ich znakami, by wzmóc artystyczny efekt amalgamatu obrazów podsuwanych widzom i czytelnikom przez ich wyobraźnię.

Witkacowskie *freak shows*

Metafizyka dwugłowego cielęcia – w razie refleksyjnego i empatycznego namysłu nad tym tytułem, przypisując za Witkiewiczem każdej monadzie jedność osobowości, trudno wręcz poradzić sobie emocjonalnie z ogromem wyobrażeń o cierpieniach zwierzęcia, któremu przychodzi wieść tak potworny żywot. Autor *Metafizyki...* prawdopodobnie widział wypchane cielę o dwóch głowach na Orawskim Zamku[30], lecz – jak wykazano wyżej – mogły mu wystar-

[29] M. G a w i n, *Testy IQ w służbie rasy doskonałej*, „Wiedza i Życie", 28 III 2011, (http://portalwiedzy.onet.pl/ 4869,12799,1640784,5,czasopisma.html).

[30] T. P a w l a k, *Orawskie Zamki a Metafizyka dwugłowego cielęcia. Czy Witkacy widział dwu-*

czyć doniesienia prasowe o eksperymentalnych przeszczepach głów, narządów i organów, w których efekcie okaleczano zwierzęta okrutniej, niż potrafi to natura. Skoro naukowcy na przełomie XIX i XX wieku doszli do wniosku, że w retorcie można kreować nowe gatunki, nie były wykluczone narodziny wielogłowych jeleni (choćby dla zwiększenia liczby trofeów myśliwskich) czy choćby nieopierzonych wieloskrzydłych kurcząt, o których istnieniu niesie współcześnie antyfastfoodowa wieść.

> Szekspir (*Hamlet* np.) wystawiony z realizmem Stanisławskiego; czy *Cyd* na pięciu kondygnacjach, – to są takie potworki, jak dwugłowe cielę, fokomel, czy jeszcze coś gorszego – żyć długo nie potrafią, i nikt by ich długo znieść nie mógł[31].

„Fokomel" to słowo, które pojawia się w polszczyźnie niezwykle rzadko[32] i oznacza osobnika z wrodzonym brakiem długich części kończyn, połączenie rąk i/lub stóp bezpośrednio z tułowiem. Schorzenie to jest szerzej znane dopiero od lat sześćdziesiątych XX wieku, gdy u tysięcy noworodków stwierdzono fokomelię wskutek stosowania u ciężarnych kobiet leku zawierającego talidomid. Gdy Witkacy publikował po raz pierwszy artykuły o czystej formie, fokomele byli zjawiskiem tak sporadycznym, jak kobieta z brodą, dlatego występowali w tzw. *freak shows*, popularnych od wieku XVI do połowy XX. W 1921 roku stan Floryda zakazał urządzania pokazów osób niepełnosprawnych – dopiero pozew najsłynniejszego fokomela, urodzonego w Pittsburghu w 1901 roku syna polskich imigrantów, Stanisława Berenta (il. 91), występującego pod pseudonimem Sealo The Seal Boy, spowodował uchylenie prohibicyjnego prawa[33].

W czasach poprzedzających badania prenatalne i selekcję eugeniczną na świat przychodziło proporcjonalnie więcej osób z wrodzonymi wadami genetycznymi, deformacjami biologicznymi lub mechanicznymi wywołanymi nieprawidłowym przebiegiem ciąży lub porodu, chorobami zakaźnymi, przedwczesnym lub opóźnionym rozwiązaniem itp. Statystycznie w życiu codziennym każdy obywatel miał przez to znacznie częściej do czynienia z deformacjami ciała niż jest to wyobrażalne obecnie w Europie czy Ameryce

---

głowe cielę na Orawie? [@:] http://witkacologia.eu/uzupelnienia/T.Pawlak/Orawskie_Zamki.html [dostęp: 14.12.2014].

[31] S. I. W i t k i e w i c z, *Bliższe wyjaśnienia w kwestii czystej formy na scenie, II. Bliższe określenie sztuki teatralnej w czystej formie*, „Skamander" t. 2, VII-X 1921, z. X-XIII, s. 358.

[32] Z polskich literatów użył tego słowa – jednak w cudzysłowie i jako synonimu blagi, zatem nie znając jego medycznych konotacji – także Anatol Stern w miażdżącej recenzji Witkacowskich *Pragmatystów*: „Kolektyw – powie ten, czy ów – ależ to »fokomel«, to blaga! Jesteście skrajnymi indywidualistami", A. S t e r n, *O poetach Nowej Sztuki – List do redaktora „Almanachu"*. „Almanach Nowej Sztuki" 1924, nr 2, s. 46.

[33] http://www.dfiles.me/seal-boy.html.

Północnej. Witkacy nie bał się sięgać po figury budzące często – jak u ministra Janiszewskiego – wstręt, strach lub niesmak. Jego sztuki programowo, czasem na mocy tytułu, bywały niesmaczne np. *Matka, niesmaczna sztuka w dwóch aktach z epilogiem* był to jednak niesmak wyższego rzędu, dyskomfort poznawczy i etyczny. Widz miał być zmuszony, m.in. zderzeniem z przypadkami granicznymi, do dotknięcia największych dylematów filozoficznych, np. ontologicznego statusu człowieka. Za pretekst służyły kategorie cierpienia, inności, tożsamości płci, estetyki ciała.

W zachowanym fragmencie I aktu *Nowej homeopatii zła* na scenę „wchodzi Homar w kostiumie raka". Wikary nazywa go „figurą z balu maskowego", lecz po chwili nie ma wątpliwości, że to człowiek. Inteligentny i silny Homar chwyta kleszczami kapłana, po czym spokojnie nakrywa do podwieczorku. Medycyna zna pojęcie ektrodaktylii, potocznie zwanej rękoma homara, z powodu dłoni podzielonych na dwie części, od nadgarstka po palce, przypominających szczypce. Podobny defekt genetyczny może dotyczyć stóp i jest dziedziczony przez część potomstwa. Człowiek-homar był członkiem zespołu wielu *freak shows*.

W *Janulce, córce Fizdejki* występują, przybyłe zdaniem D. C. Geroulda z *Nocy rabinowej* Tadeusza Micińskiego, pojawiające się też w obrazie Witkacego *Bajka (Fantazja)* z lat 1921–1922...

> [...] dwie postacie bez nóg – na rozszerzających się podstawach jakby flakowatych. Twarze ptasie z krótkimi, zakrzywionymi dziobami jak u gilów. Porosłe różnokolorowym pierzem (czerwone, zielone i fioletowe barwy). Jedna bez prawej, druga – bez lewej ręki [...].
>
> Potwór I *bez prawej ręki; głosem skrzeczącym*: Proszę nas postawić bliżej pieca. Zimno nam[34].

W tej rzadko wystawianej tragedii stopniowo zwycięża nicość. Jeden z potworów okazuje się przebranym, zwykłym bubkiem, tak jak Chochoł w *Szewcach* i Kala-Azar w *Metafizyce dwugłowego cielęcia*. Drugi – z użyciem teatralnej zapadni – znika, lecz staje się dla Janulki bezpośrednim impulsem poczucia dziwności istnienia. Janina Węgorzewska narzeka w *Matce*: „Coś takiego lepkiego, bez rąk i nóg, leży na mnie. I nie wiem, czy to kadłub bez członków, czy jakie zwierzę". Rzeczywistymi odpowiednikami potworów byli ludzie-gąsienice, a wśród nich słynny książę Randian, zwany Żyjącym Torsem, który występował na scenach w stroju przypominającym wielką skarpetę (il. 90).

[34] Wszystkie cytaty ze sztuk Witkacego pochodzą z drugiego, uaktualnionego wydania PIW, w ramach *Dzieł zebranych*, S. I. W i t k i e w i c z, *Dramaty I – III*, oprac. J. Degler, Warszawa 2016.

Wampir w retorcie *versus* mechanicyzm

Niektóre kwestie protagonistów *Macieja Korbowy i Bellatrix* stawiają czytelnika w bolesnej opozycji: mistyka – genetyka, Bóg – materializm biologiczny. Zdaniem dramatopisarza ludzkość zmierza do zakwestionowania istnienia własnej duchowości i trwania niczym bezpłciowy zespół dzielących się w nieskończoność komórek:

> Bellatrix: Czymże jest ta hiperperwersja, jak nie tym, co było przedtem, nim się wszelka perwersja narodziła, w czasach, kiedy komórki dzieliły się nie wiedząc o pierworodnym grzechu [...][35]. jestem śpiącym bez snów hermafrodytą [...].
>
> Teozoforyk: [...] czemu upadła moja mistyka, moja Nicość, cała ta kalamarapaksa? Oto właśnie przez genetyczne rozmyślanie.
>
> Hibiscus *smutnie*: To symptom mechanizacji.

Witkiewicz utyskiwał w *Polemice z Tadeuszem Kotarbińskim na temat reizmu*, że jako monadysta, stając przed koniecznością wyboru mniejszego zła, od wielokrotnie krytykowanych filozofów Koła Wiedeńskiego, spadkobierców Ernsta Macha, woli „zakutego ordynarnego materialistę, wierzącego, że przyszłe eksperymenty stworzą embriona w retorcie i udowodnią, że stany psychiczne to epifenomeny"[36].

Bardzo wyraźnie sprzeciwiał się mechanicyzmowi, sprowadzaniu życia do procesów fizykochemicznych. W wielu rozprawach naukowych optował za dopuszczalnością rozpatrywania problemu jedności osobowości nawet w przypadku najprostszych organizmów, monad ameboidalnych:

> [...] jak słusznie twierdzi Cornelius, rzecz jest pojmowana przez nas bez żadnej myśli i jego Begriffsbildung ma tu zupełnie inne znaczenie: nie chodzi o znak ze znaczeniem, tylko o pojmowanie „transcendentu" na podstawie „immanentu" w związku z oczekiwaniami; taką wizję przedmiotu ma pies, a może i wymoczek, gdy zjada bakterię, lub ameba, gdy oblewa pokarm nibynóżkami[37].
>
> Pożeranie to mogłoby się odbywać przez otaczanie jednych monad drugimi, otaczanie ameboidalne, lub też w postaci przysysania się częściowego i wchłaniania powolnego[38].
>
> Uważam za śmieszne te zakazy przypuszczeń, jak to jest u psa lub ameby na tle naszych przeżyć. Proszę spróbować z zamkniętymi oczami leżeć do góry brzuchem lub pełzać i nic nie myśleć, a podobieństwo do ameby choćby stanie się na pewno bardzo znaczne[39].

---

[35] To samo ogłasza Księżna Irina w napisanych kilkanaście lat później *Szewcach*: „Przyjdzie czas, że może zaczniemy się dzielić jak komórki, w nieświadomości metafizycznej dziwności Bytu! Hura, hura, hura!".

[36] S. I. Witkiewicz, *Nauki ścisłe a filozofia...*, dz. cyt., s. 326.

[37] Tenże, *Krytyka pracy Metallmanna o Whiteheadzie*, [w:] tamże, s. 385.

[38] Tenże, *O monadach skończonych, dynamizmie i tworzeniu się jaźni* [w:] tamże, s. 654.

[39] Tenże, *O akcie* [w:] tamże, s. 197.

To, co dla mnie będzie już względnym brakiem świadomości, proporcjonalnie do normalnego jej natężenia, dla ameby np. może być szczytem jej przeżywania siebie, o ile tak o amebie wolno wobec ludzi się wyrazić[40].

Powyższe cytaty uzasadniają hipotezę, że Witkiewicz znał treść wykładu *Witalizm i mechanizm* niemieckiego fizjologa i biochemika Gustawa von Bunge[41] oraz że zgadzał się z jego antymechanicystycznymi wnioskami, postawionymi w oparciu o wyniki badań mikrobiologa Leona Cienkowskiego nad *Vampyrellą*, amebą wyszukującą ofiary nibynóżkami, rozpuszczającą ścianki i wysysającą zawartość komórek tylko jednego gatunku wodorostów: *Spirogyra*, a także nad *Colpodellą pugnax*, pożerającą w analogiczny sposób wyłącznie gatunek *Chlamydomonas*:

Przeciwnicy witalizmu, zwolennicy mechanicznego wyjaśnienia życia [...] powiadają, w miarę postępów fizjologii zjawiska, które przedtem poczytywano za objawy mistycznej siły życiowej, coraz więcej dają się sprowadzić do praw fizycznych i chemicznych. Jest to więc tylko kwestią czasu, wreszcie musi się udać dowieść, że cały proces życiowy jest tylko zawiłym zjawiskiem ruchu, rządzonym jedynie przez siły nieożywionej natury [...]. Przeciwnie! Im dokładniej, wielostronniej, gruntowniej usiłujemy zbadać zjawiska życiowe, tym snadniej przychodzimy do przekonania, że zjawiska, co do których sądziliśmy się być bliskimi ich fizyko-chemicznego wyjaśnienia, są natury daleko zawilszej i tymczasem naigrawają się z wszelkiego mechanicznego tłumaczenia [...]. Nigdy nie widział Cienkowski Vampyrelli napastującej inne wodorosty lub przyjmującej do swego ciała w ogóle jakiekolwiek inne materie [...]. „Zachowywanie się tych monad – mówi Cienkowski – przy odszukiwaniu i przyjmowaniu pokarmów jest tak zadziwiającym, że zdaje się, iż widzimy przed sobą czynności istot świadomych"[42].

Oprócz początku I aktu, spisu osób i planu dramatu nie znamy treści zaginionego, a być może nigdy nieukończonego *Wampira we flakonie*. W zachowanym fragmencie baron nazywa wampirem tajemniczą kobietę. Mając na uwadze opisane w traktacie *O czystej formie* dążenie Witkacego do wywołania w widzu i czytelniku wrażenia jedności w wielości, m.in. na poziomie tekstu, poprzez różnorodność skojarzeń i wyobrażeń idących w ślad za słowem, łatwo sparafrazować tytuł: *Vampyrella w retorcie*. Antymechanicystyczne stanowisko Gustawa von Bunge powtórzył Witkiewicz w *Pożegnaniu jesieni*:

[40] T e n ż e, *O zjawiskowości tzw. przedmiotu rzeczywistego i fizykalnego jako jego części i o obserwatorze w równaniach fizyki, czyli o niesamowystarczalności czystego poglądu fizykalnego* [w:] tamże, s. 232.

[41] Podobnie jak do wspomnianego wyżej dzieła La Mettriego, do egzemplarza Wykładu chemii *fizjologicznej i patologicznej...* Gustawa von Bunge Witkacy mógł mieć dostęp u swojego przyjaciela, mecenasa, powinowatego, a w czasach petersburskich współlokatora, Leona Reynela. Egzemplarze obu książek, opatrzone exlibrisami i pieczęciami własnościowymi Reynela, w posiadaniu autora.

[42] G. B u n g e, *Wykład chemii fizjologicznej i patologicznej w 20 odczytach dla lekarzy i uczących się*, przekł. z oryginału niemieckiego W. Mayzel i M. Flaum, Warszawa 1889, s. 4.

Otóż Wielkie problemy w nauce są wyczerpane, poza biologią, która, w postaci bardzo naiwnych koncepcji walić będzie o mur głową, to znaczy beznadziejnie starać się opisać bez reszty życie w obrębie mechanizmu, podczas gdy witalizm błąkać się może w dowolnościach à la Bergson, nie przekraczając pewnej granicy ścisłości – nowych pojęć koniecznych nie stworzy: liczba ich jest ograniczona.[43]

Bibliografia

Bernatowicz Janusz, *Radzieccy uczeni i eliksir młodości*, „Nowy Dziennik. Polish Daily News", 4 III 2012, http://www.dziennik.com/publicystyka/artykul/radzieccy-uczeni-i-eliksir-mlodosci.

Bunge Gustav von, *Wykład chemii fizjologicznej i patologicznej w 20 odczytach dla lekarzy i uczących się*, przekł. z oryginału niemieckiego W. Mayzel i M. Flaum, Warszawa 1889.

Chwin Stefan, *Grzeszne manipulacje. Historia sztuki a historia medycyny* [w:] *Czytanie Schulza*, Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci, red. Jerzy Jarzębski, Kraków 1994.

Chwin Stefan, *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*, „Pomorze", Bydgoszcz 1989.

Chwin Stefan, *Twórczość i autorytety. Bruno Schulz wobec romantycznych dylematów tworzenia*, „Pamiętnik Literacki" 1985, z. 1.

Dzieła Juliusza Słowackiego. Pierwsze krytyczne wydanie zbiorowe, t. 1, Wiersze drobne, wydał B. Gubrynowicz, Lwów 1909.

Gawin Magdalena, *Testy IQ w służbie rasy doskonałej*, „Wiedza i Życie" [@:] http://portalwiedzy.onet.pl/4869,12799, 1640784, 5,czasopisma.html [dostęp: 28.03.2011].

Głogoczowski Marek, *Open letter to biologists*, „Fundamenta Scienciae" 1981, nr 2.

Refleksje post-Rychłocickie [@:] http://zaprasza.net/a_y.php?article_id=19170 [dostęp: 16.08.2007].

Gralewicz-Wolny Iwona, *Hańba śmierci. O lęku Bolesława Leśmiana* [w:] *Ja czytam, ty czytasz... dziesięć szkiców o poezji i prozie*, Katowice 2011.

Jarocki Robert, *Genetyk i historia. Opowieść o Piotrze Słonimskim*, Rosner i Wspólnicy, Warszawa 2003.

Jarzębski Jerzy, *Golem z Marsa*, posłowie [do:] Lem Stanisław, *Człowiek z Marsa*, PIW, Warszawa 1994.

Jong-Lambert William de, *Przyczynek do myśli eugenicznej i łysenkizmu w polskiej biologii okresu międzywojennego i w latach powojennych* [w:] *Eugenika – biopolityka – państwo. Z historii europejskich ruchów eugenicznych w pierwszej połowie XX w.*, red. Magdalena Gawin, Kamila Uzarczyk, Neriton, Warszawa 2010.

Kudyba Wojciech, *„Aby mowę chrześcijańską odtworzyć na nowo..." Norwida mówienie o Bogu*, TN KUL, Lublin 2000.

La Mettrie Julien Offray de, *Człowiek-maszyna*, przełożył, przedmową, przypisami i bibliografią opatrzył Stefan Rudniański, Warszawa 1925.

Maciejewski Jarosław, *Komentarz do wiersza „Vivat Poznańczanie" Juliusza Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki" 1952, nr 3-4 (43).

Miciński Tadeusz, *Xiądz Faust*, Spółka Nakładowa „Książka", Kraków 1913.

[43] S. I. W i t k i e w i c z, *Pożegnanie jesieni*, opr. A. Micińska, PIW, Warszawa 2001, s. 75. Swobodny cytat tego zdania podał jako wstęp w liście otwartym do biologów M. G ł o g o c z o w s k i, *Open letter to biologists*, „Fundamenta Scienciae" 1981, nr 2, s. 233-254; t e n ż e, *Refleksje post-Rychłocickie* [@:] http://zaprasza.net/a_y.php?article_id=19170, dostęp: 16 VIII 2007.

NEHER ANDRÉ, *Faust, Golem, Hiob. Mit i rzeczywistość*, przekł. Maryna Ochab, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2011, nr 4 (295).

PAWLAK PRZEMYSŁAW, *Kamuflaże postaci historycznych w dramatach Witkacego*, referat wygłoszony na Międzynarodowej Konferencji Naukowej *W teatrze dziejów. O dramacie historycznym od 1864 roku do dzisiaj*, Uniwersytet Warszawski, 9-10 maja 2016 r., publ. w przygotowaniu.

PAWLAK PRZEMYSŁAW, *Narodziny biocybernetyki źródłem Witkacowskiego katastrofizmu* [w:] *Witkacy w kontekstach. Stanisław Ignacy Witkiewicz a kryzys metafizyki*, red. Teresa Pękala, UMCS, Lublin 2015.

PAWLAK PRZEMYSŁAW, *Wat chwat, Żegoty kat* [@:] http://witkacologia.eu/uzupelnienia/uzupelnienia.html [dostęp: 03.2015].

PAWLAK TOMASZ, *Orawskie Zamki a Metafizyka dwugłowego cielęcia. Czy Witkacy widział dwugłowe cielę na Orawie?* [@:] http://witkacologia.eu/uzupelnienia/T.Pawlak/Orawskie_Zamki.html [dostęp: 14.12.2014].

PĄKCIŃSKI MAREK, *Ironiczny „skok stylu": Miciński i Witkacy pomiędzy wzniosłością a groteską*, „Napis" 2008, Seria XIV.

SŁOWACKI JULIUSZ, *Dzieła wszystkie*, red. Juliusz Kleiner, t. 2, Lwów 1933.

SŁOWACKI JULIUSZ, *Dzieła wybrane*, red. Julian Krzyżanowski [t. 2:] *Poematy*, Ossolineum, Wrocław 1979.

STEINHAUS HUGO, *Na marginesie cybernetyki*, „Znak" 1963, nr 112.

STERN ANATOL, *O poetach Nowej Sztuki – List do redaktora „Almanachu"*, „Almanach Nowej Sztuki" 1924, nr 2.

TADEUSIEWICZ RYSZARD, *Wiadomości organizacyjne oraz wyjaśnienie, czym jest Biocybernetyka.* Wykład nr 1 z kursu Biocybernetyki dla Inżynierii Biomedycznej prowadzonego przez prof. Ryszarda Tadeusiewicza „The Journal of the American Medical Association" 23 I 2013 [@:] http://www.uci.agh.edu.pl/uczelnia/tad/Slajdy_z_wykladow_Biocybernetyki_ 2013/01%20-%20Biocybernetyka%20-%20poczatek.pdf.

TURNER CHRISTOPHER, *Vasectomania, and Other Cures for Sloth*, "Cabinet Magazin" 2008 [@:] http://www.cabinetmagazine.org/issues/29/turner.php

TURNEY JON, Ślady Frankensteina, przekł. Marta Wiśniewska, PIW, Warszawa 2001.

WAT ALEKSANDER, *Bezrobotny Lucyfer*, Czytelnik, Warszawa 1960.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Bliższe wyjaśnienia w kwestii czystej formy na scenie. II. Bliższe określenie sztuki teatralnej w czystej formie.* „Skamander" t. 2, VII-X 1921, z. X-XIII.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Dramaty I–III*, oprac. Janusz Degler, PIW, Warszawa 2016.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Listy I*, oprac. i przypisami opatrzył Tomasz Pawlak, PIW, Warszawa 2013.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Pożegnanie jesieni*, oprac. Anna Micińska, PIW, Warszawa 2001.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Nauki ścisłe a filozofia i inne pisma filozoficzne (1933–1939)*, oprac. Maciej Dombrowski i Magdalena Bizior-Dombrowska, PIW, Warszawa 2014.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. Janusz Degler, PIW, Warszawa 2015.

WYKA KAZIMIERZ, *Łowy na kryteria*, Czytelnik, Warszawa 1965.

ŻUŁAWSKI JULIUSZ,*Z domu*, PIW, Warszawa 1978.

Ponadto strony internetowe:
http://www.dfiles.me/seal-boy.html.
http://haltenraum.com/article/biopolitik.
http://www.litmir.net/br/?b=115715&p=1.
https://pl.wikipedia.org/wiki/Pandemia_grypy_w_latach_1918%E2%80%931919#/media/File:W_curve.png.

The head and gland transplant – a bio cybernetic triumph of mechanism in the works of Witkiewicz

Summary

Keywords: Anagram, biology, bio cybernetics, chimera, Pure Form, drama, experiment, eugenics, fokomel, freak shows, genetics, Golem, Spanish flu, mechanistic, transplant, theater, von Bunge

The experiments aiming at the creation of life from inanimate matter, creating trans-human chimaeras and attempts to give immortality to man caused sleepless nights, not only to Witkacy, but many of Western Europeans and inhabitants of the United States before World War I. The artistic echo of biomedical revolution included new versions of the legend of the Golem. In the tone of the tragic grotesque Witkacy referred in many of his dramas to the idea of materialistic treaty of La Mettrie The machine-man (L'homme-machine) and the newest discoveries of biologists. The so called intrinsic conservationists, the most outstanding originators of the Polish cybernetics, logicians, mathematicians, researchers of decision-making processes, as well as the Polish eugenicists and hygienists of the race have influenced the outlook on life of the author of *Bezimienne dzieło* [Unnamed composition/work]. An element of the historic background of the era of 15 plays by Witkiewicz was a demographic crisis caused by the war losses and the 1918 Spanish flu pandemic. The author of *Wampir we flakonie* [A vampire in the flask] could know the anti-mechanistic lectures by Gustav von Bunge. Witkacy was not afraid to reach for the figures often arousing repulsion, fear or distaste of a higher order – a cognitive and ethical discomfort. The observer was forced to touch on the greatest philosophical dilemmas, for example the ontological status of the man. The categories of suffering, otherness, gender identity or body aesthetics served as a pretext. The characters from the XIX century freak shows remind us until today that the dethronement of God by genetics and transplantology may be the beginning of an ethical disaster of civilization.

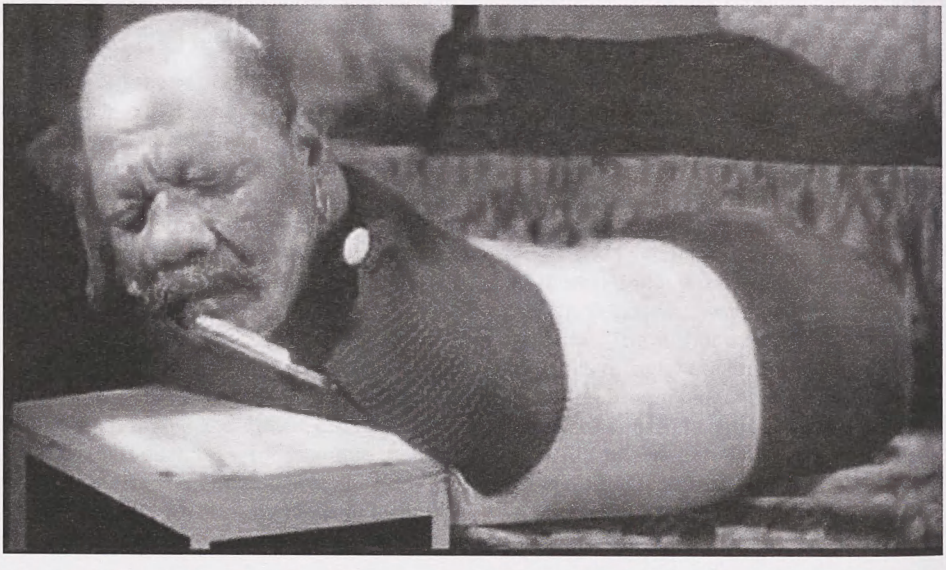
Przemysław Pawlak - absolwent SGH w Warszawie, doktorant w Instytucie Sztuki PAN, jeden z fundatorów i prezes Instytutu Witkacego. Edytor, bibliograf, popularyzator twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza, autor tezy o biocybernetycznych źródłach katastrofizmu autora Szewców. Biograf i redaktor pism ks. Henryka Kazimierowicza. Działacz Stowarzyszenia Miasto Jest Nasze, organizator ogólnopolskiej akcji #RatujPIW, która zapobiegła likwidacji ostatniego w Polsce państwowego wydawnictwa. Współtwórca portalu krajoznawczego gdziebylec.pl i Kina Podwórkowego na posesji przy ul. Marszałkowskiej. Doradca ds. zarządzania nieruchomościami, bibliofil, kolekcjoner starych znaków proweniencyjnych i calisianów.



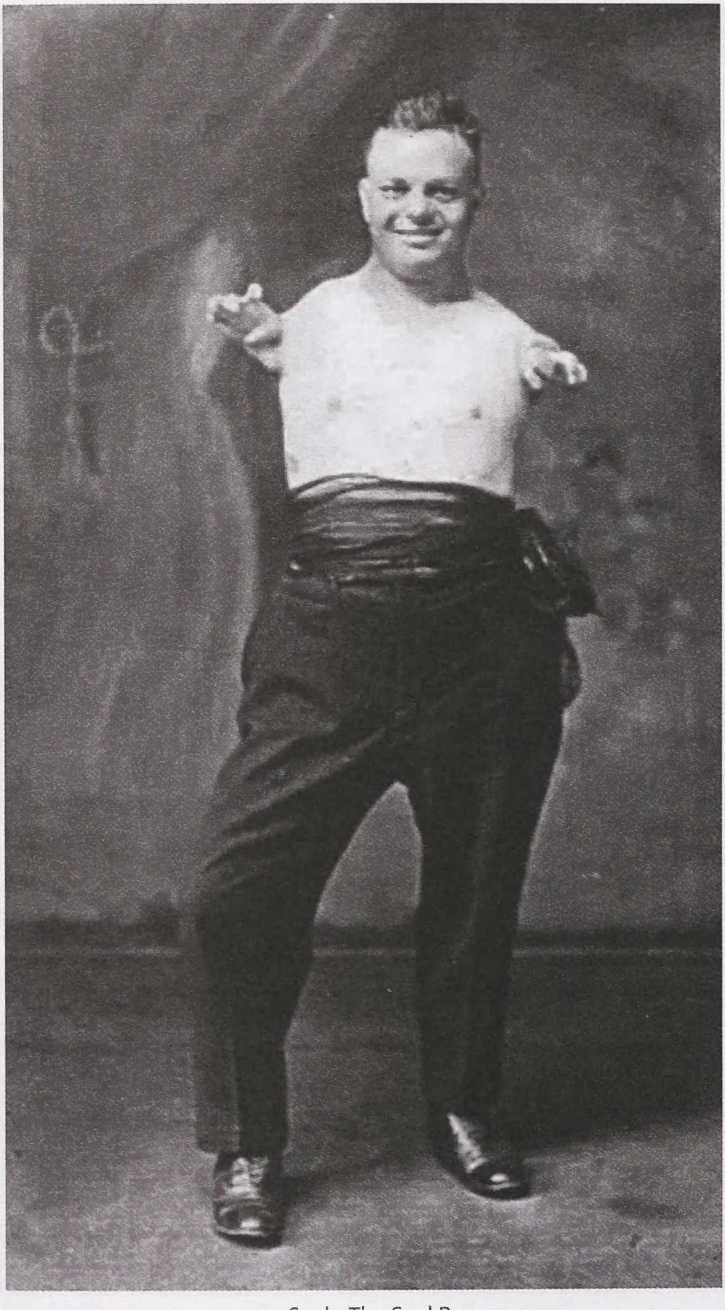
88. Ptasi człowiek bez nóg



89. Człowiek bez nóg i ręki



90. Człowiek gąsienica



91. Sealo The Seal Boy



92. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Fot. ok. 1911

MAGDALENA BARANIAK
Uniwersytet Warszawski

Czy Witkacy „stał się eleuterystą"? Spór Stanisława Witkiewicza i Witkacego o romantyzm

Słowa-klucze: Eleuterysta, Lutosławski, Witkacy, Witkiewicz, wychowawca narodu, romantyzm, wychowanie

Staraj się być eleuterystą – alkohol i nikotyna niech nie będą dla Ciebie podporą duszy. Żyj – za trzech[1].

Tak nakazuje Witkacemu w liście ojciec. Eleuteryści byli członkami stowarzyszenia Eleusis, które w 1903 roku założył Wincenty Lutosławski. Dwa lata wcześniej zawitał do Zakopanego z szeregiem odczytów pod tytułem *Ideały filareckie*. Wtedy to właśnie Stanisław Witkiewicz zetknął się z jego filozofią narodową.

Miał tu szereg lekcji Lutosławski – O ideałach filareckich, nie byłem na nich, ale z tego, co mi pani Dembowska opowiadała, widzę, że poza tę mądrość wyjść nie można i dążenia najlepszych ludzi w każdym czasie są jednakie – Mickiewicz i Tołstoj nic innego nie mówią[2].

Towarzystwo Eleusis, zwane Bractwem Poczwórnej Wstrzemięźliwości (od tytoniu, alkoholu, rozpusty i hazardu)[3], miało realizować „program od

[1] S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska, A. Micińska, PIW, Warszawa 1969, s. 198.

[2] Tamże, s. 47-48.

[3] H. K r a m a r z, *Idea wychowania narodowego w poglądach Wincentego Lutosławskiego* [w:] *Wincenty Lutosławski 1863-1954*, materiały z posiedzenia naukowego PAU, 19 listopada 2004 r., red. J. M. Małecki, Kraków 2010, s. 92.

rodzenia narodowego"[4]. Przeciwstawiało się też pesymizmowi i rozprzężeniu moralnemu, jakie prezentowała krakowska cyganeria związana z Przybyszewskim[5]. „Być eleuterystą" oznaczało między innymi: nie ulegać pokusom i nałogom, doskonalić się moralnie, codziennie pracować nad sobą, studiować dzieła wieszczów.

Lutosławski dostrzegał wychowawczy aspekt polskiej myśli i literatury romantycznej[6]. Działalność stowarzyszenia nawiązywała wyraźnie do tradycji filareckiej[7], a romantyczny bunt był dla jego członków postawą godną do naśladowania[8]. Założyciel Eleusis cenił późną twórczość mistyczną Słowackiego, szczególnie *Genesis z Ducha*. Ważne miejsce w filozofii eleuteryzmu zajmował mesjanizm, który zdaniem Wita Jaworskiego oznaczał dla Lutosławskiego „narodową samowiedzę określającą miejsce jednostki, wyznaczającą jej powinności w historycznie ukształtowanych zbiorowościach"[9].

Eleuteryzm zakładał wiarę w nieśmiertelność. Lutosławski, podobnie jak romantycy, uznawał palingenezę oraz istnienie wspólnego ducha narodu. Zatem „być eleuterystą" oznaczało nie tylko bycie wolnym od nałogów, lecz przede wszystkim poszukiwanie tożsamości narodowej. Takiej też pracy nad sobą wymagał Witkiewicz ojciec od syna.

> Stój ciągle na wirchu, z którego widać najdalsze horyzonty, i szykuj skrzydła myśli i czynu do lotu poza nie [...]. A w życiu bądź dobry, jasny, współczujący, wspaniałomyślny, rozrzutny[10].

Marzył, by młody Witkacy, niczym romantyczny poeta rozmyślający na skale, kierował się wzniosłymi ideami. Staś, nazywany przez ojca Dziadźką, wychowywał się w domu, w którym panował duch patriotyzmu.

Witkiewicz-ojciec był wnikliwym obserwatorem postaw Polaków po upadku powstania styczniowego. W artykule *Wallenrodyzm czy znikczemnienie?* ubolewał nie tylko nad klęską, lecz przede wszystkim nad upadkiem moralnym rodaków. Podobnie jak romantycy, pokładał nadzieję w odpowiednim

[4] M. Kochanowski, *Uwagi o higienie i tężyźnie fizycznej jako elementach wychowawczych w wybranych pismach Wincentego Lutosławskiego* [w:] *Nacjonalizm polski do roku 1939. Wizje kultury polskiej i europejskiej*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011, s. 105.

[5] Tamże, s. 99.

[6] *Encyklopedia filozofii polskiej*, t. 1, red. A. Maryniarczyk, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2011, s. 918.

[7] W. Jaworski, *Eleuteryzm i mesjanizm*, Abrys, Kraków 1994, s. 25.

[8] Tamże, s. 26.

[9] Tamże, s. 21.

[10] S. Witkiewicz, *Listy do* syna..., dz. cyt., s. 141.

wychowaniu młodych pokoleń, które nie pogodzą się z rozpaczą i biernością starszych.

> Tylko z tej młodzieży, która żyje górnie i chmurnie, która żyje potrójnie, stają się czasem silni i mężni ludzie. Dusza ludzka musi w wielkim wysiłku ku wielkim celom wyrabiać swoje siły, jak się w dźwiganiu ciężarów wyrabia mięśnie[11].

Zapewne tak właśnie pragnął kształtować swego Kalunia. Poddawać jego ducha ciągłym próbom, doświadczać. Za wciąż aktualną uznawał koncepcję wychowania stworzoną przez Mickiewicza.

> Pedagogia, którą zalecał Matce Polce Mickiewicz, niewiele może być zmieniona i dziś jak dawniej w tej walce trzeba być „jak otchłań w myślach niedościgłym" [...][12].

Tym samym postawił swojej latorośli wysokie wymagania. W listach do młodego Witkacego wciąż powtarzał: *Bądź zdrów, dobry, mądry i jasny*[13]. Niesforny syn był jednak indywidualistą i buntownikiem. Wciąż zawodził ojca, nie spełniał jego oczekiwań. Nie czuł potrzeby służenia społeczeństwu i „bycia dobrym". Nie był też „jasny" – nierzadko poddawał się rozpaczy.

Ojciec w swojej działalności pisarskiej zajmował się głównie losami narodu, uświadamianiem i wychowywaniem go, syn zaś uważał, że sztuka nie powinna pełnić żadnych funkcji społecznych. Starszy Witkiewicz posługiwał się często patetycznym stylem naśladującym romantyczną pozę, wobec której buntował się młodszy. Ojciec, podobnie jak inni twórcy ówczesnej epoki, przywoływał, parafrazował i zniekształcał myśl wieszczów, choćby te z poematu *Beniowski* Słowackiego: *Zostań, czym jesteś – ludzi wielkich prochem!*[14] Syna drażniła taka forma przekazu wartości.

Młody buntownik rozczarowywał nie tylko ojca. Gdyby zapytać twórcę stowarzyszenia Eleusis, Wincentego Lutosławskiego, czy Witkacy nadawałby się na jego ucznia, ten z pewnością odpowiedziałby, że nie. Obaj panowie spotkali się w 1926 roku:

> Wczoraj Kuper przyprowadził mi Lutosławskiego [...], który mówił takie bzdury ordynarne o fil[ozofii] i ekonomii, że wstyd mi było anglisza [...], że taki polski profesor może być profesorem. Obrzydliwe[15].

Filozofia Lutosławskiego, jak widać, nie przypadła autorowi *Nowych form w malarstwie* do gustu. Kolejne wzmianki o Lutosławskim znajdujemy w listach do żony z 1930 roku. Wtedy to w Zakopanem wybuchł skandal obycza-

11 T e n ż e, *Wallenrodyzm czy znikczemnienie?*, „Kultura", Paryż 1977, nr 7-8, s. 285.

12 Tamże, s. 285.

13 S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna...*, dz. cyt., s. 55, s. 75, s. 78.

14 Tamże, s. 291

15 S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do żony (1923-1927)*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 2005, s. 108-109.

jowy. Jak przypuszcza Stefan Okołowicz, do Lutosławskiego dotarły prawdopodobnie plotki o romansie Inki Turowskiej z Witkacym i „starzec-moralista" próbował sprowadzić Stanisława Ignacego na „właściwą drogę"[16], rozmawiał nawet o tym z jego matką[17]. Witkacy jeszcze kilka razy wspominał żonie o „starym ramolu":

> Muszę się przebierać, iść do Lutosławskiego i wieczorem na kol[ację] do Nałkowskiej, której rysunek mi się dość udał[18].

> Poznał u mnie Tymbcio Lutosławskiego, starego wariata. Zaczyna się to bydlę L[utosławski] wkręcać w moje prywatne sprawy. Osieł[19].

> Lutosławski wkręca się we mnie i Malin[owskiego]. Ale myślę go odstawić[20].

Z tych wypowiedzi wynika, że Stanisław Ignacy spotykał się i rozmawiał z Lutosławskim, lecz ten chyba nie uznał młodego artysty za jednostkę zdrową moralnie i godną zaufania, bo w kolejnym liście Witkacy skarży się żonie:

> Lutosławski zabronił mi się odwiedzić, bo w tym domu są panny z Ameryki[21].

Skoro znany moralista nie wierzył młodemu Witkiewiczowi na tyle, by nie bać się, iż namówi on młode Amerykanki do grzechu rozpusty, tym bardziej nie uznałby go za wybitną moralnie jednostkę, która mogłaby zostać jego uczniem. Witkacy zresztą też nie podzielał wielu poglądów eleuterystów. Fundamentalną różnicą w światopoglądzie Witkacego i Lutosławskiego było odmienne rozumienie myśli mesjanistycznej, tak ważnej dla eleuterystów. Być może Witkacy szydził z propagowanej ówcześnie przez nich interpretacji mesjanizmu, a nie z oryginalnych myśli wieszczów, pisząc:

> Mesjanizm starał się właśnie o nadanie męczeństwu narodowemu Polski, wynikłemu z jej własnych win, jakiegoś wszechludzkiego znaczenia – starał się wyolbrzymić niepowodzenia lokalne do godności odkupienia ludzkości[22].

Koncepcja „nowego mesjanizmu" Lutosławskiego, jak twierdzi Ewa Łubieniewska, *wiązała się z niespotykaną nawet w romantycznych eksklamacjach gloryfikacją pojęcia narodu*[23].

---

[16] T e n ż e, *Listy II*, t. 1, oprac. T. Pawlak, S. Okołowicz, J. Degler, PIW, Warszawa 2014, s. 516.

[17] Tamże, s. 516.

[18] S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do żony (1928-1931)*, przyg. do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, PIW, Warszawa 2007, s. 187.

[19] Tamże, s. 188.

[20] Tamże, s. 190.

[21] Tamże, s. 195.

[22] T e n ż e, *„Teatr" i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 1995, s. 363.

[23] E. Ł u b i e n i e w s k a, *Słowacki – Lutosławski (czyli niebezpieczne związki Rewelatora z Reformatorem ...)* [w:] *Filozofia i mistyka Wincentego Lutosławskiego*, red. R. Zaborowski, STAKROOS, Warszawa 2000, s. 145.

Założyciel stowarzyszenia Eleusis w swoim dziele *Na drodze ku Wielkiej Przemianie* napisał:

> Dopiero Polska dała przykład dobrowolnych unji ludów i stworzyła nową formę życia międzynarodowego. Za to ucierpiała rozbiory i ucisk, męczeństwo i prześladowanie[...][24].

Witkacy sądził – podobnie jak Słowacki[25], a inaczej niż Lutosławski – że męczeństwo narodu polskiego wynikało z jego własnych świadomych przewin[26]. Twierdził, iż powstanie takiej koncepcji mesjanizmu[27], w której Polska ponosi niezawinioną ofiarę, by zbawić świat, to wynik wady narodowej, którą szczególnie tępił u Polaków – pychy, „puszenia się"[28]. Krytykował także pisarzy uznających się za narodowych wieszczów. Raziły go ich patetyczne wypowiedzi.

> Ciśnienie pojęcia Polski, zmuszające do „wieszczenia" par force, byłoby według nas niepożądane i tamowałyby swobodny rozwój literatury. Dawniej każdy literat musiał być wieszczem prawie że obowiązkowo, co dziś, wobec realnych zagadnień rozwiązywanych lepiej lub gorzej przez specjalistów, jest już niepotrzebne[29].

Należy jednak podkreślić, że jego niechęć do „gadania wielkich słów"[30] czy koncepcji mesjanizmu, które uznał za „rozdymanie fikcyjnej wielkości przeszłości"[31], nie była niechęcią do idei głoszonych przez romantyków.

Nie ulega wątpliwości, że istniały wyraźne różnice pomiędzy poglądami Stanisława Witkiewicza czy Wincentego Lutosławskiego[32] a zdaniem Witkacego w kwestiach narodowych. Czy jednak były też takie, które młody Witkiewicz dzielił z przedstawicielami starszego pokolenia? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy podkreślić fakt, iż jego poglądy z biegiem czasu ewoluowały, a on sam dojrzał.

---

[24] W. L u t o s ł a w s k i, *Losy jaźni u Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki" [Lwów] 1909, R. 8, s. 14.

[25] E. Ł u b i e n i e w s k a, *Słowacki – Lutosławski...*, dz. cyt., s. 147.

[26] Tamże, 145.

[27] Ze względu na złożony charakter zagadnienia poglądy Witkacego na temat mesjanizmu zostaną szczegółowo omówione w osobnym opracowaniu.

[28] S. I. W i t k i e w i c z, *Narkotyki. Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska, PIW, Warszawa 2004, s. 145.

[29] T e n ż e, „Teatr" i inne pisma o teatrze..., dz. cyt., s. 44.

[30] S. I. W i t k i e w i c z, *Narkotyki. Niemyte dusze...*, dz. cyt., s. 246.

[31] Tamże, s. 224.

[32] Różnice w poglądach na sprawy społeczne i narodowe prezentowanych przez Witkiewiczów opisał dokładnie Janusz Degler w artykule *Witkacy – wychowawca narodu*. Podkreśla w nim, że ojciec wierzył, iż syn odnajdzie więzi ze społeczeństwem, jednak Witkacy jako młodzieniec „jakiekolwiek zobowiązania społeczne czy narodowe pojmował jako zagrożenie wolności artysty" J. D e g l e r, *Witkacy – wychowawca narodu* [w:] *Człowiek, kultura, historia*, red. E. Dobrzejewska-Morzymas, A. Jezierski, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2011, s. 222.

> Jeszcze przed wojną, w r. 1912 i 13, doszedłem do wniosku, że za cenę doskonałości uspołecznienia ludzkość musi zapłacić: a) końcem religii [...], b) samobójstwem filozofii [...] i c) upadkiem sztuki [...] byłem z wymienionych wyżej powodów w rozpaczy. Teraz, po wyrzeczeniu się sztuki i napisaniu mego główniaka (1917-1932), pogodziłem się z tym jako z wielką koniecznością dziejową [...][33].

W okresie młodzieńczym miał zupełnie inne poglądy na sprawy narodowe i społeczne – czemu dał wyraz choćby w pracy *Nowe formy w malarstwie* czy w niektórych pismach o teatrze – niż w wieku dojrzałym, gdy tworzył *Niemyte dusze* i *Narkotyki*. Janusz Degler twierdzi, że w filozofii i publicystyce tworzonej przez Witkacego po roku 1930 można dostrzec wpływ „nauk społecznych i moralnych ojca"[34]. Jego zdaniem w *Niemytych duszach* raz po raz odzywają się echa ojcowskich wskazówek, pouczeń, poglądów i wzorów[35]. Degler trafnie nazwał Witkacego „wychowawcą narodu"[36], podobnie jak Stanisław Pigoń określił wcześniej jego ojca[37]. Należy jednak dodać, iż autor *Niemytych dusz* to specyficzny, „straszliwy wychowawca". Przekazywał on swoje przesłanie w zupełnie inny sposób niż publicyści dwudziestolecia międzywojennego, którzy próbowali naśladować styl „dawnych wieszczów". Ówcześni „literaci" traktowali instrumentalnie twórczość romantyków i kalkowali najbardziej znane cytaty z dzieł wielkich poetów. Celowo je upraszczali, by stworzyć slogany do propagowania własnych poglądów politycznych[38].

Nagła przemiana Witkacego z buntownika i szydercy w moralizatora i społecznika może budzić podejrzenia czytelników, że poglądy przedstawione przez autora *Niemytych dusz* są żartem[39]. Małgorzata Vražič zadaje ważne pytanie:

> Czy w istocie autor, stawiając czytelnika przed totalnością rozpadu, przed rozpaczą zionącą z jego powieści i dzieł filozoficznych, chce teraz po prostu pouczać o szkodliwości palenia, nadużywania alkoholu, czy środków odurzających?[40]

Vražič uważa, że nie można traktować tego tekstu poważnie ani jako intelektualnej kpiny. Jej zdaniem Witkacy, przekazując w *Niemytych duszach* dydaktyczne wskazówki, puszcza do czytelnika oko. Wydaje się jednak, że nie

[33] S. I. W i t k i e w i c z, *Narkotyki. Niemyte dusze...*, dz. cyt., s. 222.

[34] Tamże, s. 223.

[35] Tamże, s. 224.

[36] Tamże, s. 216, s. 228, s. 224.

[37] S. P i g o ń, *Stanisław Witkiewicz jako wychowawca narodu*, „Sfinks" 1911, nr 43.

[38] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992, s. 959.

[39] M. V r a ž i č, *Stanisław Witkiewicz i Witkacy. Dwa paradygmaty sztuki. Dwie koncepcje kultury*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2013, s. 206.

[40] Tamże, s. 206.

zawsze oznacza to żart czy kpinę. Witkacy wszak często, gdy mówił o sprawach „śmiertelnie poważnych", używał groteski i żartobliwego, rubasznego tonu. Taki zabieg miał na celu „rozbicie patosu", ukrycie się pod maską błazna, by uniknąć, jak sam to określił, „nadęcia". Z jednej więc strony, jak twierdzi Janusz Degler, „grał rolę wychowawcy narodu", z drugiej jednak nie żartował, gdy mówił w *Niemytych duszach*, że „chce wreszcie zrobić coś dla społeczeństwa". Pragnął podzielić się z nim rezultatami własnych doświadczeń, które zyskał podczas wieloletniej pracy nad sobą. Świadectwem tego są pisane przez szesnaście lat listy do żony. Codziennie, niczym prawdziwy eleuterysta, podejmował próby walki z nałogami, które opisywał w listach symbolami, na przykład: „NP" i cyfrą oznaczającą liczbę dni bez palenia papierosów, „NП" i cyfrą – liczbę dni bez alkoholu, literą „G" - głodówkę. Informował żonę, że się gimnastykuje, oddaje ciężkiej pracy nad tworzeniem sztuki i filozofii, co wymagało od niego wewnętrznej dyscypliny (wciąż zaczynał „N.Ż. na W.S. [Nowe Życie na Wielką Skalę]"), dobrowolnie pościł i walczył nie tylko z depresją, lecz także... z hemoroidami. Oto kilka przykładów tego, jak pracował nad sobą:

> [...] od środy nic nie piłem i nie mam zamiaru. 2gi dzień nie palę i czuję się okropnie. Rozpacz życiowa. Z zaciśniętymi zębami przeżywam dzień pisząc, przepisując [...][41].

> Zupełna *hygjena*. Staroniewicz radzi abstynencję *pełciową* na twórczość [...][42].

> Dziś znowu głodówka – mleko i sałata[43].

W *Narkotykach* i *Niemytych duszach* chciał podzielić się swoimi doświadczeniami ze społeczeństwem po to, by poszczególne jednostki mogły ustrzec się błędów, które on wcześniej popełniał. Polecał więc Polakom „czyszczenie indywidualne od środka" i doskonalenie moralne. W swoim poradniku podawał narodowi recepty, jak dbać o ciało, bardzo podobne do tych, które sam wypróbował i opisał w listach żonie. Przestrzegał więc przed uzależnianiem się od używek i skutkami nałogów, takich jak narkotyki, alkohol, nikotyna. Udzielał wskazówek, jak się myć, golić i używać łaźni parowej. Polecał gimnastykę i oryginalne recepty na leczenie hemoroidów i łojotoku, a nawet zastanawiał się nad tym, w jaki sposób kobiety powinny stosować puder i szminkę.

Program edukacji rodaków zawarty w *Niemytych duszach* Janusz Degler nazwał „szczególnym wariantem »pracy u podstaw«"[44]. Rzeczywiście, pouczanie czytelników, jak mają się myć czy gimnastykować, zastosowane

[41] S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do żony* (1923-1927)..., dz. cyt., s. 99-100.
[42] Tamże, s. 101.
[43] Tamże, s. 95.
[44] J. D e g l e r, *Witkacy – wychowawca narodu...*, dz. cyt., s. 224.

przez Witkacego środki perswazji, a także forma wypowiedzi, jaką wybrał, przywodzą na myśl publicystykę pozytywistyczną. Po głębszej analizie wydaje się jednak, iż założenia programu bliższe były założeniom eleuterystów niż pozytywistycznej koncepcji „pracy u podstaw". Zarówno w poglądach Witkacego, jak i Lutosławskiego, a w odróżnieniu od myśli pozytywistów, naród pojmowany był jako zbiór jednostek, które pracują nad sobą indywidualnie, dzięki czemu budzi się ich tożsamość narodowa[45]. Autor *Niemytych dusz* postanowił brutalnie potrząsnąć Polakami.

> Trzeba zacząć walić w mordy, myć niechlujne pyski i głowy, i trząść, i łbami zafajdanymi walić o jakieś chlewne ściany z całych sił, bo naprawdę, jak przyjdą wypadki przerastające naszą epokę obecną – łatwych triumfów w Lidze Narodów czy czymś podobnym to mogą zastać już nie naród, a kupę płynnej zgnilizny.[46]

Zdaniem „straszliwego wychowawcy" społeczeństwo polskie powinno uświadomić sobie swoje wady narodowe, umieć korzystać z dobrodziejstw psychoanalizy, i co najważniejsze, kierować się wzniosłymi ideami. Witkacy chciał rodakom przekazać też wartości, które sam wyznawał.

W wieku młodzieńczym był głęboko przekonany o ogromnej wartości sztuki. Wiara ta chroniła go przed rozpaczą i zwątpieniem.

> Jestem wychowany w czasach, kiedy sztuka uważana była za coś nieomal największego, obok zagadnień narodowych i społecznych[47].

Wierzył, że dzięki Czystej Formie uda mu się w teatrze wzbudzić w widzach uczucia metafizyczne i dzięki temu przeciwstawić się poczuciu nicości i rozpaczy. Na tym jego zdaniem polegała wychowawcza rola teatru. Wstrząs metafizyczny zmuszał odbiorcę do refleksji nad własnym istnieniem i miał być wyznacznikiem jego człowieczeństwa. Doznanie to prowokowało do stawiania pytań o sens własnej egzystencji:

> Czemu ja jestem tym właśnie, a nie innym istnieniem? W tym miejscu nieskończonej przestrzeni i w tej chwili nieskończonego czasu? [...] dlaczego w ogóle istnieję, mógłbym nie istnieć wcale; dlaczego w ogóle coś jest?[48]

W wieku dojrzałym, choć Witkacy nie stracił wiary w wartość Czystej Formy, uznał, że nie będzie już tworzył sztuki, ponieważ społeczeństwo nie zrozumiało jej przesłania.

---

[45] E. Łubieniewska, *Słowacki – Lutosławski...*, dz. cyt., s. 148.

[46] S. I. Witkiewicz, *Narkotyki. Niemyte dusze...*, dz. cyt., s. 247.

[47] Tenże, *Teatr i inne pisma o teatrze...*, dz. cyt., s. 330.

[48] Tenże, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler, L. Sokół, PIW, Warszawa 2002, s. 12.

Byłem kiedyś „fighting manem" - człowiekiem bojowym par exellence, miałem idee i chciałem o nie walczyć – nie było gdzie i z kim. Bynajmniej nie sprzeniewierzyłem się moim ideom (Czysta Forma w malarstwie i teatrze i reforma artystycznej krytyki), tylko przyszedłem do przekonania, że są one w każdym razie obecnie nie na czasie i że może w ogóle minął dla nich czas[49].

Po wycofaniu się z tworzenia dzieł artystycznych postanowił po raz kolejny, choć bez nadziei na powodzenie, ocalić ginące wartości. Tym razem jednak chciał zrobić to nie za pośrednictwem sztuki, lecz w innej formie. Chciał uświadomić narodowi jego własną tożsamość i nakłonić go do moralnego doskonalenia się, przekazując bezpośrednio swoją myśl poprzez utwory publicystyczne.

Poglądy Witkacego dotyczące historii ojczyzny czy budowania więzi społecznych z biegiem lat diametralnie się zmieniły. Jako młody buntownik nie czuł potrzeby „bycia cząstką" społeczeństwa polskiego. Nie słuchał ojca, który usiłował zainteresować syna historią Polski:

Ty za jednostronnie karmisz swój umysł. Już zwracałem Twoją uwagę na konieczność poznawania historii i nauk społecznych [...][50].

Za to jako dojrzały już człowiek pouczał, że każda jednostka powinna analizować historię swojego narodu.

Najszerzej pojęta rewolucja od góry na lewo na wszystkich frontach musi być przeprowadzona, zanim nastąpi ona od dołu pod względem społecznym wśród morderczych walk i utraty kulturalnej wysokości: trzeba nauczyć się wyciągać wnioski z historii. Ale jednocześnie trzeba czyścić się od środka indywidualnie. Dopiero wypadkowa tych dwóch dążeń mogłaby dać wspaniałe rezultaty[51].

Jego zdaniem wybitne Istnienia Poszczególne podnoszą poziom moralny całego narodu:

Bo nie chodzi o wielkość danych osobników, tylko o to też, jak ta wielkość całość bytu ludzkiego w danym społeczeństwie na wyższe szczeble podnosi[52].

Witkacy uważał, że we współczesnym społeczeństwie brakuje utalentowanych jednostek kierujących się wzniosłymi ideami. Zachwycał się doskonałymi, silnymi władcami z „czasów staroegipskich":

Tłum szary był tylko miazgą, na której wyrastały potworne i wspaniałe kwiaty: władcy, prawdziwi synowie potężnych bóstw i kapłani, trzymający w swych rękach straszliwą Tajemnicę Istnienia[53].

[49] T e n ż e: *Narkotyki. Niemyte dusze...*, dz. cyt., s. 8.
[50] S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna...*, dz. cyt., s. 310.
[51] S. I. W i t k i e w i c z, *Narkotyki. Niemyte dusze...*, dz. cyt., s. 309.
[52] Tamże, s. 206.
[53] S. I. W i t k i e w i c z, *Nowe formy w malarstwie...*, dz. cyt., s. 150.

Tacy tytani bywali często bohaterami jego dramatów, choćby tytułowy Gyubal Wahazar. Byli okrutni wobec społeczeństwa, jednocześnie jednak poświęcali mu wszystkie swoje siły i zdolności, służyli mu. Rządy genialnego władcy-tyrana miały być, obok doskonalenia moralnego jednostki, ucieczką od bezsensu istnienia, przypominać o istnieniu wartości. Geniusz panujący nad tłumami stawał się dla nich symbolem Tajemnicy Istnienia.

> Jego siła promieniowała jak słońce, tworząc w ludziach nowe wartości, rzucając w duszę każdego niewolnika nasiona tej potęgi, którą sama była przepełniona [...]. Za nim była tylko potęga bóstw, których on był wyrazem[54].

W *Niemytych duszach* Witkacy wyraził nadzieję, że dzięki mozolnej pracy nad sobą i wychowaniu narodowemu wykształci się pokolenie przyszłych władców doskonałych, czyli „snardzów". Kandydatom na nich polecał nawet monografię psychiatry Ernsta Kretschmera, *Budowa ciała i charakter*, która miała być dla nich przewodnikiem i odpowiadać na pytanie, jak być wychowawcą mas.

> Nie miałem zamiaru pisać konkretnego traktatu o wadach współczesnego człowieka, a Polaka w szczególności, chodziło mi tylko o lekkie pobudzenie uśpionego chętniaka do samodzielnych badań we wskazanych przeze mnie kierunkach[55].

Podobnie jak Lutosławski, Witkacy na sposób romantyczny przedstawiał geniusza jako jednostkę, której indywidualna osobowość identyfikuje się z narodowością[56]. Współczesnym wzorem silnego, genialnego przywódcy, który uważał się za spadkobiercę i realizatora romantycznej idei[57], był ceniony przez obu Witkiewiczów ich krewny – Józef Piłsudski. Ojciec Witkacego z dumą opisywał synowi w listach czyny „wuja Ziuka". Stanisław Witkiewicz nawet tuż przed śmiercią, gdy wyniszczała go ciężka choroba, w ostatnim, niedokończonym liście do siostry z 12 lipca 1915 roku, napisanym z dalekiej Lovrany[58], wciąż martwił się o sprawy polskie i pokładał wielkie nadzieje w działaniach Piłsudskiego:

---

[54] Tamże, s. 152.

[55] S. I. W i t k i e w i c z, *Narkotyki. Niemyte dusze...*, dz. cyt., s. 308.

[56] W. J a w o r s k i, *Eleuteryzm i mesjanizm...*, dz. cyt., s. 21.

[57] *Słownik literatury polskiej XX wieku...*, dz. cyt. s. 959.

[58] Od października 1904 do maja 1905 roku oraz od 4 listopada 1908 do 5 września 1915 r. (czyli do śmierci) Stanisław Witkiewicz mieszkał i leczył się we włoskiej wówczas miejscowości uzdrowiskowej, która nosiła nazwę „Lovrana". Obecnie jest to chorwacki Lovran. Zob. A. M. P y c k a, *„Aby ta ofiara nie poszła na marne" – Stanisława Witkiewicza przesłanie do syna*. „Napis", seria XIX 2013 oraz T. B o c h e ń s k i, *Witkacy i reszta świata*, Officyna, Łódź 2010.

Mnie teraz ciągle zajmuje myśl, jak ułożą się stosunki w połączonych Legjonach[59].

Niestety młody Witkacy zawiódł ojca po raz kolejny. Zgłosił się na ochotnika, żeby walczyć na froncie podczas pierwszej wojny światowej, jednak nie po to, by wesprzeć akcję patriotyczną w Galicji i „wuja Ziuka", lecz by walczyć po stronie Rosji[60].

Uznano, że to wstyd i hańba – Witkiewicz, syn Stanisława, w carskim pułku, pod carskim sztandarem [...]. Sam, na ochotnika – bo jedynaków zwalniano w Rosji z wojska – chciał się bić u boku cara, a nie wujka Ziuka; tak jak życzył sobie jego tatuś![61]

Dopiero wiele lat później okazało się, że ojcowskie wychowanie w patriotycznej atmosferze uwielbienia dla Piłsudskiego miało wielki wpływ na kształtowanie poglądów i charakteru syna. W *Niemytych duszach*, jako dojrzały już mężczyzna, Witkacy przyznał, że uważa twórcę Legionów Polskich za wielki autorytet:

[Piłsudski – przypis M. B.] był to jedyny naprawdę wielki człowiek od XVI wieku w Polsce. Gdy inni spali w tchórzliwym wygodnictwie, on jeden dokonał czynu w samotności nieomal zupełnej [...][62].

Czy syn Stanisława Witkiewicza, będąc dojrzałym mężczyzną, tak bardzo docenił Piłsudskiego, że w epoce, w której wciąż panowały dekadenckie zwątpienia, podobnie jak on postanowił zostać „snardzem" i jednocześnie „straszliwym wychowawcą" narodu? Czy zdecydował się, by wypełnić wolę ojca, który zawsze pragnął, jak słusznie zauważył Janusz Degler, by jego syn „stanął na wirchu"?

Być może tak, skoro niczym bohater romantyczny i tytan ze swoich dramatów próbował wciąż, wbrew nieuchronnie nadciągającej, jego zdaniem, społecznej katastrofy, wbrew upadkowi sztuki, filozofii i religii, za wszelką cenę zachować godność i bronić idei, które wyznawał. Walczył ze sobą, by nie poddawać się rezygnacji.

Umieć nie być tymczasowym w atmosferze palącego się domu i zakładać w nim np. dzwonki elektryczne, polewając drugą ręką płomienie z małego kubeczka, wielką byłoby zaiste sztuką. A takim musi być trochę człowiek dzisiejszy, o ile chce wytrzymać napór przemian przyszłościowych, które mogą się rozpocząć lada chwila [...][63].

Tego przecież tak uparcie uczył syna Stanisław Witkiewicz:

[59] S. Witkiewicz, *Stanisława Witkiewicza testament. Wyjątki z listów do siostry, sierpień 1914 – sierpień 1915*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1922, s. 61.

[60] K. Dubiński, *Wojna Witkacego, czyli kumboł w galifetach*, Iskry, Warszawa 2015, s. 43.

[61] J. Siedlecka, *Mahatma Witkac*, Słowo, Warszawa 1992, s. 17-18.

[62] S. I. Witkiewicz, *Narkotyki. Niemyte dusze...*, dz. cyt., s. 233-234.

[63] Tamże, s. 240.

Widzisz, ja, mówiąc tak, mówię na podstawie własnego doświadczenia. Czynne przeciwstawienie rozpaczy i energii życia chociażby bez przekonania, chociażby z musu staje się z czasem przejawem życia pełnego, ogarniającego i myśli, i uczucia i mięśnie[64].

To właśnie ta romantyczna postawa – walka o wartości, walka z nadchodzącym przeznaczeniem, z góry skazana na niepowodzenie, a jednak wciąż podejmowana, odróżnia myślącego człowieka od zwierząt. Jest wartością najwyższą, o której wciąż mówił mu ojciec:

Ja też pragnę Twego szczęścia, ale i Twojej walki o wyższy typ życia, o szczęście trudniej dające się osiągnąć, ale wznoszące ludzką istotę ponad bierne stado korzystające z tego, co już jest, z tego, co mu los wlał do koryta. Chciałbym, żebyś w takim szczęściu nie utonął[65].

Witkacy przejął tę myśl od ojca. On też namawiał rodaków, by dążyli do „harmonijnego rozwoju osobowości", a dzięki temu nie zostaną „kupą płynnej zgnilizny":

Wiele zmieniło się od tamtych czasów [chodzi o starożytną Grecję – przypis M.B.] ale mimo wszystko nie warto nawet w najokropniejszych warunkach (łatwo mówić, więc co: obóz koncentracyjny, zapluskwione glinianki, głód, mróz, wszy – może nawet i tak – zależy od siły woli) tracić go z oczu, bo przy pewnej transformacji wartości greckich co innego nam pozostaje prócz zarabiania na chleb, dbania o naszych bliskich, starania się o możliwie pełne i skuteczne uczestnictwo w życiu społecznym, jak nie ten właśnie harmonijny rozwój naszych osobowości, który ostatecznie jest celem wszystkich transformacji społecznych: chodzi o szczęście indywiduów, a nie szczęście jakiegoś bezindywidualnego mrowia, które nazywamy w skrócie społeczeństwem czy ludzkością[66].

I choć jako dwudziestosześcioletni młodzieniec Witkacy napisał w *622 upadkach Bunga*:

Najgorszą rzeczą właśnie jest to, że u nas wszyscy czują obowiązek zajmowania się losem narodu. Zajmują się tym ludzie najbardziej niepowołani. Każdy poeta obowiązany jest być wieszczem i bełkotać coś niezrozumiałego dla niego samego dlatego tylko, że był czas, w którym ludzie musieli tworzyć mistyczne teorie, alby przetrzymać pewną epokę upadku. To, co było dobrym wtedy, dziś jest zabójczym narkotykiem, który nie pozwala widzieć rzeczywistości[67].

Sam, ćwierć wieku później, zajął się ocalaniem „losów narodu".

[64] S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna...*, dz. cyt., s. 624.

[65] Tamże, s. 541.

[66] S. I. W i t k i e w i c z, *Narkotyki. Niemyte dusze...*, dz. cyt., s. 328-329.

[67] T e n ż e, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1992, s. 447.

Bibliografia

Człowiek, kultura, historia, red. Ewa Dobrzejewska-Morzymas, Adam Jezierski, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2011.

DUBIŃSKI KRZYSZTOF, *Wojna Witkacego, czyli kumboł w galifetach*, Iskry, Warszawa 2015.

Encyklopedia filozofii polskiej, t. 1, red. Andrzej Maryniarczyk, Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, Lublin 2011.

Filozofia i mistyka Wincentego Lutosławskiego, red. Robert Zaborowski, STAKROOS, Warszawa 2000.

JAWORSKI WITOLD WIT, *Eleuteryzm i mesjanizm*, Abrys, Kraków 1994.

KOCHANOWSKI MAREK, *Uwagi o higienie i tężyźnie fizycznej jako elementach wychowawczych w wybranych pismach Wincentego Lutosławskiego* [w:] *Nacjonalizm polski do roku 1939. Wizje kultury polskiej i europejskiej*, red. Krzysztof Stępnik, Monika Gabryś, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011.

KRAMARZ HENRYKA, *Idea wychowania narodowego w poglądach Wincentego Lutosławskiego* [w:] *Wincenty Lutosławski 1863-1954*, Materiały z posiedzenia naukowego PAU 19 listopada 2004 r., red. Jan M. Małecki, Kraków 2010.

LUTOSŁAWSKI WINCENTY, *Losy jaźni u Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki" [Lwów] 1909.

ŁUBIENIEWSKA EWA, *Słowacki – Lutosławski (czyli niebezpieczne związki Rewelatora z Reformatorem ...)* [w:] *Filozofia i mistyka Wincentego Lutosławskiego*, red. Robert Zaborowski, STAKROOS, Warszawa 2000.

Nacjonalizm polski do roku 1939. Wizje kultury polskiej i europejskiej, red. Krzysztof Stępnik, Monika Gabryś, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011.

PIGOŃ STANISŁAW, *Stanisław Witkiewicz jako wychowawca narodu*, „Sfinks" 1911.

Stanisława Witkiewicza testament. Wyjątki z listów do siostry, sierpień 1914 – sierpień 1915, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1922.

SIEDLECKA JOANNA, *Mahatma Witkac*, Słowo, Warszawa 1992.

SŁOWACKI JULIUSZ, *Samuel Zborowski* [w:] *Dzieła wszystkie*, t. XIII, red. Janusz Kleiner, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963.

Słownik literatury polskiej XX wieku, red. Alina Brodzka, Ossolineum Wrocław 1992.

VRAŽIČ MAŁGORZATA, *Stanisław Witkiewicz i Witkacy. Dwa paradygmaty sztuki. Dwie koncepcje kultury*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2013.

WITKIEWICZ STANISŁAW, *Listy do syna*, oprac. Bożena Danek-Wojnowska, Anna Micińska, PIW, Warszawa 1969; *Wallenrodyzm czy znikczemnienie?*, „Kultura", Paryż 1977.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Dramaty I*, oprac. Janusz Degler, PIW, Warszawa 1996.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Listy do żony (1923-1927)*, przyg. do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, PIW, Warszawa 2005.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Listy do żony (1928-1931)*, przyg. do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, PIW, Warszawa 2007.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Listy II*, t. 1, oprac. Tomasz Pawlak, Stefan Okołowicz, Janusz Degler, PIW, Warszawa 2014.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Narkotyki. Niemyte dusze*, oprac. Anna Micińska, PIW, Warszawa 2004.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. Janusz Degler, Lech Sokół, PIW, Warszawa 2002.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. Janusz Degler, PIW, Warszawa 1995.

Did Witkacy „become an eleutherist"? The dispute of Stanisław Witkiewicz and Witkacy over romanticism

Summary

Keywords: Eleutherist, Lutosławski, Witkacy, Witkiewicz, an educator of the nation, romanticism, education\upbringing

Witkiewicz the father was fascinated by the works of Mickiewicz and Słowacki. He saw a remarkable educational value of romantic literature. Witkacy already as a child learned his father's interpretation of the works of the Romantics. Did he, as an adult writer, agree with it? Stanisław Witkiewicz believed, like the Romantics, in the causative power of words; his son – doubted it. Young Stanisław Ignacy in his works derided mercilessly at the romantic pose and their pathetic style. However, contrary to appearances, he did not sneer at the ideas espoused by the Romantics. „Try to be an eleutherist" - Stanisław Witkiewicz addressed his son in a letter. Eleutherists called for moral improvement. Witkiewicz the father wished to make clear to his Kalunio the value of daily self-development and teach him dignity towards despair, in spite of pessimistic sentiment being disseminated at that time by the modernists. Did he succeed with this educational experiment? Seemingly not. Young Witkacy demonstrated indifference to the fate of the nation, did not avoid addictions and routinely talked about the loss of sense of life. But over time he began to work on himself. *Listy do żony* [Letters to the spouse] document an arduous process of his transformation from a young rebel into the „terrible educator of the nation".

Magdalena Baraniak – doktorantka na Wydziale „Artes Liberales" Uniwersytetu Warszawskiego. Obroniła pracę magisterską na temat: Istota przeżycia teatralnego w koncepcjach teatralnych Stanisława Ignacego Witkiewicza i Tadeusza Kantora. Autorka referatu wygłoszonego na Międzynarodowej Konferencji Witkiewiczowskiej w Słupsku pod tytułem: *Witkacy – szyderca antyromantyczny? Trupy i widma w Macieju Korbowie i Bellatrix S. I. Witkiewicza oraz w Beatryks Cenci J. Słowackiego* (2014). Obecnie pracuje nad rozprawą doktorską poświęconą twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza.



93. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Fot. 1928



94. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Martwa natura*, 1921

PAWEŁ POLIT
Muzeum Sztuki w Łodzi

Przestrzenie malarskie ciała własnego: Witkiewicz i Merleau-Ponty[1]

Słowa-klucze: Witkacy, Mearleau-Ponty, „widzenie nienasycone", autoportret

Artykuł mój dotyczy filozoficznego, czy też ściślej: ontologicznego wymiaru malarstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza. Uogólniony sens filozoficzny dostrzegał już w jego malarstwie Roman Ingarden, który odbierał je jako manifestację biologistycznej koncepcji istnienia pokrewnej, przez jej pesymizm, metafizyce Arthura Schopenhauera. Odwoływał się do wizji metafizycznej leżącej, jego zdaniem, u podłoża twórczości artystycznej i filozoficznej Witkiewicza, której zawartością jest „wroga, pierwotna potęga życiowa, biologiczna, produkująca coraz nowe postaci życia w olbrzymim chaosie wielorodności, w całkowitej bezsensowności rozwoju"[2]. Wyjaśniał, że: „Z przerażenia [...], ze wstrząsu, jaki budziła w nim ta podstawowa wiedza, rodziła się nie tylko jego sztuka, ale i jego filozofia – i wszystkie jego szamotania się życiowe"[3].

Wskazane w wypowiedzi Ingardena wspólne źródło sztuki i filozofii Witkiewicza uzasadnia wyprowadzenie interpretacji jego obrazów poza utrwaloną w dyskursie akademickim opozycję formalizmu i realizmu, określającą zazwyczaj parametry recepcji malarstwa modernistycznego. Obrazów tych, proponujących odbiorcom, jak pisał sam Witkiewicz, „rzeczywistość w pew-

[1] W niniejszym tekście wykorzystane zostały fragmenty rozprawy doktorskiej *Pojęcie jedności osobowości w twórczości filozoficznej i malarskiej Stanisława Ignacego Witkiewicza*przygotowywanej na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem prof. dr hab. Jacka Migasińskiego.

[2] R. Ingarden, *Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu* [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, PIW, Warszawa 1957, s. 175.

[3] Tamże.

nej transformacji"[4], określoną gramatyką napięcia kierunkowego i ujęcia formy, nie sposób jednoznacznie zakwalifikować jako abstrakcyjnych lub mimetycznych; zajmują one raczej sferę pośrednią, kojarzącą się z ukutym przez Maurice'a Merleau-Ponty'ego pojęciem „podobieństwa skutecznego" w malarstwie, kojarzonego z zadaniem wydobywania na jaw „widzialności" utajonej w rzeczach, esencji ich doświadczenia określonej motorycznymi właściwościami ludzkiego ciała.

Zarówno Witkiewicz, jak i Merleau-Ponty, przypisują malarstwu funkcję metafizyczną. Pierwszy łączy je z wyrażaniem stanu jedności osobowości twórcy, który to stan – jako jakość postaciowa formalna wszystkich dotychczasowych przeżyć istnienia poszczególnego – jest rodzajem lustrzanego odbicia jedności istnienia. Drugi czyni źródłem malarstwa „widzenie nienasycone", które „wykracza poza »dane widzialne« i otwiera się na tkankę, na strukturę Bytu"[5]. Twórczość malarska, jak głosi Merleau-Ponty w esejach *Wątpienie Cézanne'a* (Le doute de Cézanne, 1945), *Oko i umysł* (L'Oeil et l'esprit, 1964) oraz kilku innych pracach, jest świadectwem bezpośredniego, dokonującego się na poziomie cielesnym uczestniczenia w „widzialności" świata. Jej najbardziej autentyczne przejawy, a wśród nich kompozycje Paula Cézanne'a, ukazywać mają swoistą „genezę rzeczy w naszym własnym ciele"[6]. Widzialność rzeczy nie jest, według Merleau-Ponty'ego, dostępna „myśleniu operacyjnemu", w tym ujęciom naukowym ukierunkowanym na formułowanie obiektywnych opisów rzeczy przez wyróżnienie ich mierzalnych właściwości – gromadzenie danych stanowiących materiał dla indukcyjnych wnioskowań. Źródłowy sens rzeczy, konstytuujący się w doświadczeniu cielesnym, odkrywać ma, zdaniem filozofa, analiza fenomenologiczna, inspirując się wglądami będącymi udziałem artystów. Filozof pisze:

> Widzenie malarza nie jest spojrzeniem: rzuconym na zewnętrze, wyłącznie „fizyczno-optycznym" stosunkiem ze światem. Świat nie znajduje się przed nim dzięki przedstawieniu. To raczej malarz rodzi się wśród rzeczy niejako dzięki ześrodkowaniu i przyjściu do siebie widzialnych istności, obraz zaś ostatecznie odnosi się do którejkolwiek z rzeczy empirycznych pod warunkiem, że nade wszystko jest autofiguratywny; daje widok czegoś, o ile daje zarazem „widok niczego", o ile zdziera „skórę rzeczy", ażeby pokazać, jak rzeczy stają się rzeczami, a świat światem[7].

[4] S. I. Witkiewicz, *O Czystej Formie* [w:] tenże, *O Czystej Formie i inne pisma o sztuce*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 2003, s. 66.

[5] M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł* [w:] tenże, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przekł. S. Cichowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996, s. 27.

[6] Tamże, s. 29.

[7] Tamże, s. 53.

Wydaje się, że proklamowana w tej wypowiedzi „autofiguratywność" obrazu, ściśle powiązana z jego aspektem cielesnym, oznacza ważny zwrot w tradycji refleksji estetycznej nad źródłem inspiracji malarskiej. Miast upatrywać je w dziedzinie idealnych form platońskich, na modłę ujęć typowych dla teorii sztuki od renesansu do romantyzmu, lub wiązać ją z obiektywną obserwacją rzeczy wzorem teorii malarstwa realistycznego i jego pochodnych, Merleau-Ponty, podobnie jak Witkiewicz, umieszcza owo źródło w doświadczeniu cielesnym podmiotu funkcjonującego w określonym otoczeniu. O ile jeszcze Schopenhauer, oraz pokrewna mu teoria symbolizmu w sztuce, wiąże aktywność wyobrażeniową podmiotu twórczego – opisywanej przez niego „lepszej świadomości", niezaangażowanej w procesy świata – z odkrywaniem platońskich esencji w zmiennych widokach rzeczy, o tyle Merleau-Ponty i Witkiewicz, każdy na swój sposób, wiążą procesy wyobrażeniowe z zanurzeniem podmiotu w strukturach światowych, przy czym osią owego zaangażowania jest dla każdego z nich doświadczające ciało.

Merleau-Ponty głosi za Paulem Valérym, że „malarz wnosi swoje ciało", wyjaśnia, iż „użyczając swego ciała światu, malarz przemienia świat w malarstwo". Dodaje, że aby „zrozumieć tę transsubstancjację, trzeba odnaleźć aktualne i operatywne ciało, nie to, które jest wycinkiem przestrzeni, pękiem funkcji, ale które jest splotem widzenia i ruchu"[8]. Zasadą transformacji świata w malarstwo jest dla niego motoryczność ciała skorelowana z widzeniem. Merleau-Ponty podkreśla syntetyczny charakter percepcji, twierdzi, że „W percepcji pierwotnej nie istnieje rozróżnienie dotyku i wzroku", a sama rzecz postrzegana istnieje „jako centrum, z którego promieniują bodźce zmysłowe. Widzimy głębię, aksamitność, miękkość, twardość przedmiotów. Cézanne mówił nawet – ich zapach"[9]. Oczekiwane przez niego od malarza zestawienie kolorów „musi nieść w sobie tę niepodzielną całość"[10].

Zaczynem sensu rzeczy zakorzenionego w motoryczności ciała jest, według Merleau-Ponty'ego, wyjściowe różnicowanie się figury i tła wynikające z powiązania pojęcia percepcji z pojęciem zachowania się w określonym otoczeniu. Jego rozważania na temat malarstwa odwołują się do analiz pomieszczonych w *Fenomenologii percepcji* (La Phénoménologie de la Perception, 1945). Zgodnie z nimi „przedmioty tworzą system, w którym jeden element może ukazać się tylko kosztem innych"[11]. Dzięki swej motoryczności ciało wyposażone jest w swoistą intencjonalność: różnicuje pojawiające się kolejno

[8] Tamże, s. 20.

[9] M. M e r l e a u - P o n t y, *Wątpienie Cézanne'a* [w:] t e n ż e, *Oko i umysł...*, dz. cyt., s. 80.

[10] Tamże.

[11] M. M e r l e a u - P o n t y, *Fenomenologia percepcji*, przekł. M. Kowalska i J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001, s. 85.

postaci rzeczy, tkwiąc już z góry w „tkance świata", ciało własne „w krąg ustawia rzeczy w wokół siebie, one zaś [...] są inkrustowane w jego cielesności, stanowią część jego pełnej definicji i tworzywem świata jest tworzywo ciała"[12]. Tym samym ciało w ruchu i świat widzialny stanowią jedność, widzenie zaś „tworzy się pośrodku rzeczy"[13], wiążąc z ujawnieniem jednego aspektu rzeczy zakrycie innego.

Owo przenikanie się widzialnych i niewidzialnych aspektów rzeczy dotyczy szczególnie samego ciała własnego postrzegającego podmiotu, które rozpoznane jest jako widzące i zarazem widziane, czujące i odczuwane. Dwoistość postrzeżeniowa ciała własnego udziela się, przez analogię, otaczającym rzeczom – ich również dotyczy konstatowane przez Merleau-Ponty'ego podwojenie widzialności. Pisze, że

> [...] skoro rzeczy i moje ciało są zrobione z tego samego tworzywa, to jest czymś koniecznym, żeby widzenie tworzyło się poniekąd w nich samych lub też żeby ich jawna widzialność podwoiła się właśnie w nim o widzialność utajoną[14].

Warto w tym miejscu podkreślić zasadniczą różnicę między aspektem niepełnej przejrzystości opisywanego przez Merleau-Ponty'ego podmiotu, wynikającą z zapośredniczenia jego czynności percepcyjnych w ciele, a samooczywistością dania „bytu samego w sobie i dla siebie" według Witkiewicza, czyli istnienia poszczególnego ujmowanego „od środka" – prezentującego się w zawartości jego przeżyć. Jacek Migasiński pisał, że ciało własne, zgodnie z koncepcją Merleau-Ponty'ego:

> Nie jest przedmiotem, bo dysponuje „podwojonymi wrażeniami (jedna ręka dotykająca drugiej ręki, dotykający staje sie dotykanym), zarysowującymi „wertykalną" strukturę odczuwania, coś na kształt cielesnej „refleksji", samozwrotności, kolistości najbardziej źródłowej struktury percepcyjnej[15].

Koncepcja Witkiewicza, dla odmiany, wypowiedziana w terminach z gruntu obcego Merleau-Ponty'emu atomizmu psychicznego, eksponuje wrażenia cielesne jako podstawowy substrat przeżyć istnienia poszczególnego – wspomnień, wyobrażeń, myśli. W pismach polemicznych wobec filozofii fenomenologicznej, między innymi w korespondencji z Romanem Ingardenem, w *Sporze o monadyzm* i w *Traktacie o bycie samym w sobie i dla siebie*, Witkiewicz anonsuje absolutną adekwatność prezentacji ciała istnienia poszczególnego w jakościach dotykowych zewnętrznych, wyznaczających formę istnie-

[12] M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł...*, dz. cyt., s. 22.

[13] Tamże.

[14] Tamże, s. 24.

[15] J. Migasiński, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1977, s. 176.

nia poszczególnego, oraz wewnętrznych – czuć organów cielesnych i napięć mięśniowych stanowiących owej formy wypełnienie. Pisze:

> Moje ciało jest mną i nie jest przeto zjawiskiem, chyba w swych wzrokowych i smakowych, i węchowych fenomenach – jako dotyk wewnętrzny jest ostatnią (czy pierwszą) rzeczywistością. Co innego jest kształt dotykowy absolutnie adekwatny, a co innego kształt jako moment niesamodzielny całości zjawiska wzrokowego[16].

Odczuwane od środka ciało nie jest tedy, według Witkiewicza, fenomenem. Ze względu na adekwatność jego prezentacji w kompleksach jakości dotykowych, ich specyficzną „mojość", ciało wyposażone jest w status „pierwszej rzeczywistości", w odróżnieniu od przedmiotów wyposażonych zaledwie w byt „realnie fenomenalny". Owa mojość, gdyby wyabstrahować ją z przeżyć cielesnych, stanowiłaby, w optyce Witkiewicza, jedność osobowości, inaczej: jaźń jako niesamodzielny składnik bytu samego w sobie i dla siebie (oznaczonego skrótem BDŚ), czyli istnienia poszczególnego przeżywanego od środka[17].

Wróćmy jednak do problematyki artystycznej. Merleau-Ponty konsekwentnie rozwija ideę podobieństwa skutecznego w malarstwie, pojmowanego w kategoriach „metamorfozy bytów w ich widzenie"[18]. Opisywany przez Merleau-Ponty'ego malarz wydobywa przedmiot z „wibracji kształtów"[19] splecionej z ruchomością percypującego podmiotu. Właściwy mu ruch jest „naturalnym następstwem, dojrzewaniem widzenia".

Merleau-Ponty podkreśla aspekt formalny obrazów Cézanne'a – malarz sprawia, że

> [...] poprzez ujęcie całości deformacje perspektywiczne stają sie niewidoczne, gdy ogarniamy wzrokiem całość, i przyczyniają się tylko, tak jak w wizji naturalnej, do wywołania wrażenia rodzącego się ładu, ukazania tworzącego się na naszych oczach przedmiotu[20].

Proklamowane przez Merleau-Ponty'ego przemieszanie widzenia z przedmiotem wyposaża proces komponowania obrazu w charakter organicznego kształtowania. W konstruowanych przez Cézanne'a przedstawieniach góry:

[16] S. I. Witkiewicz, *Dodatek. Odpowiedź na „ad hoc spreparowany w formie dorywczej, a więc nie bardzo doskonały" według słów autora dowód na korzyść idealizmu, 24 IV 1937 – 2 V 1937* [w:] *Spór o monadyzm. Dwugłos polemiczny z Janem Leszczyńskim*, oprac. B. Michalski, PIW, Warszawa 2002, s. 53.

[17] Por. tamże, s. 45.

[18] Por. M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł...*, dz. cyt., s. 28.

[19] Por. tenże, *Wątpienie Cézanne'a...*, dz. cyt., s. 84.

[20] Tamże, s. 79.

Szło o to, by [...] uchwycić strukturę pejzażu jako rodzącego się organizmu. Trzeba było stopić razem wszystkie fragmentaryczne widoki, zjednoczyć to, co się rozprasza wskutek zmienności spojrzenia[21].

Toteż:

Wszystkie gesty, które stopniowo powołują obraz do życia, mają jeden tylko cel, jeden motyw – jest nim pejzaż w swej całości i absolutnej pełni[22].

Zastanówmy się teraz nad konsekwencjami, jakie dla sposobu rozumienia gestu malarskiego niesie ontologia Witkiewicza. W pismach polemicznych wobec filozofii fenomenologicznej, odwołując się do kluczowych pojęć swojego systemu, a w szczególności do proponowanej przez siebie koncepcji cielesności, przeprowadza on wnikliwą krytykę teorii aktu i intencjonalności, w wersjach tych pojęć proponowanych przez Husserla i Ingardena, uważając je za „skróty (a nie pojęcia ostateczne), które można do terminów psychologicznych sprowadzić"[23]. Uważa ową teorią za „zbyt luksusową", wynikającą z zapoznania istnienia ciała w „tle zmięszanym przeżyć"[24]. Intencjonalność, jego zdaniem, pojmowana przez wymienionych fenomenologów jako swego rodzaju dyspozycja podmiotowa do interpretowania pojawiających się w strumieniu doświadczenia danych wrażeniowych – rzutowania ich na zewnątrz w postaci przedmiotów intencjonalnych – daje się opisać w kategoriach „zespołów cielesnych jakości"[25].

Witkiewicz rozważa akt intencjonalny w kategoriach zespołu „»chaperywnych« kompleksów jakości cielesnych"[26]. Uznaje, że ukierunkowanie aktu intencjonalnego na zewnętrzny wobec niego przedmiot, jego „zmierzanie jest właśnie sprowadzalne do chapczywości ciała"[27] – jego swoistej chwytliwości, czy też przyczepności do innych ciał. Intencjonalność uznaje tedy Witkiewicz, powołując się na Corneliusa, za rodzaj oczekiwania przedmiotu, oczekiwania będącego „splotem jakości, głównie w cielesnych kompleksach (napięcia muskułów, ścięgien, stawów i wypięcia się organów wewnętrznych)"[28]. Czy oczekiwanie takie, jako dopowiednik proklamowanej przez fenomenologów intencjonalności przeżyć, i uznawanej – w zmodyfikowanej wersji – również przez Merleau-Ponty'ego, manifestuje się w jego obrazach? Czy można od-

[21] Tamże, s. 83.

[22] Tamże.

[23] S. I. Witkiewicz, R. Ingarden, *Korespondencja filozoficzna*, oprac. Bohdan Michalski, Wydawnictwo IFiS PAN, Collegium Civitas Press, Warszawa 2002, s. 30-31.

[24] Por. tamże, s. 33.

[25] S. I. Witkiewicz, *Dodatek...*, dz. cyt., s. 40.

[26] S. I. Witkiewicz, R. Ingarden, *Korespondencja...*, dz. cyt., s. 53.

[27] S.I. Witkiewicz, *Dodatek...*, dz. cyt., s. 35.

[28] Tamże, s. 40.

nieść owo pojęcie również do jego koncepcji aktu twórczego? Spróbujmy powiązać to pojęcie z zaginioną kompozycją *Martwa natura* z 1921 roku (znaną z fotografii).

Struktura tego obrazu obejmuje przenikające się układy form owalnych, dominujących w części obrazu bliższej prawej jego krawędzi, oraz linii równoległych wykreślonych w części obrazu bliższej jego lewej krawędzi, poczynając od linii ukośnej przebiegającej od lewej na prawo przez jego środek. Tytuł obrazu skojarzyć można z kształtami owoców zarysowanymi w obrębie zamaszyście wykreślonej w prawej części obrazu niedomkniętej elipsy, kojarzącej się z kształtem stołu z obrusem. Kształt ten zdublowany jest owalem palety malarskiej, z widocznymi na niej próbkami koloru, wyraźnie wyrysowanej w lewym dolnym rogu obrazu. Nad nią widnieje zwrócony w prawo męski profil, mierzący spojrzeniem nieproporcjonalnie dużego oka obrysy przedmiotów ułożonych na stole. Czy chodzi tu o postać malarza przy pracy, ustalającego zasadę konstrukcji obrazu – przez sprowadzenie rzeczywistej przestrzeni trójwymiarowej do płaskiego diagramu kształtów – za pomocą widzenia jednoocznego?

Odpowiedź twierdząca na to pytanie pociąga za sobą ujawnienie interesujących konotacji tego obrazu, wiążących psychologię aktu twórczego z opisywanym w pismach ontologicznych Witkiewicza cielesnym wymiarem percepcji. Diagonalna linia biegnąca przez środek obrazu dzieli jego przestrzeń optyczną na dwie strefy: bardziej czasową – psychiczną, i bardziej przestrzenną – fizyczną. Zwielokrotnienie tej linii w lewej części sugerować może sekwencyjny charakter procesu percepcji – stopniowe przesuwanie się aktualnych przeżyć w tło wspomnień. Odczytywane jednak w kierunku odwrotnym ujawniać może ono czasowy charakter procesu kreacji obrazu, odmalowany tu jako progresywny charakter ekspansji twórczego podmiotu w przestrzeń – jego antycypacyjne ujmowanie form przedmiotów w cielesnych splotach oczekiwań.

Intrygujące są podwójne łuki łączące części czasową i przestrzenną obrazu. Postaram się osłabić nieco ich zagadkowość, przywołując inne przedstawienie malarza przy pracy: wizerunek siedzącego przy sztalugach Vincenta van Gogha (1888) autorstwa Paula Gauguina, również podkreślający, jak się wydaje, cielesny wymiar aktu malowania. Widoczne na tym obrazie boczne ujęcie blejtramu, na którym maluje van Gogh, sprawia, że wydaje się on dotykać pędzlem nie tyle powierzchni płótna, ile samego przedmiotu przedstawienia. W ten sposób obraz Gauguina staje się autotematyczny – zarówno reprezentacja, jak i jej przedmiot są elementami obszerniejszej struktury, kojarząc się z omawianym obrazem Witkiewicza. Widoczną na tym z kolei obrazie diagonalną linię, uruchamiającą rotacyjny ruch form w obrębie pro-

stokąta obrazu, również skojarzyć można z krawędzią blejtramu – przechodzący przez tę linię jeden z podwójnych łuków stanowić mógłby wtedy synonim malarskiego gestu ujmującego „chapczywie" przedmiot przedstawienia w swoiście pojmowanym – nigdy nie skonsumowanym – akcie oczekiwania. Podobnie jak van Gogh na obrazie Gauguina, artysta ukazany przez Witkiewicza wydaje się malować samym dotykiem, wspomaganym w procesie rygorystycznej konstrukcji płaskich form na płótnie promieniem jednoocznego spojrzenia.

Taka zapośredniczona w interpretacji obrazu Gauguina wykładnia *Martwej natury* Witkiewicza wyposażą proces malowania, i samą konstrukcję obrazu, w zgodzie z literą pism Witkiewicza, w wymiar ontologiczny, podobnie jak proklamowana przez Merleau-Ponty'ego

> [...] filozofia, którą trzeba dopiero stworzyć, właśnie ożywia malarza, jednak nie wtedy, kiedy wyraża swoje poglądy na świat, ale w momencie gdy jego widzenie przeradza się w gest, gdy, jak powie Cézanne, „malarsko myśli"[29].

Podobnie jak dla Merleau-Ponty'ego, gesty malarskie ewokowane przez Witkiewicza podwójnymi łukami linii mają charakter cielesnej antycypacji kształtów. Wydają się one ściśle odpowiadać kształtom rzeczy na zasadzie wzajemnej motywacji; nakładają się „chapczywie" na rzeczy przenosząc na płaszczyznę płótna ich „zdecydowane formy". Zobrazowane w ten sposób gesty malarskie – wiemy to z pism estetycznych Witkiewicza – powołują do życia pewien świat pozoru, niepodległy zasadzie przyczynowości, podporządkowany jednak ścisłym zasadom konstrukcji obrazu. Świat ten wydaje się zarazem posłuszny strukturalnym prawom istnienia opisywanym w pismach ontologicznych Witkiewicza, wynikającym z pojęcia jego dwoistej czasowo-przestrzennej formy. Uznać go można każdorazowo za swoistą rzeczywistość Czystej Formy, nierealną dziedzinę rebusowych połączeń kształtów ewokujących swoją złożonością, a niekiedy również komentarzami słownymi, otchłań złożoności istnienia.

Bibliografia

Ingarden Roman, *Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu* [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca, Księga pamiątkowa*, PIW, Warszawa 1957.

Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, przekł. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2001.

Merleau-Ponty Maurice, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przekł. Stanisław Cichowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996.

Migasiński Jacek, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1977.

[29] M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł...*, dz. cyt., s. 48.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Dodatek. Odpowiedź na „ad hoc spreparowany w formie dorywczej, a więc nie bardzo doskonały" według słów autora dowód na korzyść idealizmu, 24 IV 1937 – 2 V 1937* [w:] *Spór o monadyzm. Dwugłos polemiczny z Janem Leszczyńskim*, oprac. Bohdan Michalski, PIW, Warszawa 2002.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, Ingarden Roman, *Korespondencja filozoficzna*, oprac. Bohdan Michalski, Wydawnictwo IFiS PAN, Collegium Civitas Press, Warsawa 2002.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *O czystej formie i inne pisma o sztuce*, oprac. Janusz Degler, PIW, Warszawa 2003.

Painterly spaces of one's own body: Witkiewicz and Merleau-Ponty

Summary

Keywords: Witkacy, Maurice Merleau-Ponty, "voracious vision", self-portrait

Both Stanisław Ignacy Witkiewicz and Maurice Merleau-Ponty ascribe a metaphysical function to painting. Witkiewicz endows it with a function of expressing an artist's state of unity of personality, which he conceived as a kind of mirror reflection of the unity of being. Merleau-Ponty locates the source of painting in the „voracious vision" that „opens upon a texture of Being". This essay associates the formal structure of Witkiewicz's paintings, which offer „reality submitted to a certain transformation", the structure determined by the grammar of the „directional tension", with Merleau-Ponty's notion of „efficient similarity" in painting, associated by him with the task of revealing the „visibility" hidden in things. In their conceptions of painting, both thinkers took into consideration the motoric properties of the human body. The essay discusses more in depth one of Witkiewicz's oil compositions, presumably the artist's self-portrait, which associates the creative act with the bodily experience.

Paweł Polit – dr, autor tekstów o sztuce, kurator w Muzeum Sztuki w Łodzi. Kurator wystaw w CSW Zamek Ujazdowski, m.in.: Peter Downsbrough (1994), Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975 (1999), Stanisław Ignacy Witkiewicz. Marginalia filozoficzne (2004), Martin Creed (2004), Bruce Nauman (2009), Hanna Łuczak (2010); współkurator wystaw, m.in. Ryszard Stanisławski. Muzeum otwarte (2006) oraz Włodzimierz Borowski. Siatka czasu (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2010). Kurator wystaw w Muzeum Sztuki w Łodzi: *Themersonowie i awangarda* (2013), *Jeremy Millar* (2014), *Andrzej Czarnacki* (2015); współkurator wystawy *DADA Impuls* (2015). Publikował w katalogach wystaw i w pismach: „Afterall", „ARTMargins", „Obieg", „Piktogram".



95. Irena Solska. Fot. S. I. Witkiewicz, 1911

NATALIA ANNA MICHNA
Uniwersytet Jagielloński

Witkacowskie *femmes fatales*. Kobiecość w sztuce XX wieku według Stanisława Ignacego Witkiewicza

Słowa-klucze: Stanisław Ignacy Witkiewicz, artysta, kobiece wizerunki w sztuce, muza, femme fatale

Jedna z wiodących współczesnych badaczek z zakresu estetyki feminizmu, Carolyn Korsmeyer, zauważa, że w kręgu kultury europejskiej istnieje określony dyskurs, który warunkuje sposoby ujmowania kobiecości w sztuce. W ramach tego dyskursu kobieta od starożytności funkcjonowała jako muza, źródło męskiego natchnienia, bierny ideał mężczyzny – pełnoprawnego artysty, geniusza. Jednocześnie często przedstawiana była w sztuce tworzonej przez mężczyzn. Kobieta jako obiekt artystycznego przedstawienia postrzegana była przede wszystkim w tradycyjnych kategoriach estetycznych, eksponowano jej seksualność, cielesność, emocjonalność, delikatność, wrażliwość, uległość i piękno – zgodne z przyjętym kanonem obowiązującym w danym czasie i miejscu.

Od połowy XIX wieku zaczęły pojawiać się wyraźne próby przełamania obowiązującego dyskursu. Kobieta nadal stanowiła temat twórczości artystycznej, zmienił się jednak sposób jej przedstawiania, co w szerszej perspektywie związane było z rewolucją obyczajową i początkiem przemian męskiego (ale również kobiecego!) postrzegania kobiet.

Analizie poddany zostanie jeden z przejawów zmiany tego dyskursu na przykładzie wybranych dzieł literackich i malarskich Stanisława Ignacego Witkiewicza, jego twór ujawnia bowiem ważne przeobrażenie męskiej fascynacji kobiecą naturą, które wiąże się ze znaczącym przełamaniem funkcjonujących

schematów artystycznego opisu kobiety. Bohaterki dramatów, powieści i prac malarskich Witkacego to przeważnie „kobiety demoniczne": silne, dominujące, ekspansywne, świadome swojej seksualności i jej wpływu na płeć przeciwną, zagrażające mężczyźnie. Nadrzędne pytanie kierujące niniejszą analizą brzmi: czy zauważalna w twórczości Witkacego zmiana ujęcia kobiety jest głęboka i istotna czy pozorna? Innymi słowy, czy nowatorski stosunek Witkacego do kobiet był kolejną jego artystyczną kreacją, czy też wypływał z autentycznej fascynacji prawdziwą kobiecą naturą, zmarginalizowaną przez tradycję sztuki europejskiej aż do początków XX wieku?

Mit muzy

Aby wyjaśnić pojęcie muzy i zarysować tradycyjne sposoby ujmowania kobiecości w sztuce europejskiej, niezbędny wydaje się rys historyczny. Źródła rozumienia pojęcia muzy mają korzenie w kulturze starożytnych Greków, których poglądy na sztukę zdeterminowały europejskie podejście do twórczości artystycznej, statusu artysty, dzieła sztuki oraz wartości artystycznych i estetycznych.

Od czasów starożytnych kobieta stanowiła źródło boskiego natchnienia dla artysty geniusza. W tym miejscu pojawia się mitologiczny obraz muz – dziewięciu kobiecych postaci[1], które ucieleśniają ducha wybranych form sztuki i inspirują twórcę-mężczyznę. Muzy tradycyjnie przedstawiane były jako piękne młode kobiety, kojarzone z bogiem muzyków, Apollinem. Ich pierwotna rola sugeruje, że często przybierały one formę głosów szepczących artyście do ucha, wzniecając szaleńcze twórcze natchnienie, które nie mogło pochodzić z wyłącznie z racjonalnego umysłu człowieka. Warto podkreślić, że taka personifikacja sił twórczych i natchnienia nie oznaczała równocześnie szacunku czy uznania dla właściwej twórczości kobiet. Carolyn Korsmeyer zauważa, że:

> [...] mitologizacja kobiecej kreatywności poprzez wyposażenie w nią postaci spoza ludzkiego świata spycha realnie istniejące kobiety na margines twórczości artystycznej oraz przyczynia się do przypisania mężczyznom społecznej funkcji twórców sztuki[2].

Warto podkreślić, że twórczość kobiet rozwijała się nieustannie od zarania dziejów ludzkości, zawsze jednak obok artystycznych dokonań mężczyzn, które wyznaczały dominujące trendy i stanowiły hermetyczną dziedzinę, niedostępną dla płci pięknej. Od przełomu XVII i XVIII wieku artystyczne wytwo-

[1] Więcej na temat muz zob. W. K o p a l i ń s k i, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Kraków 1991, s. 720; Z. K u b i a k, *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 2003, s. 145-147.

[2] C. K o r s m e y e r, *Gender w estetyce*, przekł. A. Nacher, Universitas, Kraków 2008, s. 26.

ry mężczyzn zaczęto określać mianem „sztuk pięknych"[3] i przeciwstawiać je twórczości rękodzielniczej, użytkowej czy nieprofesjonalnej. Co prawda Pliniusz Starszy, w części *Historia naturalia* poświęconej sztuce i artystom, lakonicznie zauważa, że „kobiety także malowały"[4] i wymienia siedem kobiecych nazwisk, nie poświęca im jednak większej uwagi. Przyczyną tak niefrasobliwej postawy starożytnego historyka jest prawdopodobnie to, że wszelka twórczość kobiet ograniczała się do sfery prywatnej i użytkowej, która, *ex definitione* nie zdobywszy uznania w oczach mężczyzn, została wyłączona poza obszar sztuki właściwej. Zamiast zainicjować proces pełnego uznania dla twórczości kobiet artystek, starożytność stworzyła tym samym trwały fundament dominacji męskiego punktu widzenia w sztuce inspirowanej przez kobiety i jednocześnie je uprzedmiotawiającej.

Ideał kobiety w tradycji europejskiej

Obok pojęcia muzy wskazać można funkcjonujący od starożytności ideał kobiecości i kobiety jako obowiązujący wyidealizowany wzór, będący przedmiotem przedstawienia w sztuce tworzonej przez mężczyzn. Aż do końca XIX wieku zasadniczy schemat tego przedstawienia się nie zmieniał, możemy zaobserwować jedynie niewielkie przeobrażenia w ujęciach kobiet związane ze zmieniającymi się kanonami piękna, tematyki, zainteresowaniami i gustami danej epoki. Kobieta była niezmiennie przedstawiana jako piękny obiekt męskiego podziwu i pożądania, często jako matka, żona, kochanka, matrona, święta dziewica. Warto więc przyjrzeć się kilku wybranym, klasycznym wizerunkom kobiet w sztuce europejskiej do początków XX wieku.

Pierwszy z nich to *Madonna wśród skał* Leonarda da Vinci[5]. Obraz prawdopodobnie ilustruje apokryficzną legendę mówiącą o spotkaniu Jezusa i Jana

[3] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 2006, s. 28-34.

[4] Pliniusz Starszy, *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, przekł. K. Jex-Blake, Chicago 1968, s. 171 i n. 227.

[5] Leonardo namalował dwie wersje tego obrazu. W 1483 r. przybył do Mediolanu i na zlecenie zakonników z Bractwa Niepokalanego Poczęcia namalował pierwszy z nich, w którego centrum znajduje się klęcząca Maria, Jezus oraz Jan Chrzciciel. Według niektórych badaczy to Jan Chrzciciel udziela błogosławieństwa Jezusowi i dlatego wysuwają oni twierdzenie, że Leonardo dopuścił się herezji, odwracając role przyszłego Zbawiciela i Jana Chrzciciela. Inni badacze wskazują raczej na to, że Jan Chrzciciel klęczy, składając hołd Jezusowi, a ten błogosławi cały rodzaj ludzki. Dominująca rola Jezusa jest podkreślona przez dwie dłonie wznoszące się nad jego główką. Ręce te, należące do Marii, były powodem odrzucenia tego obrazu przez braci zakonnych. Dłoń, która w geście błogosławieństwa sięga w kierunku Jezusa, nie przypomina bowiem ręki dobrej, subtelnej Matki Bożej, lecz raczej rękę demona rozczapierzoną w złowrogim, władczym geście. Leonardo po pewnym czasie uległ naciskom braci i rozpoczął pracę nad

Chrzciciela w jaskini, w której schroniła się święta rodzina podczas ucieczki do Egiptu. Postać Marii, znajdująca się w środkowej części obrazu, emanuje spokojem i boską wzniosłością. Najważniejsza jest jednak jej twarz uosabiająca ideał subtelnego kobiecego piękna zgodnego z kanonem epoki. Jest to twarz o łagodnych proporcjonalnych rysach, jaśniejąca boskim blaskiem, twarz jakby pozaziemska. Madonna Leonarda uosabia tym samym dążenia twórców epoki renesansu do zachowania w dziele maksymalnego realizmu, przy jednoczesnym wyidealizowaniu proporcji ludzkiego (a w szczególności kobiecego) ciała.

Nieco odmienne podejście do kanonów epoki zaprezentował Sandro Botticelli w *Narodzinach Wenus*. W dziele tym zrealizowanych zostało wiele z głównych postulatów malarskich opisanych przez Leona Battistę Albertiego w dziele *De pictura*[6] (O malarstwie) z 1435 roku. Botticelli osiągnął mistrzowski poziom artyzmu, oddając na dwuwymiarowej powierzchni głębię trójwymiarowych postaci w ruchu. Widzimy ich rozwiane włosy i szaty, fotograficznie utrwalone gesty i pełne emocji twarze. Ruch postaci otaczających Wenus zostaje jednocześnie łagodnie zrównoważony figurą bogini, zgodnie z regułą równowagi i umiaru, o której pisał Alberti. Postać Wenus, stylizowana na figury starożytnych bogów, nie jest jednak doskonała. W przeciwieństwie bowiem do epokowych dążeń do zachowania jak największego realizmu w malarstwie, Botticelli nie zadbał o szczegóły w budowie anatomicznej postaci Wenus. Jej szyja jest nienaturalnie długa, a lewy bark ustawiony pod nieprawdopodobnym pod względem anatomicznym kątem. Hans Ernst Gombrich zauważa jednak, że mimo to:

drugą wersją obrazu, o wiele łagodniejszą. Dłoń Marii nabiera bardziej subtelnych, kobiecych kształtów, także jej twarz wydaje się bardziej łagodna i uduchowiona. Warto zaznaczyć, że drugi obraz namalowany został głównie przez ucznia Leonarda, Ambrogia de'Predisa, a sam mistrz namalował jedynie kilka szczegółów. Obecnie pierwsza wersja obrazu znajduje się w National Gallery w Londynie, a druga w Luwrze; zob. E. Ullmann, *Leonardo da Vinci*, przekł. A. M. Konopacka, Arkady, Warszawa 1984; M. Levey, *Dojrzały renesans*, przekł. A. Bentkowska, PWN, Warszawa 1980; K. Clark, *Leonardo da Vinci*, przekł. K. Jurasz-Dąmbska, Arkady, Warszawa 1964; G. Vasari, *Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przekł. K. Estreicher, PIW, Kraków 1985.

[6] W tym słynnym renesansowym traktacie Alberti jako pierwszy sformułował naukowe zasady perspektywy oraz wprowadził siatkę ułatwiającą jej wykreślanie. Uważał, że malarstwo jest najtrudniejszą ze sztuk wizualnych, ponieważ jego zadanie polega na przedstawianiu trójwymiarowej rzeczywistości na dwuwymiarowej płaszczyźnie; zob. także: A. Bochnak, *Historia sztuki nowożytnej*, t. I, PWN, Warszawa–Kraków 1985; Z. Waźbiński, *Malarstwo Quattrocenta*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.

> Jest ona tak piękna, że nie dostrzegamy jej dziwnie wydłużonej szyi, jej spadzistych ramion i niezręcznego połączenia lewego ramienia z ciałem. Ta swoboda wobec natury w imię piękna sprawia, iż posiada ona tyle uroku i harmonii, że jest prawdziwą boginią[7].

Wybitny renesansowy humanista Marsilio Ficino w liście do Lorenza di Pierfrancesco pisał o niej:

> Wenus znaczy Humanitas [...], Humanitas jest bowiem nimfą znakomitej urody, zrodzoną z nieba i bardziej od innych ukochaną przez najwyższego Boga. Jej dusza i umysł to miłość i miłosierdzie, jej oczy to godność i wielkoduszność, ręce – liberalność i wspaniałość, stopy – przystojność i skromność, całość jest więc umiarkowaniem i uczciwością, czarem i okazałością[8].

W malarstwie europejskim pojawia się także motyw Trzech Gracji. Jednym z najsłynniejszych obrazów przedstawiającym starożytne boginie wdzięku, piękna i radości jest dzieło Petera Paula Rubensa z 1639 roku. Namalowany u schyłku życia artysty obraz przedstawia trzy postacie kobiece, w których badacze sztuki dopatrują się trzech najważniejszych w życiu artysty kobiet[9]. Stojąca z lewej strony Eufrozyne wydaje się mieć rysy twarzy pierwszej żony Rubensa, Isabeli Brant, z którą malarz spędził niemal dwadzieścia lat, aż do jej śmierci w 1626 roku. Imię Eufrozyne oznacza w języku greckim „radość", dlatego uśmiechnięta kobieta jaśnieje pośród trzech przedstawionych postaci. Stojąca z prawej strony Talia przypomina drugą żonę artysty, Helenę Fourment, która jako bardzo młoda dziewczyna wkroczyła w życie starzejącego się wdowca, czyniąc je znów pełnym pasji i radości, o czym wspomina większość biografów Rubensa. Talia oznacza w języku greckim „kwitnąca" i dlatego postać Heleny, w rzeczywistości znanej z bujnych kształtów, stała się dla artysty inspiracją, do stworzenia nowego ideału kobiecego piękna. Obfite ciało, opływowa sylwetka i dysharmonia w proporcjach podkreślały przede wszystkim zmysłowość i równoważyły renesansowe postulaty wyidealizowanego piękna kobiecego ciała. Nosząca rysy Heleny boginka patrzy z zadumą na trzecią, najbardziej tajemniczą z kobiet. Stojąca tyłem bogini to Aglaja, czyli „promienna" – biografowie Rubensa przypuszczają, że ma ona rysy jego ostatniej kochanki. Mitologiczny motyw posłużył zatem malarzowi do artystycznej kreacji spotkania trzech ukochanych kobiet w atmosferze

---

[7] E. H. G o m b r i c h, *L'Art et son histoire origine à nos jours*, Julliard, Paryż 1963, s. 195.

[8] Fragment listu Marsiglia Ficina do Lorenza di Pierfrancesco, cyt. za: Z. W a ź b i ń s k i, *Malarstwo quattrocenta*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 86.

[9] Por. R. A v e r m a e t e, *Rubens i jego czasy*, przekł. Z. Ciernikówna, PIW, Warszawa 1973; A. D o b r z y c k a, *Rubens*, Warszawa 1960; G. E c k a r d t, *Peter Paul Rubens*, przekł. A. Kilijańczyk, Arkady, Warszawa 1985; D. T a r a b a, *Rubens*, HPS, Warszawa 2006; W. T o m k i e w i c z, *Twórczość Rubensa* [w:] *Piękno wielorakie*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971; Z. W a ź b i ń s k i, *Peter Paul Rubens*, KAW, Warszawa 1975.

przyjaźni, wzajemnej fascynacji i szacunku. Wszystkie trzy postacie realizują ideał barokowego, kobiecego piękna: widzimy idealną biel skóry, twarze, na których maluje się spokój, uduchowienie i łagodny podziw dla urody współtowarzyszek. W obrazie tym Rubens wyeksponował jednak przede wszystkim naturalne piękno kobiecego ciała, które postrzegał jako obfitość, krągłość i witalne bogactwo.

Kolejny obraz wpisujący się w tradycyjny kanon ujmowania kobiecości w sztuce to *Maja naga*[10] Francisca Goi. Dzieło przedstawia piękną i młodą kobietę leżącą na rozrzuconych poduszkach, na zielonej otomanie. Warto podkreślić, że w Polsce postać tę nazywa się Mają, jakby było to jej imię, w rzeczywistości jednak w języku hiszpańskim *la maja* nie jest imieniem, lecz słowem określającym młodą, urodziwą i modnie ubierającą się kobietę, często pochodzącą z nizin społecznych. *Maja naga* w czasie, gdy powstała, wywołała wiele kontrowersji w konserwatywnej i katolickiej Hiszpanii. Pozbawiony alegorycznego przekazu kobiecy akt nie był wówczas społecznie i politycznie akceptowalny, dlatego do początku XX wieku dzieło to właściwie nie istniało w wystawienniczej przestrzeni muzealnej, ponieważ zasłaniano je obrazem „ubranej" kobiety (*Maja ubrana*). Słynny akt Goi miał być jednak w zamierzeniu apoteozą nagiego kobiecego ciała. Wyeksponowane zostały wszystkie jego szczegóły, portretowana kobieta nie ma nic do ukrycia, emanuje spokojem, pewnością siebie, seksualnością. Wydaje się świadoma swoich wdzięków – zdradza to jej uśmiech, nieśmiały, lecz zalotny. Portretując nagą Maję, Goya niewątpliwie wykroczył poza kanony i gusta swojej epoki, zapowiadając mającą nadejść rewolucję obyczajową i społeczną. Nowatorstwo tego dzieła współistnieje jednak z wciąż obecnym tradycyjnym sposobem ujmowania kobiecości w sztuce, w szczególności z klasycznymi ideałami kobiecego piękna.

Zmianę przedmiotową w portretowaniu kobiecych postaci prezentuje malarstwo Paula Gauguina, który był jednym z pierwszych europejskich artystów poszukujących artystycznych inspiracji poza Starym Kontynentem. Carl Schniewind z Instytutu Sztuki w Chicago pisze o nim:

[10] *Maja naga* to jeden z dwóch bliźniaczych obrazów namalowanych przez Goyę w latach 1800-1803. Drugi nosi tytuł *Maja ubrana*. Oba dzieła powstały na zlecenie pierwszego ministra (premiera) Hiszpanii Manuela Godoya, kochanka królowej Marii Ludwiki. Obecnie znajdują się one w Muzeum Prado w Madrycie, zob. A. S z é k e l y, *Malarstwo hiszpańskie*, przekł. H. Andrzejewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974; *Historia portretu*, S. Zuffi (red.), Arkady, Warszawa 2001; W. H u s a r s k i, *Francisco Goya*, Wydawnictwo Mortkowicza, Warszawa 1926; J. O r t e g a y G a s s e t, *Velázquez i Goya*, przekł. R. Kalicki, Czytelnik, Warszawa 1993; M. P o p r z ę c k a, *Artysta na przełomie epok – Francisco Goya* [w:] *Sztuka świata*, t. 8, Arkady, Warszawa 1994.

Marzył o życiu wolnym od ekonomicznych zmartwień, o byciu otoczonym jedynie przez bliskich boskości tubylców, o miejscu, w którym mógłby skupić całą swoją energie jedynie na byciu artystą[11].

Malarz odbył kilka podróży do Polinezji i na Martynikę. Żyjąc wśród miejscowej ludności, poznawał jej obyczaje, kulturę i tradycje. Na obrazie *Manao tupapau (Duch zmarłych czuwa)* z 1892 roku, czyli z czasów pierwszej wyprawy artysty na Tahiti, widzimy jego niepełnoletnią kochankę, Teha'amanę, o kształtnym ciele, leżącą na łóżku w namiętnej pozie. Za nią na ścianie zawieszone są białe kwiaty *hotu* oraz fosforyzujące kwiaty *tupapaus* symbolizujące duchy zmarłych przodków[12]. Jeden z nich, w czerni i zakapturzony, dostojnie czuwa przy łóżku. Kultura śmierci zderzona z fizycznością namiętnego ciała kobiety szokowała i była niezrozumiała dla ówczesnych Europejczyków, lecz właśnie dzięki temu zestawieniu Gauguin dokonał artystycznego zapisu istoty polinezyjskiej kultury, w której śmierć zajmuje niezwykle ważne i fascynujące miejsce, bliskie znaczeniu doznań erotycznych[13]. *Manao tupapau* to jednak przede wszystkim scena rodzajowa przedstawiająca najbliższe artyście otoczenie i miejscową kobietę towarzyszącą mu w pracowni. Dlatego w przypadku tego obrazu, jak również innych dzieł Gauguina powstałych w tamtym okresie[14], można mówić o zmianie przedmiotowej w zakresie ujęć kobiety w sztuce europejskiej. Malarz portretował miejscowe ciemnoskóre kobiety, co było zdecydowanym przełamaniem obowiązujących kanonów kobiecego piękna w Europie. Gauguin nie idealizował ich naturalnych kształtów, nie wybielał skóry, nie poprawiał proporcji ciał po to, by wpisywały się one w klasyczne europejskie ideały. Kobiety Gauguina są piękne, lecz to inny rodzaj piękna – są naturalne, nieokiełznane, niedoskonałe. Nadal jednak pozostają biernym przedmiotem twórczości mężczyzn, źródłem artystycznej inspiracji i uzupełnieniem męskiego geniuszu.

Ważnym przykładem długotrwałego wpływu klasycznych i klasycystycznych ideałów na tradycję sztuki europejskiej w zakresie przedstawień kobiet jest także rzeźba Auguste'a Rodina *Poeta i jego muza* (ok. 1905 r.). Dzieło to, według Carolyn Korsmeyer, stanowi „erotyzujące ową uzupełniającą rolę

[11] C. S c h n i e w i n d, *Paul Gauguin*, "Bulletin of the Art Institute of Chicago", vol. 43, No. 3 (Sep. 15, 1949), s. 44.

[12] Refleksje Gauguina na temat tego dzieła znajdziemy m. in. w liście do żony z grudnia 1892 roku, w którym artysta wyjaśnia symbolikę i znaczenie poszczególnych elementów obrazu, zob. P. G a u g u i n, *Z listów do żony* [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1963.

[13] Por. W. J u s z c z a k, *Postimpresjoniści*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.

[14] Zob. *Nave nave moe* (1984), *Żona króla* (1986), *Kobiety z Tahiti* (1892), *Tahitańskie kobiety na plaży* (1891), *Kobieta trzymająca owoc* (1893).

[kobiety] przedstawienie"[15], które mimo dosłownej nagości kobiety-muzy pozbawione jest seksualnego napięcia, cielesnej ekscytacji czy miłosnej udręki. Postać kobieca jako muza jest uzupełnieniem męskiego twórcy i pobudza jego artystyczną wrażliwość. Kobieta jako przedmiot bezinteresownej kontemplacji jest powabna, sensualna, kusząca, lecz pozostaje zmitologizowanym ideałem męskiego natchnienia. Między obiema postaciami brak widocznego seksualnego napięcia.

Do opisu i analizy wszystkich powyższych przedstawień kobiecości w sztuce europejskiej stosują się bez wątpienia pojęcia i wartości związane z tradycyjną, zdefiniowaną w XVIII wieku estetyką. Możemy zatem wyodrębnić przedmiot estetyczny każdego z tych dzieł – wizerunek kobiety zgodny z duchem danej epoki czy też kanon wartości estetycznych zawartych w dziele, tutaj m.in. piękno, harmonia, wzniosłość, proporcja. Kobiety będące przedmiotem sztuki tworzonej przez mężczyzn są bierne, uległe, delikatne, powabne, spokojne, łagodne. Kobiecość inspiruje męski geniusz i staje się właściwym przedmiotem przedstawienia w dziele sztuki.

Femmes fatales – władcze sadomasochistki

Warto zastanowić się, jak w stosunku do powyższych twierdzeń na temat kobiecości i jej artystycznych przedstawień sytuuje się sztuka Stanisława Ignacego Witkiewicza. Niewątpliwie sfera twórczości artystycznej była u niego silnie zdeterminowana przez kobiety obecne w jego życiu osobistym, zawsze stanowiły one dla artysty źródło natchnienia i stawały się bohaterkami prac literackich lub ich przeobrażone wizerunki pojawiały się w pracach malarskich. Na poziomie przedmiotowym fascynacja Witkacego kobietami nie zmieniła się zasadniczo w stosunku do tradycyjnej sztuki europejskiej. Piękne kobiety z jego otoczenia dostarczały mu inspiracji do stworzenia dzieł malarskich, postaci literackich i bohaterek dramatów. Na poziomie przedstawieniowym, a co za tym idzie także na poziomie wartości artystycznych i estetycznych, muzy Witkacego wyłamują się jednak z tradycyjnego nurtu obrazowania kobiecości w sztuce europejskiej. Powodem tej zmiany był prawdopodobnie niejednoznaczny, często ambiwalentny stosunek artysty do większości obecnych w jego życiu pań[16]. Dlatego zarówno w dziełach literackich, jak i malar-

[15] C. K o r s m e y e r, *Gender...*, dz. cyt., s. 26.

[16] A. Ż a k i e w i c z, *Portrety kobiet demonicznych w młodzieńczej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza* [w:] *Powroty do Witkacego*, Materiały sesji naukowej poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi, Słupsk, 7-8 maja 2004, red. J. Tarnowski, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Słupsk 2006, s. 35.

skich, kobiety przybierały najczęściej postaci demonicznych *femmes fatales*, jednocześnie pociągających i przerażających, uległych i dominujących.

Pierwsza powieść Witkacego, *622 upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta*, interpretowana jest jako wyraz jego najwcześniejszych doświadczeń erotycznych. Opisany w niej został romans artysty ze starszą od niego o dziesięć lat znaną polską aktorką Ireną Solską. Główny bohater, Bungo, to *alter ego* autora, a tytułowa demoniczna kobieta, śpiewaczka operowa Akne Montecalfi, to nikt inny jak Solska, pierwsza kochanka Witkacego, która zainicjowała cały szereg przedstawianych i opisywanych przez niego w sztuce kobiecych demonów. Tak opisywał Akne vel Solską w powieści:

> [...] była wstrętnie piękna i przewrotna. Oczy miała skośne i wszystkie jej demoniczne potęgi wypełzały jej na twarz[17].

Ambiwalentną naturę literackiej postaci Witkacy zobrazował również w dziele malarskim *Pani Akne jest ciężkostrawna (Portret Ireny Solskiej*, ok. 1908–1912). Widzimy wspomniane skośne oczy modelki, a jej spojrzenie nie pozwala jednoznacznie ocenić uczuć i intencji. W oczach Akne dostrzec można uległość i niewinność, które jednak niepostrzeżenie zamieniają się w rzucane odbiorcy nieme wyzwanie. Widzimy Akne tajemniczą i niewątpliwie piękną, lecz także niebezpieczną i wyzywającą. Wrażenie to potęguje dodatkowo zalotnie odsłonięte prawe ramię modelki. Artystyczne przeobrażenie Solskiej nabiera nowego wymiaru wobec tradycyjnego rozumienia pojęcia muzy.

O przemianie stosunku artysty mężczyzny do kobiety świadczy kolejny fragment *622 upadków Bunga*, w którym czytamy:

> Tak wyjałowionego kawała mięsa, jak ty, chyba już nie spotkam [...] kocham Cię wściekle i żałuję, że jednak prócz ciała niczym nie jesteś dla mnie [...], ciebie jedną kocham do obłędu, że pomyśleć nie mogę o żadnej kobiecie bez wstrętu[18].

Bungo vel Witkacy *explicite* wyjawia, jak głęboki i destrukcyjny wpływ ma na niego obiekt jego uczuć, kobieta, która jest dla niego natchnieniem i inspiracją. Akne to pierwsza z serii kobieta demoniczna, która odznacza się specyficznym urokiem oddziałującym na mężczyznę. Urok ten stanowi wypadkową takich cech, jak tajemniczość i dziecięcość z jednej strony, a z drugiej rozbuchana, obezwładniająca seksualność i biologiczna zwierzęcość. Witkacy zdaje się przywracać kobiecie jej siłę i niezależność, które w tradycyjnej sztuce zostały przez męskich twórców całkowicie zignorowane. Siła ta opiera się na niewytłumaczalnym wpływie kobiecego uroku na mężczyznę, na dominacji kobiecych instynktów i emocji nad chłodnym męskim umysłem. Kobieta

[17] S. I. W i t k i e w i c z, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, oprac. A. Micińska, PIW, Warszawa 1972, s. 335.

[18] Tamże, s. 451-452.

ujawnia tym samym swoją demoniczną naturę, która zaczyna dominować nad mężczyzną. Witkacy niejednokrotnie podkreślał, że owa demoniczna natura kobiet nie była raz danym biologicznym uposażeniem, lecz umiejętnością dominacji, którą kobiety rozwijają wraz z wiekiem. Zmianę tę artysta opisywał także w powieści, zauważając, że Akne vel Solska nieustannie się zmieniała:

> Wyglądała teraz na Madonnę któregoś z prymitywów włoskich, ale Madonnę, do której pozowała mistrzowi jakaś włoska dama, operująca równie dobrze sztyletem, jak trucizną, i która swoją dziwną i zbrodniczą piękną twarzą zmusiła go do nadania swych przewrotnych właściwości przeczystej Matce Syna Bożego.
>
> Chwilami jednak jej cudownie piękny profil, wyrżnięty jakby ze stężałej morskiej piany, miał w sobie coś tak świętego i dalekiego wszelkiej zmysłowości, że Bungo odwołał w myśli to przekonanie, które miał o niej na podstawie potwornych plotek miejskich. A mimo to coś niesłychanie plugawego i złego błąkało się czasem koło ust jej, gdy wchłaniała w siebie z nieprzytomnym jakimś zapamiętaniem dziwne jak światło księżyca melodie romansu[19].

Witkacy uważał, że ta ewoluująca demoniczna natura kobiety sprawia, iż jest ona psychiczną sadystką i fizyczną masochistką (mężczyzna odwrotnie!)[20]. Kobieta czerpie bowiem przyjemność z psychicznego znęcania się nad płcią przeciwną, prowokując mężczyzn do erotyzujących zachowań powodujących ból i cierpienie. W 622 *upadkach Bunga* Akne natarczywie domaga się od Bunga przemocy fizycznej, jest przekonana, że może być szczęśliwa, tylko wtedy gdy kochanek traktuje ją jako narzędzie zaspakajania swoich erotycznych pożądań. Akne pragnie, aby jej mężczyzna był cyniczny, okrutny, agresywny i władczy. Psychiczną sadystką jest także Persy Zwierżontkowskaja z *Nienasycenia*, która dręczy swojego adoratora Genezypa. Uwodzi go nagością i torturuje, wzniecając w nim zwierzęce pożądanie, które nigdy nie może zostać zaspokojone[21]. Persy jest w pełni świadoma tego, co robi, i upaja się myślą o cierpieniu zakochanego w niej mężczyzny:

> Cierp, ścierwo męskie, zakalcowaty embrionie [...] zabiczuję cię własną żądzą, zasmagam na śmierć[22].

Podobnie Hela, główna bohaterka *Pożegnania jesieni*, stopniowo rozpoznaje siłę i znaczenie dominacji nad mężczyznami, jaką daje jej kobiecość. Pragnie Atanazego i jej demoniczna natura nakazuje jej posiąść go za wszelką cenę:

---

[19] Tamże, s. 163.

[20] Por. J. B ł o ń s k i, *Witkacy na zawsze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 104.

[21] M. R u d n i c k i, *The Profane and the Sacred in Insatiability* [w:] *Witkacy in English: 21st Century Perspectives*, red. K. A. Hayes, M. Rudnicki, „Estetyka i Krytyka" 31 (4/2013), s. 172-175.

[22] S. I. W i t k i e w i c z, *Nienasycenie*, Prószynski i S-ka, Warszawa 2003, s. 332.

Albo flaki z niego wypruję i te flaki zdepczę, albo pchnę go tą męką na wyższy stopień ducha[23].

Inną postacią prezentującą złożoność kobiecej natury jest księżna Irina Wsiewołodowna Zbereźnicka-Podberezka, bohaterka dramatu *Szewcy*. To piękna i powabna młoda kobieta, budząca u mężczyzn niemal zwierzęce pożądanie. Rozbudzona erotycznie i dążąca do doznania wszelkich możliwych wrażeń, od tych najbardziej wzniosłych do najbardziej prymitywnych, jest kobietą zepsutą moralnie i zdeprawowaną. Potrzebuje nieustannej męskiej adoracji, której obiektem nie jest już klasyczne kobiece piękno, delikatność i powab, lecz siła, zdecydowanie i niezależność. Księżna pojawia się w pierwszym akcie i od razu prowokuje Scurvy'ego:

Czy pan by potrafił się ochoczo kochać, panie prokuratorze?[24]

Tradycyjne postrzeganie kobiecości zmienia się radykalnie, kobieta przestaje być bierną, podległą, nieśmiałą i dyskretnie emanującą wdziękiem muzą i staje się świadomą swej władzy *femme fatale*. Na widok śmierci Scurvy'ego księżna odczuwa podniecenie płynące ze świadomości, że to ona jest przyczyną jego agonalnego stanu. W jej emocjonalnej kondycji nie ma miejsca na żal czy smutek. Przeciwnie, wyznaje, że jest gotowa oddać się każdemu innemu:

Teraz bierz mnie, który chce teraz bierz! Jestem podniecona tą śmiercią jego z pożądania niesytego do mnie do niewiarygodnych granic![25]

Ujawnia się tutaj jej masochistyczna natura: cierpienie rozbudza w niej pożądanie, śmierć (mężczyzny!) sprawia, że odczuwa ona potrzebę rozładowania erotycznego napięcia[26]. Dlatego zarówno w wymiarze fizycznym, jak i duchowym Witkiewiczowskie kobiety panują nad mężczyznami i stają się demonicznymi *femmes fatales*.

Pojawiająca się w tym miejscu kategoria władzy również jest istotnym elementem procesu zmiany ujęcia kobiecości w sztuce. Pozostając przedmiotem artystycznego przedstawienia, kobieta zyskuje bowiem nową właściwość: panuje nad mężczyzną. Jest to niewątpliwie zmiana znacząca. Takie przedstawienie kobiety w sztuce oznacza bowiem krok ku zmianie jej postrzegania w sferach pozaartystycznych, na gruncie społecznym czy politycznym. Kobieta nie jest już postrzegana tylko przez pryzmat swojej zewnętrzności i cielesności, lecz do głosu dochodzi także jej temperament, charakter, inteligencja

[23] S. I. W i t k i e w i c z, *Pożegnanie jesieni*, PIW, Warszawa 1990, s. 156.

[24] T e n ż e, *Szewcy*, Greg, Kraków 2007, s. 11.

[25] Tamże, s. 71.

[26] L. S o k ó ł, *„Szewcy" Witkacego: erotyzm i władza* [w]: „KONTEKSTY. Malinowski-Witkacy. Fotografia: między nauką a sztuką" 2000/1-4 (248-251), s. 361-363.

i siła. Bohaterki Witkacego zdają sobie sprawę ze swojej przewagi nad mężczyznami: Bungo niejednokrotnie próbuje zerwać z Akne, ona jednak zawsze potrafi nakłonić go zmiany decyzji; Hela Bertz bez skrupułów zdradza męża, księcia Azalina Prepudrecha, z Atanazym i jedynie od czasu do czasu pozwala małżonkowi łaskawie „gwałcić się" w imię wypełniania obowiązków żony.

Demoniczne kobiety, podobne do przywołanych powyżej literackich kreacji, były także bohaterkami prac malarskich Witkacego. Spośród nich, obok wspomnianego już portretu Ireny Solskiej, przywołać można wybrane prace powstałe w ramach działalności Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz"[27]. Artysta opracował szczegółowy Regulamin Firmy, którego motto brzmiało: „Klient musi być zadowolony. Nieporozumienia wykluczone"[28] oraz wyróżnił 5 podstawowych typów portretów[29].

Dwa portrety Neny Stachurskiej z 1929 roku reprezentują typ C – prace malowane dla przyjaciół na spotkaniach towarzyskich, za które Witkacy nie brał pieniędzy. Portrety te powstawały pod wpływem alkoholu i narkotyków (najczęściej kokainy, eucodalu i eteru). Jak twierdził Witkacy, wyeksponowana w nich została „subiektywna charakterystyka modela", co w przypadku Neny spowodowało artystyczne zobrazowanie demonicznej natury kobiety. Celem artysty nie było bowiem oddanie naturalnego piękna modelki, lecz jej złożonej psychiki i obezwładniającego wpływu na mężczyznę. Widzimy Nenę drapieżną, niebezpieczną i zalotną. Oba te portrety mają charakter karykaturalny: na pierwszym z nich głowa modelki została osadzona na ptasiej nodze, na drugim z jej ust wystaje jadowicie czerwony i zaostrzony język. Szczególną uwagę zwracają także oczy: szeroko otwarte, tajemnicze i hipnotyzujące. Malarskie wizje Witkacego wyłamują się zatem z tradycyjnych sposobów ujmowania kobiecości w sztuce europejskiej. Ideał kobiecego piękna zostaje rozbity i porzucony na rzecz próby oddania jej złożonej i demonicznej natury, często dzięki zastosowaniu takich zabiegów, jak hiperbola malarska i karykatura.

Innym portretem, który może służyć za przykład zmiany sposobu ujmowania kobiecości w sztuce europejskiej, jest portret Zofii Jagodowskiej z 1931 roku. Wydaje się, że stanowi on kwintesencję Witkiewiczowskiego rozumienia

[27] Anna Żakiewicz pisze, że rok 1925 był dla Witkacego czasem przełomowym. Wtedy właśnie postanowił porzucić malarstwo olejne na rzecz twórczości portretowej. Jako jedną z możliwych przyczyn tej decyzji badacze wskazują problemy finansowe, o których Witkacy często wspominał w listach do rodziny. Żakiewicz twierdzi, że Witakcy zaczerpnął pomysł na Firmę z opowiadania Romana Jaworskiego pt. *Trzecia godzina*, które zainspirowało go także do wprowadzenia pięciu zasadniczych typów portretowych, zob. A. Ż a k i e w i c z, *Witkacy. Wielcy malarze/wybitne dzieła*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2008, s. 43-66.

[28] Cyt. za. A. Ż a k i e w i c z, *Witkacy...*, dz. cyt., s. 50.

[29] Zob. Tamże, s. 50-56.

kobiecego demonizmu przełożonego na język malarski. Tutaj również mamy do czynienia z artystycznym zabiegiem karykatury i hiperbolizacji, lecz w tym przypadku można pokusić się o stwierdzenie, że modelka była dla artysty jedynie inspiracją do namalowania portretu samej idei kobiecego demonizmu. Portret kobiety budzi niepokój: oczy, tym razem lekko przymknięte, mają w sobie coś złowrogiego, podobnie jak zaciśnięte, wykrzywione w sarkastycznym uśmiechu usta. Wrażenie to potęgują dodatkowo ostre rysy twarzy modelki, jednak najważniejszym elementem jest tułów zamieniony w skrzydła. Zabieg ten sprawia, że kobieta dosłownie staje się demonem, który osacza i dominuje odbiorcę. Nie jest już ona przedmiotem biernej kontemplacji, lecz świadomym własnej siły aktywnym pierwiastkiem w relacji damsko-męskiej.

Warto przyjrzeć się również przewrotnemu portretowi Maryli Grossmanowej z autoportretem Witkacego z 1927 roku. Obraz ten stanowi połączenie tradycyjnego realizmu malarskiego z fantastyką i zamiłowaniem do karykatury, które wykazywał Witkacy. Muza artysty, Maryla Grossmanowa, ukazana jest paradoksalnie w sposób wybitnie realistyczny. Witkacy, który zgodził się namalować jej portret głównie za względu na wysokość wynagrodzenia[30], nie byłby jednak sobą, gdyby we właściwy sobie sposób nie przełamał realistycznej konwencji. Uczynił to na dwóch poziomach. Po pierwsze, dodał swój autoportret, po drugie, przemycił w obrazie jeszcze jeden portret Maryli, zwracając tym samym uwagę na dwoistą naturę kobiety. Na pierwszym planie widzimy bowiem Marylę piękną i powabną, czyli oddaną w typie A i dodatkowo stylizowaną na dzieła klasyków malarstwa europejskiego (Velázquez, Goya, Manet), natomiast portret, który tworzy Witkacy w obrazie, jest raczej realizacją typu D: widzimy twarz modelki ekspresyjnie przetworzoną, wykrzywioną, demoniczną. Jak twierdzi Anna Żakiewicz, obraz ten prezentuje „wielopoziomową grę konwencjami"[31], jest portretem jednej i tej samej kobiety w dwóch zupełnie różnych odsłonach. Być może w ten sposób artysta jeszcze raz dał wyraz swojemu stosunkowi do płci przeciwnej: piękno kobiecego ciała skrywa bowiem złożoną i mroczną naturę. Tytuł obrazu – *Fałsz kobiety* – dodatkowo wzmaga odczucie, które Witkacy eksponował w całej swojej twórczości malarskiej i literackiej: kobieta to przede wszystkim istota demoniczna, psychiczna sadystka i fizyczna masochistka, *femme fatale* która pod piękną powłoką skrywa całą gamę ambiwalentnych uczuć i emocji.

[30] Tamże, s. 57.
[31] Tamże, s. 60.

Witkacy – nowatorski tradycjonalista

W ramach podsumowania stwierdzić można, że mimo niezaprzeczalnego nowatorstwa w ujmowaniu kobiet i kobiecości w sztuce na gruncie światopoglądowym Witkacy pozostawał tradycjonalistą. Gdy mowa bowiem o sposobie traktowania kobiet i postrzegania kobiecej natury podkreślał, że są to istoty emocjonalne, które charakteryzuje brak logiki w działaniu i kierowanie się instynktami. Rolę kobiet określał zawsze w stosunku do mężczyzn, zwracając uwagę na ich zależność i niższość bytową. W listach do żony pisał:

> Jesteś moim tworem – nie istniałaś w ogóle [...]. Koteczko, dopóki nie spotkałaś mnie, mnie, mnie, mnie. Hura![32]

Artysta uważał, że kobiety są mniej mądre od mężczyzn i co niestety ważne (i smutne!), nie są w stanie tworzyć tak wartościowej sztuki, jaką tworzą mężczyźni (wyjątek stanowi aktorka Irena Solska). Nadal postrzegał kobiety jako przedmiot męskiej twórczości i źródło natchnienia dla artystów. Witkiewiczowskie kobiety pozostają zatem muzami i odgrywają rolę służebną wobec męskiego twórcy. W tym sensie rola ta jest także „użytkowa": kobiety mogą być bowiem pretekstem do przeżywania przez artystę określonych stanów metafizycznych i realizowania jego zamysłów twórczych.

W tym miejscu warto wspomnieć o jednym z charakterystycznych motywów pisarskiej twórczości Witkacego, czyli o stosowaniu zdrobnień imion wybranych bohaterek jego dzieł (Świntusia Macabrescu czy Dziwaśka). Zabieg ten może świadczyć o pobłażliwym i lekceważącym stosunku artysty do kobiet.

Z powyższych rozważań wyłania się obraz Witkacego zafascynowanego silną i demoniczną naturą kobiecą i jednocześnie męskiego tradycjonalisty, który w kobiecie widzi istotę bierną, podległą i gorszą od mężczyzny. Aby uzupełnić tę złożoną charakterystykę artysty i jego ambiwalentnego stosunku do kobiet, warto zauważyć, że w wymiarze filozoficzno-światopoglądowym Witkacy uważał, iż najważniejszym zadaniem stojącym przed człowiekiem jest odkrycie tajemnicy istnienia i zaspokojenie metafizycznego niepokoju oraz poczucia nienasycenia. Co ciekawe, w tym aspekcie kategoria płci nie miała dla Witkacego żadnego znaczenia. Dopuszczał do gry o tajemnicę istnienia zarówno kobiety, jak i mężczyzn.

Twórczość Witkacego miała niewątpliwie wpływ na odkrycie i dowartościowanie mniej wyidealizowanej strony kobiecej natury: bardziej swawolnej,

[32] List Witkacego do żony Jadwigi z 16 marca 1938 [w:] S. I. Witkiewicz, *Listy do żony (1936-1939)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, PIW, Warszawa 2012, s. 205.

ekspansywnej, dominującej i niezależnej. W swoich dziełach Witkacy uwydatnił to, co tradycja sztuki europejskiej starała się ukryć przez wiele stuleci. Muza demoniczna zajęła miejsce tej wyidealizowanej, otwierając tym samym drogę do realizacji feministycznego postulatu dowartościowania bez wyjątków wszystkiego tego, co kobiece, zarówno w sztuce, jak i na szeroko rozumianym gruncie społecznym.

Bibliografia

Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa, wybór i oprac. Elżbieta Grabska-Wallis, Hanna Morawska, PWN, Warszawa 1963.

Avermaete Roger, *Rubens i jego czasy*, PIW, przekł. Zofia Cierniakówna, Warszawa 1973.

Błoński Jan, *Witkacy na zawsze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

Bochnak Adam, *Historia sztuki nowożytnej*, t. I, PWN, Warszawa-Kraków 1985.

Clark Kenneth, *Leonardo da Vinci*, przekł. Krystyna Jurasz-Dąmbska, Arkady, Warszawa 1964.

Dobrzycka Anna, *Rubens*, Arkady, Warszawa 1960.

Eckardt Götz, *Peter Paul Rubens*, przekł. Agnieszka Kiljańczyk, Arkady, Warszawa 1985.

Gauguin Paul, *Noa noa*, przekł. Wacław Rogowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959.

Gombrich Ernst Hans, *L'Art et son histoire origine à nos jours*, Julliard, Paris 1963.

Gombrich Ernst Hans, *O sztuce*, przekł. Maria Dolińska, Irena Kossowska, Dorota Stefańska-Szewczuk, Alicja Kuczyńska, Rebis, Poznań 2009.

Historia portretu, red. Stefano Zuffi, przekł. Hanna Cieśla, Arkady, Warszawa 2001.

Husarski Wacław, *Francisco Goya*, Wydawnictwo Mortkowicza, Warszawa 1926.

Juszczak Wiesław, *Postimpresjoniści*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.

Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Kraków 1991.

Korsmeyer Carolyn, *Gender w estetyce*, przekł. Anna Nacher, Universitas, Kraków 2008.

Kubiak Zygmunt, *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 2003.

Levey Michael, *Dojrzały renesans*, przekł. Alina Bentkowska, PWN, Warszawa 1980.

Od awangardy do postmodernizmu, red. Grzegorz Dziamski, Instytut Kultury, Warszawa 1996.

Ortega y Gasset José, *Velázquez i Goya*, przekł. Rajmund Kalicki, Czytelnik, Warszawa 1993.

Pliniusz Starszy, *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, przekł. Katherine Jex-Blake, Chicago 1968.

Poprzęcka Maria, *Artysta na przełomie epok – Francisco Goya* [w:] *Sztuka świata*, t. 8, Arkady, Warszawa 1994, s. 13-22.

Powroty do Witkacego, Materiały sesji naukowej poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi, Słupsk, 7-8 maja 2004, red. Józef Tarnowski, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Słupsk 2006.

Rudnicki Mark, *The Profane and the Sacred in Insatiability* [w:] *Witkacy in English: 21st Century Perspectives*, red. Kevin Anthony Hayes, Mark Rudnicki, „Estetyka i Krytyka" 31 (4/2013).

Schniewind Carl, *Paul Gauguin*, "Bulletin of the Art Institute of Chicago", vol. 43, No. 3 (Sep. 15, 1949).

Sokół Lech, *„Szewcy" Witkacego: erotyzm i władza*, „Konteksty". *Malinowski-Witkacy. Fotografia: między nauką a sztuką* 2000/1-4 (248-251).

Székely András, *Malarstwo hiszpańskie*, przekł. Halina Andrzejewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974.

Taraba Daniela, *Rubens*, HPS, Warszawa 2006.

Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 2006.

Tomkiewicz Władysław, *Twórczość Rubensa* [w:] *Piękno wielorakie*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971.

Ullmann Ernst, *Leonardo da Vinci*, przekł. Aniela Maria Konopacka, Arkady, Warszawa 1984.

Vasari Giorgio, *Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przekł. Karol Estreicher, PIW, Kraków 1985.

Ważbiński Zygmunt, *Malarstwo Quattrocenta*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.

Ważbiński Zygmunt, *Peter Paul Rubens*, KAW, Warszawa 1975.

Witkacy: bliski czy daleki?, Materiały międzynarodowej konferencji z okazji 70. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk, 17-19 września 2009, red. Janusz Degler, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Słupsk 2013.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do żony (1936-1939)*, przygotowała do druku Anna Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, PIW, Warszawa 2012.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nienasycenie*, Prószynski i S-ka, Warszawa 2003.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Pożegnanie jesieni*, PIW, Warszawa 1990.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Szewcy*, Greg, Kraków 2007.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *622 upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta*, oprac. Anna Micińska, PIW, Warszawa 1972.

Żakiewicz Anna, *Witkacy. Wielcy malarze/wybitne dzieła*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2008.

Femmes fatales of Witkacy.
Femininity in the art of the XX century in the eyes of Stanisław Ignacy Witkiewicz

Summary

Keywords: Stanisław Ignacy Witkiewicz, an artist, female images in the art, muse, femme fatale

One of the leading researchers in the field of contemporary feminist aesthetics Carolyn Korsmeyer, rightly notes that in the European culture, there is a certain discourse that determines ways of depicting femininity in art. Since ancient times within this discourse exist two basic approaches to-wards women. The first approach is associated with an image of women as muse, a source of male inspiration, a passive ideal of man - an artist, a genius. The second approach, where a woman be-comes the real „object" of the men's artistic creativity, expose female sexuality, corporeality, emotions, delicacy, sensitivity and docility.

However, since the XIX century, we have observed a clear attempt to break this pattern of dis-course. The woman still remains the object of artistic creativity, but the way of presenting her changes, which in a broader perspective is related to the moral revolution and the beginning of the conversion of male (but also female!) perception of women. In this article I analyse the change in the discourse on the example of the works of Stanisław Ignacy Witkiewicz, which undoubtedly reveals the important transformation of the male fascination with

the feminine nature. The transformation is associated with a significant turning point in functioning schemes of artistic description of women. The female characters of dramas, novels and paintings of Witkacy are mostly „demonic women", the femmes fatales threatening the men. The overriding issue guiding my analysis is the question of whether the change in depiction of women noticed in the works of Witkiewicz is a deep and important one or only an apparent one? In a wider perspective, I question whether the changes occurring in the „male" art of the 20s of the XX century, were reflected in the evolution of social awareness and the social image of women's nature.

Natalia Anna Michna – mgr filozofii UJ, doktorantka w Zakładzie Filozofii Kultury Instytutu Filozofii UJ. Obecnie pisze pracę doktorską poświęconą pojęciu kobiecego doświadczenia wobec problemu estetyki feministycznej. Autorka książki *Wielka Awangarda wobec kultury masowej w myśli José Ortegi y Gasseta*, Wyd. Libron, Kraków 2014. Publikowała w m.in.: „Estetyce i Krytyce", „Kulturze i wartościach", „Kwartalniku Filozoficznym", „AD ALTA", „The Polish Journal of Arts and Culture". Członkini Polskiego Towarzystwa Filozoficznego. Absolwentka Instytutu Cervantesa w Krakowie. Zainteresowania: filozofia i estetyka feministyczna, filozofia hiszpańska, estetyka, filozofia i historia sztuki.



96. Jadwiga Witkiewiczowa. Fot. S. I. Witkiewicz, 1930

MAGDALENA JARNOTOWSKA
Uniwersytet Łódzki

Rytuały cielesne Jadwigi i Stanisława Ignacego Witkiewiczów

Słowa-klucze: historia czystości i brudu, praktyki cielesne, Jadwiga Witkiewiczowa, Stanisław Ignacy Witkiewicz, listy Witkacego do żony

Straszne są tajemnice dusz i ciał ludzkich
[S. I. Witkiewicz]

„Świat zaznawany na czczo jest intensywniejszy"[1] – rzecze Pilch w *Historii dygotu*. Nie odkrywa jednak prawdy nieodkrytej. Ale też się nie myli. Wraca do tematu praktyk istotnych. Praktyk „wzmagających intensywność świata". Na granicy pragnień i nadmiaru, głodu i sytości powstają bowiem wizje niepokojąco intensywne, których rytm wyznacza ciało. Stanisław Ignacy Witkiewicz tworzył zgodnie z rytmem, którego poszukiwania zapisał w prowadzonej przez ponad piętnaście lat korespondencji z żoną, Jadwigą z Unrugów.

3 kwietnia 1925 pisał:

> Trzeci dzień prowadzę kurację głodową i jest mi trochę (?) lepiej. Ale nie masz pojęcia, co za zwały okropności mam do usunięcia. Zapuściłem ogródek i teraz pielę całymi godzinami. Walczę z ostateczną rozpaczą życiową[2].

Następnego dnia donosił:

> Nie przestałem jeszcze palić, ale jutro to zdaję się wykonam. Nie piję nawet herbaty, tylko mleko. Ale bardzo dodatnich skutków jeszcze nie widzę[3].

---

[1] J. P i l c h, *Historia dygotu: Księżniczka krwi* (I), „Tygodnik Powszechny", 6 IX 2015, wersja on-line [@:] https://www.tygodnikpowszechny.pl/historia-dygotu-ksiezniczka-krwi-1-30007.

[2] S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do żony* (1923–1927), przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, PIW, wyd. 1, Warszawa 2005, s. 55.

[3] Tamże, s. 56.

23 kwietnia 1926 roku:

Głodówka dobra – 3 szklanki *mlika*, parę listków sałaty i ½ filiżanki herbaty[4].

28 lipca 1926 roku:

Nie piję nawet piwa i jem trochę mało. Jutro głód – aż się zimno robi. Gimnastyka, dalekie spacery[5].

31 lipca 1926 roku:

Jestem trochę osłabiony po głodówce. 36 godzin nic, a dziś tylko kawa z sucharkami i talerzyk poziomeczek. Czekam obiadu jak zbawienia[6].

Witkacy – artysta na czczo. W wolnym tłumaczeniu – wyczyszczony „na pusto". Artysta w listach do żony opowiada o tym, co nieuniknione – o zdradzie nieposłusznego ciała. Praktyki oczyszczające, które stosuje, mają przerwać życiową apatię i wyrwać z gnuśnienia ciało i wyobraźnię. Witkacy twórczego widzenia świata poszukiwał w epoce, w której: „Radion dezynfekuje bieliznę", „Radion sam pierze", „Każda gospodyni, dbała o czystość bielizny, używa tylko znanego na całym świecie MYDŁA JELEŃ-SCHICHT", a dzięki nowemu kremowi sportowemu Tokalon „Anna jest zawsze ośrodkiem powszechnego zainteresowania. Na plaży, korcie tenisowym, w domu czy poza domem, gdziekolwiek się ukaże, wzbudza podziw w oczach mężczyzn".

Dwudziestolecie oczyszczało się między innymi za pomocą sloganów modelujących wyobrażenia na temat czystości, dzięki której można kupić lepszą pozycję społeczną i powodzenie w miłości. Katherine Ashenburg w *Historii brudu* pisała o mariażu branży mydlarskiej i reklamowej wraz z upowszechnieniem na początku XX wieku bakteriologicznej teorii chorób zakaźnych. Bakteriobójcze, higieniczne właściwości mydła i innych środków czystości miały mieć „moc przeobrażania wszystkich użytkowników w ludzi młodych, pięknych i, nade wszystko, miło pachnących"[7]. Reklamy obiecywały, że niesforne ciało można „poskromić, zdyscyplinować i uczynić akceptowalnym"[8].

Witkacy żył w czasach, w których fascynacje i obawy związane z ciałem ludzkim zostały przetworzone w popularnej formie reklamy prasowej. Autor *Niemytych dusz* dystansował się od sprzedajnej współczesności wypranej z duchowości. Dzięki rytuałom oczyszczania wpisywał się w porządek cywilizacji, do której subtelnym dowodem przynależności były kąpiele.

[4] Tamże, s. 92.

[5] Tamże, s. 106.

[6] Tamże, s. 108.

[7] K. Ashenburg, *Historia brudu*, przekł. A. Górska, Bellona, wyd. 2, Warszawa 2010, s. 204.

[8] Tamże, s. 208.

Jerzy Stempowski w eseju *Ciągłość i kontrasty* z 1961 roku, zaczynając od obserwacji brudnego i niechlujnie ubranego pasażera szwajcarskiego tramwaju, konstatował:

> Złoty wiek kąpieli skończył się z najazdem tzw. barbarzyńców. Ludy, które kilku falami zalały rzymskie imperium, wędrowały przedtem długo przez kraje chłodne i kąpały się zapewne tylko latem w spotykanych po drodze rzekach i jeziorach. Kąpiel nie należała do ich obyczaju. Wszedłszy na teren rzymskiej cywilizacji, barbarzyńcy oglądali ze zdumieniem termy, próbowali być może w nich się kąpać, lecz nie znaleźli w tym większej przyjemności. Byli przeważnie chrześcijanami i na kąpanie się w marmurowych basenach patrzyli zapewne jak na grzeszny obyczaj pogański. Potrzeby ludności miejscowej były im obojętne, środki finansowe municypiów stopniały wśród przewrotów i barbarzyńcy, zagarnąwszy władzę, nie utrzymywali zakładów kąpielowych[9].

Dla Stempowskiego to obyczaj kąpieli i higiena osobista stanowiły probierz rozwoju cywilizacyjnego. Kąpiel za niesprawiającą przyjemności, więcej, za praktykę grzeszną, uznawali tzw. barbarzyńcy, nieprzywiązujący wagi do utrzymania zakładów kąpielowych. Wraz z upadkiem term została przerwana ciągłość obyczaju, który służył nie tylko powszechnej czystości, lecz także podtrzymaniu kontaktów towarzyskich. Przywrócenie znaczenia kąpieli, choć już z odmiennych powodów, następowało powoli wraz z upowszechnianiem odkryć naukowych i wprowadzaniem przez władze rozwiązań mających poprawić stan higieny społeczeństw.

W 1937 roku, nakładem Centrali Wydawnictw Higienicznych przy Państwowym Zakładzie Higieny, wydany został podręcznik techniczny instruujący, jak wykonać dobry projekt łaźni ludowej. Inżynierowie Tadeusz Dobrowolski i Aleksander Szniolis pisali:

> Czystość ciała posiada tak doniosłe znaczenie pod względem higienicznym i estetycznym, że od początków dziejów ludzkości uważana była za pewnego rodzaju miernik kultury zarówno jednostek, jak i całych społeczeństw. Istnieją wprawdzie narody stojące na dosyć niskim stopniu cywilizacji, wśród których rozpowszechnił się zwyczaj częstego odwiedzania łaźni, jak również zdarzają się czasem geniusze, nie używający mydła, są to jednak owe przysłowiowe wyjątki, potwierdzające regułę. Reguła zaś jest tak ogólna, że niektórzy higieniści gotowi są mierzyć kulturę narodów w kilogramach zużywanego mydła i do pewnego stopnia mają słuszność[10].

[9] J. S t e m p o w s k i, *Ciągłość i kontrasty* [w:] *Eseje*, wybór i wstęp W. Karpiński, Kraków 1984, s. 355–365 [@:] http://www.kulturologia.uw.edu.pl/page.php?page=tekst&haslo=stempowski..

[10] T. D o b r o w o l s k i, A. S z n i o l i s, *Wstęp. O czystości ciała*, [w:] *Łaźnie ludowe. Podręcznik techniczny*, nakładem Centrali Wydawnictw Higienicznych przy Państwowym Zakładzie Higieny, Warszawa 1937, s. 11.

Dalej uzasadniali znaczenie kąpieli względami nowoczesnej higieny – zgubnym wpływem milionów bakterii gnieżdżących się na skórze człowieka, powodujących „najrozmaitsze choroby skórne, jak: liszaje, róża, czyraki i inne tak często spotykane wśród ludu"[11]. Na podstawie statystyk z 1933 roku określali liczbę i stan łaźni ludowych w Polsce jako niezadawalające.

> Jak widzimy, nawet w województwach zachodnich zaledwie co trzecie miasto posiada miejską łaźnię ludową, w województwach centralnych – co piąte, w południowych i wschodnich – co dziesiąte.
>
> Zestawienie powyższe nie obejmuje wprawdzie łaźni publicznych koncesjowanych, nie zmienia to jednak zasadniczo stanu rzeczy, świadczącego o zbyt małej trosce samorządów o czystość swych obywateli.
>
> Trudno powiedzieć, jaka jest istotna przyczyna, że Polacy stanowią jak gdyby wyspę nie kąpiących się wśród otaczających nas kąpiących się narodów i to zarówno niżej, jak i wyżej kulturalnie od nas stojących[12].

Przykładowe projekty łaźni, opracowane przez Dobrowolskiego i Szniolisa, służyły upowszechnieniu praktyk higienicznych przede wszystkim w najbiedniejszych rejonach Polski, zapóźnionych terenach wiejskich. To dzięki inżynierom po raz kolejny architektura wychodziła z teoretycznych założeń i wkraczała w projektowanie życia nowoczesnego człowieka, pozbawionego przesądów dotyczących zabójczego działania wody.

Witkacy-higienista o zaniedbaniu polskiego społeczeństwa pisał w *Appendixie* do *Niemytych dusz*:

> Są narody czyste i są brudne. Powiedzmy sobie otwarcie, że należymy do tych ostatnich i starajmy się temu zaradzić [...]. Przecież w porównaniu do innych narodów Polacy są pod tym względem wprost straszni[13].

Apelując o nawrócenie Polaków na czystość, Witkacy przymierzał się do kolejnej roli – przeistaczał się w wychowawcę narodu. Tadeusz Różewicz wskazywał na jego zdaniem niesłuszne deprecjonowanie prac *O brudzie*, *Problem łaźni parowej* autorstwa bagatelizowanego artysty z Zakopanego. Upominał się o pamięć o Witkacym – szermierzu występującym przeciwko „głupocie, bladze, brudowi, nikotynie, pseudoawangardowej sztuce (która zeszła na psy)"[14].

---

11 Tamże.

12 Tamże, s. 13.

13 S. I. Witkiewicz, *Appendix. O myciu się, goleniu, arystokratomanii, hemoroidach i tym podobnych rzeczach*, I. *O brudzie* [w:] tenże, *Niemyte dusze*, PIW, Warszawa 1985, s. 625–626.

14 T. Różewicz, *Order Uśmiechu dla Witkacego* [w:] tenże, *Kartki wydarte z dziennika. Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, t. 2, s. 566. Zob. J. Degler, *O marginaliach (i nie tylko) Tadeusza Różewicza*, „Przestrzenie Teorii" 2014, nr 21, s. 11–22.

Mówienie o potrzebie czystości można interpretować w kategoriach społecznej misji podnoszenia świadomości nawyków higienicznych Polaków. Można odbierać również jako ryzykowne przedsięwzięcie, które wystawiało na krytykę zniesmaczonych kulturalnych ciotek. Można uznać także za jedną z recept Witkacego, niestrudzenie rozpoczynającego Nowe Życia, Nowe Życia na Wielką Skalę właśnie po rytualnym oczyszczeniu odprawianym w dwudziestowiecznym domowym sanktuarium. W listach do żony wielokrotnie informował o porzucaniu grzesznego procederu zaczadzającego myślenie. Przestawał palić zaraz po umyciu się. 21 września 1928 roku pisał:

> Niestety palę. Piekielnie trudno przestać bez powojki. Ale po umyciu się koniec[15].

16 kwietnia 1929 roku:

> Dziś przed 10[tą] (teraz jest 11) przestałem palić i już po umyciu się nie zapaliłem. To już na bardzo długi czas definitywnie[16].

Witkacowskie słynne głodówki i staranna poranna toaleta służyły dyscyplinowaniu ciała, dzięki któremu artysta uprawiał swój *work in progress* – niemożliwy program odnowy potęgujący nienasycenie życiem. Świadkiem jego starań o utrzymanie czystości ciała była oczywiście żona. Jadwiga we wspomnieniu o mężu pisała:

> Po kilku dniach, jak było umówione, wybraliśmy się w klika osób do Stasia do willi „Tatry" na Chramcówkach. Obejrzeliśmy albumy osobliwości, rozmawialiśmy trochę, widziałam kilka portretów i zauważyłam z przyjemnością, że mimo bałaganu w ciasnym pokoiku Staś jest czysty, gdyż na widocznym miejscu wisiał tub gumowy – wspomniałam coś o tym, że ja również wożę się zawsze z tubem jadąc tam, gdzie nie ma łazienki[17].

Jadwiga, wspominając o zamiłowaniu do higieny – wożeniu tubu pomimo zupełnego fizycznego niedopasowania z mężem – wprowadzała siebie w orbitę jego idealnie wyczyszczonego ciała. Według Jerzego Lovella po śmierci Witkacego:

> [Jadwiga, przyp. M. J.] Żyła nadzwyczaj skromnie, stale w tarapatach finansowych, dbając o dwie tylko rzeczy: absolutną czystość i porządek oraz dobrą kawę, która przy jej neurastenicznym usposobieniu pozwalała jej utrzymywać się w psychicznej formie[18].

Zabiegi Jadwigi o utrzymanie „absolutnej czystości" przypominały rytuał przedłużania pamięci o Stasiu. Witkacy praktyk-higienista w listach do żony

[15] S. I. Witkiewicz, *Listy do żony (1928–1931)*, przyg. do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler. PIW, Warszawa 2007, s. 27.

[16] Tamże, s. 103.

[17] J. Witkiewiczowa, *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu* [w:] *Spotkanie z Witkacym*, Materiały sesji poświęconej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza, Jelenia Góra, 2–5 marca 1978, Teatr im. Kamila Cypriana Norwida, Jelenia Góra 1979, s. 74.

[18] J. Lovell, *Pani Jadwiga* [w:] tenże, *Jak ukradłem duszę*, Iskry, Warszawa 1985, s. 125.

opisał swoje ciało z taką dokładnością, która na mocy szczegółu powoływała obraz cielesności dojmująco intensywny – w końcu wyobrażony. W związku Jadwigi i Stanisława Ignacego Witkiewiczów to Stanisław uprawiał nieustanny popis taneczny, striptiz, który mistrzowsko przeniósł z życia na papier listowy. Tresurę wyobraźni rozpoczął od określenia zasad korespondencji, która z czasem zdominowała kontakty Witkiewiczów. Aranżując małżeńską scenę, 30 marca 1923 roku pisał do, jeszcze wówczas, narzeczonej: *Zmuszaj się do pisania. Nic to Ci nie zaszkodzi*[19].

Witkacy wymagał od Jadwigi korespondencyjnej dyscypliny. Listy do żony włączył przecież do swoich codziennych rytuałów. Na opieszałość ze strony Jadwigi reagował impulsywnie, domagając się natychmiastowej odpowiedzi. Przez lata modelował adresatkę, która była świadkiem jego twórczych udręk. Nawiedzany przez zmorę artystów ceniących twórczą niezależność, pytał retorycznie: „Nuda Piekielna!! Któż to pojmie? A?"[20] Wydawać by się mogło, że pojąć musiałaby Jadwiga, gdyby oczywiście tego od niej wymagał. Zrozumiałby go natomiast z pewnością inny artysta, dla którego korespondencja stanowiła rodzaj twórczości – Bruno Schulz. Dla artysty z Drohobycza remedium na „wymioty z jałowości życia" także była korespondencja. Zaginione listy, które pisał do narzeczonej Józefiny Szelińskiej, doniosłyby pewnie o praktykach służących ochronie wyjątkowości zanurzonej w zalewie z pracy i codziennej rutyny. Zrządzenie losu, a może raczej wspólny znajomy sprawił, że w okresie międzywojennym Jadwiga Witkiewiczowa i Józefina Szelińska pracowały razem w Warszawie.

Agata Tuszyńska w apokryficznej opowieści o narzeczonej Schulza pisała:

> Dzięki Tadeuszowi Szturm de Sztremowi i za aprobatą całego „towarzystwa" dostała [Józefina Szelińska, przyp. M. J.] pracę w Głównym Urzędzie Statystycznym w Warszawie. W departamencie statystyki przemysłowej, jako pracownik umysłowy kontraktowy – pomocnik kancelaryjny. Trzy miesiące okresu próbnego, pensja 138 zł netto, 20 zł dodatku. XI grupa uposażenia (on miał wtedy VIII). Marnie, ale na początek i to było coś. Co ciekawe – w tym samym urzędzie pracowała żona Witkacego [Jadwiga Witkiewiczowa, przyp. M. J.], ta, za którą tęsknił w objęciach innych pań i panienek. Tadeusz Szturm de... miał wielkie serce, a jego brat Edward, dyrektor GUS, chyba jeszcze rozleglejsze. Szczególnie dla wspólnych przyjaciół...[21]

Listy Witkacego do żony donoszą o jego kondycji psychofizycznej, zaawansowaniu prac twórczych. Są świadectwem wpływu, jaki Witkacy wywierał na Jadwigę, informując ją o stanie swojego zdrowia, ale także nakłaniając

[19] S. I. Witkiewicz, *Listy do żony (1923–1927)*..., dz. cyt., s. 16.

[20] Tamże, s. 211.

[21] A. Tuszyńska, *Narzeczona Schulza. Apokryf*, Wydawnictwo Literackie, wyd. 1., Kraków 2015, s. 73.

do podejmowania określonych kuracji, zażywania leków, korzystania z łaźni, uprawiania życiowej dyscypliny na wzór własnej. Radził Jadwidze 28 sierpnia 1931 roku:

> To jest cudowna kuracja drożdżowa na cerę i nerwy. Spróbuj. Widziałem wygładzonych nią wypryszczałych[22].

24 lutego 1932:

> Wczoraj [w] łaźni ryczałem jak bawół – łaskotanie z bólem. Wszyscy się śmieją. Ale jednak muszę ci donieść ze szczęściem, że oni jednak, mimo wszystko, chyba w tej łaźni uważają mnie za hrabiego. Wygląd rasowy, dziwne zachowanie się, ryki i sute napiwki (50 gr) czynią ze mnie zjawisko wybitnie arystokratyczne[23].

27 lutego 1932:

> Nie uwierzysz, jak ci powiem, że ten sklep, w którym kupiłem cudną szczotkę Sennebaltów E 137 (do mycia ciała spec[jalnie]), był sklepem (przypadkowo) Wanderera, brata tamtego. Toż to cud. Zamówiłem taką szczotkę dla Ciebie[24].

10 marca 1932:

> Najdroższa Nineczko:
> A jednak radzę Ci koniecznie spróbować (raz) żurek przed kawą jako lekarstwo i na tydzień przestać palić. Inaczej o duchowym porozumieniu między nami mowy być nie może[25].

10 marca 1932:

> Ripolinem natrzyj dupkę,
> Zrobisz potem ładną kupkę[26].

12 maja 1933:

> Pójdź do łaźni. Pisz często i dużo detali[27].

Praktyki czystości, których Witkiewiczowie byli wyznawcami, nie chroniły przed wzajemnymi posądzeniami o nieporządek. Witkacy w liście z 20 września 1933 roku upominał Jadwigę:

> Poszukaj w szufladzie stolika. Pamiętaj, że i Ty nie jesteś ideałem porządku i potem ja miałem rację[28].

---

[22] S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do żony (1928–1931)*..., dz. cyt., s. 249.

[23] T e n ż e, *Listy do żony (1932–1935)*, przyg. do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler PIW, Warszawa 2010, s. 14–15.

[24] Tamże, s. 17.

[25] Tamże, s. 22.

[26] Tamże, s. 74.

[27] Tamże, s. 121.

[28] Tamże, s. 172.

Według Jadwigi to Staś, pomimo zachowywania na co dzień czystości, stwarzał bałagan. Wspominała:

> Staś w pożyciu domowym był najmilszym, dobrym, choć czasami bardzo męczącym dzieckiem. O ile był wyjątkowo czysty, domyty – równocześnie nieporządny. Wprawdzie w pokoju jego trudno było utrzymać jakiś ład z powodu nagromadzenia najrozmaitszych przedmiotów – potrzebnych zresztą – ale sam też stwarzał bałagan niebywały[29].

Jadwiga opisywała warsztat pracy męża jako zbiorowisko przeróżnych przedmiotów, przyborów, kartek. W tym twórczym nieładzie podobno nie raz nie mógł odnaleźć zaginionych tekstów.

> Więc „warsztat pracy" – niezliczone pudełka z węglem, ołówkami, pastelami, zwoje papierów różnokolorowych, utrwalacze itp. nawet moździerz do tłuczenia kalafonii.
> Więc przybory toaletowe i apteczka domowa składająca się też z wielkiej ilości buteleczek, słoików, bandaży, ceratek itp.
>
> No i wreszcie stół do pracy zawalony rękopisami, papierami, notatkami i korespondencją. Stół miał dwie szuflady zapełnione listami i notatkami, zbiorami do „albumu osobliwości', rozmaitymi fetyszami.
>
> Biedny Staś gubił się w tym wszystkim i ciągle czegoś szukał, twierdząc, że posługaczka musiała „buchnąć"[30].

Rytuały cielesne uprawiane przez Witkacego, opisane m.in. w listach do żony, zapewne modelowały także jej wyobrażenia na temat czystości i brudu. Po drugiej wojnie światowej Jadwiga, przy skromnych możliwościach finansowych, dzięki utrzymaniu absolutnej czystości przywracała wspomnienia ratujące przed szarzyzną PRL. Nie trudno wyobrazić sobie, że by powstrzymać dławiącą samotność, we wrogiej i obcej rzeczywistości powtarzała apokryficzną opowieść, która mogła zaczynać się od słów:

> Gdy nadchodziła odpowiednia chwila, wstawał wreszcie i z wielkim skupieniem zabierał się do golenia, po czym szedł do łazienki i tam odbywał się koncert poranny przy akompaniamencie prysznicu[31].

***

O korespondencji Witkacego z żoną pisali inspirująco Ewa Szkudlarek i Tomasz Bocheński. Przedstawili dwie różne, dwie przekonujące koncepcje. Szkudlarek uruchomiła pokłady kobiecej czułości i empatii, by odczytać słowa zapisane w czterech tomiszczach z przypisami – aby odmalować portret Witkacego filozofa rozczarowanego codziennością i niezdolnego do tak zwa-

[29] J. Witkiewiczowa, *Wspomnienie...*, dz. cyt., s. 81.
[30] Tamże, s. 82.
[31] Tamże, s. 84.

nego normalnego życia[32]. Bocheński zobaczył w listach Witkacego aktora i Witkacego reżysera grającego w dwóch teatrach – „banalnej realności i dziwności istnienia", Witkacego do upadłego broniącego „sztuki przed dyktatem cielesności"[33].

Moja interpretacja to próba opowiedzenia historii przesiąkniętej klimatem epoki, która projektowała ciała nowoczesne – wysportowane i czyste. To próba ukazania Jadwigi i Stanisława Ignacego Witkiewiczów, dwóch zupełnie niezgranych ciał unoszących się na papierowym fantomie.

Bibliografia

ASHENBURG KATHERINE, *Historia brudu*, przekł. Aleksandra Górska, Bellona, wyd. 2., Warszawa 2010, s. 204.

BOCHEŃSKI TOMASZ, *Dwa teatry Witkacego*, „Napis" 2012, seria XVIII, s. 207–216.

DOBROWOLSKI TADEUSZ, SZNIOLIS ALEKSANDER, *Wstęp. O czystości ciała* [w:] *Łaźnie ludowe. Podręcznik techniczny*, nakładem Centrali Wydawnictw Higienicznych przy Państwowym Zakładzie Higieny, Warszawa 1937.

LOVELL JERZY: *Pani Jadwiga* [w:] TENŻE, *Jak ukradłem duszę*, Iskry, Warszawa 1985, s. 124–130.

PILCH JERZY, *Historia dygotu: Księżniczka krwi* (I), „Tygodnik Powszechny", 6 IX 2015, wersja on-line [@:] https://www.tygodnikpowszechny.pl/historia-dygotu-ksiezniczka-krwi-1-30007.

RÓŻEWICZ TADEUSZ, *Order Uśmiechu dla Witkacego* [w:] TENŻE, *Kartki wydarte z dziennika. Proza*, Kraków 1990, t. 2, s. 562–566.

STEMPOWSKI JERZY, *Ciągłość i kontrasty* [w:] TENŻE, *Eseje*, wybór i wstęp W. Karpiński, Kraków 1984, s. 355–365 [@:] http://www.kulturologia.uw.edu.pl/page.php?page=tekst&haslo=stempowski [dostęp: 5.01.2016].

SZKUDLAREK EWA, *Wierność epistolarna Witkacego*, „Przestrzenie Teorii" 2011, seria XVI, s. 237–252.

TUSZYŃSKA AGATA, *Narzeczona Schulza. Apokryf*, Wydawnictwo Literackie, Wyd. 1., Kraków 2015.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Appendix. O myciu się, goleniu, arystokratomanii, hemoroidach i tym podobnych rzeczach*, I. *O brudzie* [w:] TENŻE, Niemyte dusze, Warszawa 1985, s. 625–626.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Dzieła zebrane* [Tom 19:] *Listy do żony (1923–1927)*, przygotowała do druku Anna Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, PIW, Warszawa 2005.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Dzieła zebrane* [Tom 20:] *Listy do żony (1928–1931)*, przygotowała do druku Anna Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler. PIW, Warszawa 2007.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *Dzieła zebrane* [Tom 21:] *Listy do żony (1932–1935)*, przygotowała do druku Anna Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, PIW, Warszawa 2010.

WITKIEWICZOWA JADWIGA, *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu* [w:] *Spotkanie z Witkacym*, Materiały sesji poświęconej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza, Jelenia Góra, 2–5 marca 1978, Teatr im. Kamila Cypriana Norwida. Jelenia Góra 1979, s. 71–107.

[32] E. Szkudlarek: *Wierność epistolarna Witkacego*, „Przestrzenie Teorii" 2011, seria XVI, s. 237–252.

[33] T. Bocheński: *Dwa teatry Witkacego*, „Napis" 2012, seria XVIII, s. 207–216.

Bodily rituals of Jadwiga and Stanisław Ignacy Witkiewicz

Summary

Keywords: history of cleanliness and dirt, the bodily rituals, Jadwiga Witkiewicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witkiewicz letters to his spouse

Tadeusz Różewicz in *Kartka wydarta z dziennika* [A page torn from a journal] appealed: „As we solemnly celebrate the anniversaries related to the life of Witkacy, let us not forget about the author of *Niemyte dusze* [Unwashed souls] ... [...]". This way, he pointed out the special being emerging from the pages of this book. It is a man and an artist from whom the mythical masks fall down. So far underestimated works: *O brudzie*, *Problem łaźni parowej* [About dirt, A matter of the steam bath] etc. introduce the world of ideas about the discipline of body and spirit, ideas about cleanliness and dirt. They also provide a sample of hygiene regulations that shaped not only the life of Witkacy. The practices of purity, which he observed, had an indescribable impact on the of bodily rituals of Jadwiga Witkiewicz, who was nurturing the memory of Staś. Jerzy Lovell wrote in her memory: „She lived extremely modestly, constantly in financial troubles, taking care of two things only: an absolute cleanliness and order as well as a good coffee, which – in her neurasthenic temperament - allowed her to remain in good mental shape". Rytuały cielesne Jadwigi i Stanisława Ignacego Witkiewiczów [The bodily rituals of Jadwiga and Stanisław Ignacy Witkiewicz] is just an attempt to show how the bodily practices of Witkacy formed a part of interwar history of dirt and influenced shaping Jadwiga's ideas of purity.

Magdalena Jarnotowska – mgr, redaktorka w Domu Wydawniczym Księży Młyn. Interesuje się literaturą międzywojnia. Napisała pracę magisterską o Stefanie Napierskim; artykuły: *Tajemnica pozostała jeszcze w głębi serc. O zwierzętach i wyobraźni Brunona Schulza* („Schulz/Forum" 2015, nr 6), *Brud jako metafora w twórczości Brunona Schulza* („Prace Polonistyczne" LXIX, 2014), *Cieleśnie. O Stefanie Napierskim* („Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze" 2014, nr 3); tekst przyjęty do druku i opracowywany: *Na przekór przykazaniu: Nie będziesz naśladował... Proza Brunona Schulza i Zdzisława Beksińskiego*. Bierze udział w grancie *Kalendarz życia, twórczości i recepcji Brunona Schulza*. Pisze doktorat na temat fantazmatu ojca w twórczości: Brunona Schulza, Adolfa Rudnickiego i Stefana Napierskiego. Pozostaje wierna tym pisarzom, którzy uchronili cudowność życia wbrew.



97. Jadwiga i Stanisław Witkiewiczowie. Fot. ok. 1930



98. Rudowłosa [?]. Fot. S. I. Witkiewicz, ok. 1925

EWA SZKUDLAREK
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Witkacowska rudowłosa

Słowa-klucze: archetyp kobiety, psychologia sztuki, symbolika barwy, motyw Salome, estetyka przemijalności.

Nie tylko ubiory i dodatki kobiecej garderoby podlegają rozmaicie lansowanym trendom, nawet kobiece włosy – sposób ich strzyżenia, układania wreszcie kolor są elementami podlegającym wpływom mody.

Właściwie dlaczego wielu malarzy, w tym także Stanisława Ignacego Witkiewicza, fascynowały rudowłose kobiety? Rudowłosa to nie typ, lecz archetyp. Ruda barwa ma bowiem w sobie coś boskiego (kolor słońca i złota) i ziemskiego (czerwień ognia), łączy się zatem z silną energią. Istnienie koloru jest energią i językiem przekazu informacji, i to językiem specyficznym, mającym wymiar personalny, społeczny i indywidualny. Właśnie nazwami kolorów można określić charakter ludzkiej istoty, jej nastroje, sytuacje życiowe. Również kolorystyka ubioru czy barwa kwiatów w wazonie jest wyrazem radości lub smutku, euforii lub apatii, zauroczenia czy przygnębienia.

Kiedy myślimy o takiej barwie, postrzegamy w wyobraźni niezliczoną ilość obrazów w przyrodzie i niezliczoną ilość dzieł malarskich, teatralnych czy literackich. Na podstawie upodobań kolorystycznych różnych osób, jak również, a może przede wszystkim artystów, określamy ich emocjonalny nastrój lub dłużej utrzymujący się stan psychiczny. Barwą podkreślamy znaczenie, atakujemy, reklamujemy, gdyż kolory i zjawiska barwne to swoisty język konkretny i symboliczny, język starszy od słowa pisanego, pozawerbalny, i dlatego uniwersalny, chociaż zależny od cywilizacji i kultury.

Rudowłose kobiety Witkacego pozwalają odkryć nowe perspektywy, tak wiele mówiąc o związkach kolorów z psychiką człowieka, o wędrówce poprzez prawdy jawne i utajone (ukryte), leżące na pograniczu nauki i sztuki,

fizyki, fizjologii, medycyny niekonwencjonalnej, a nade wszystko psychologii, i to w wymiarze procesów percepcji, ekspresji i projekcji. Do momentu ukształtowania się psychologii jako samodzielnej dziedziny nauki, czyli do drugiej połowy XIX wieku, dzięki refleksji filozoficznej wypracowano szereg hipotez, w tym także związanych z poznaniem zmysłowym, które psychologia od czasów asocjacjonizmu starała się zweryfikować w badaniach empirycznych. Na ten hipotetyczny materiał złożyły się przemyślenia całych pokoleń filozofów, a w szczególności Heraklita, Demokryta, Arystotelesa, Galileusza, Kartezjusza, Locke'a, a także wielu filozofów nowożytnych związanych z nurtami empiryzmu i psychologizmu.

„Widzenie" barw, ich ekspresja i projekcja są istotne w badaniu ludzkiej psychiki. Barwy są postrzegane nie jako „same w sobie" i nie jako wyizolowane eksperymentalnie pojedyncze kolory, lecz jako barwne przedmioty, stąd w niniejszym szkicu nie chodzi tylko o barwy rude, rdzawe, ale też o włosy i jesienne liście.

> W malarstwie, analogicznie do transpozycji kształtów, kolor ulega także daleko idącym przemianom w stosunku do koloru naturalnego [...]. Nie znaczy to oczywiście, aby istniały w malarstwie jakieś kolory nie spotykane w naturze, ale przez harmonię barwną w obrazie (lub dysharmonię) rozumie się działanie wszystkich barw jako zespołu. A więc zestawienia barwne oparte na kontrastach muszą być tak wyszukane, aby każdy kolor zajął swoją uzasadnioną pozycję w tym zespole. Odkrycie wzajemnych stosunków poszczególnych barw i zorganizowanie owego zespołu jest sprawą malarza [...] toteż najszersza nawet gama obrazowa jest wynikiem wyboru, któremu przyświecał określony cel: wywołanie nastroju i stworzenie zamierzonych zestawień barwnych[1].

Dla psychologii sztuki szczególnie ważny jest aspekt następujący: różnica indywidualna osobowości twórcy. To właśnie malarz, dzięki indywidualnemu odbiorowi świata zewnętrznego, jego interioryzacji i transformacji, systematycznie wzbogaca widzenie rzeczywistości. Zjawiska barwne są nośnikami specyficznej energii, dzięki czemu możemy mówić o zjawisku projekcji w procesie kreacji, a także arteterapii w procesie percepcji.

W dziełach plastycznych barwy są traktowane jako nośniki treści wewnętrznych. Zmiany symbolicznego znaczenia barw decydowały także o przemianie trendów w sztuce. Prócz tego w każdej epoce, niezależnie od stopnia algorytmizacji symboliki formy, w tym także symboliki barwnej, każdy artysta używał świata i go interpretował według własnych odczuć emocjonalnych. Dlatego też kolor i zjawiska barwne w swej treści wyrazu ulegały stałej ewolucji z powodu obiektywnej tendencji i nastawień subiektywnych. Słusznie zatem

[1] J. A. Z i e l i ń s k i, *O widzeniu artystycznym*, Arkady, Warszawa 1966, s. 36-37.

stwierdza Jacek Antoni Zieliński, że: „[...] barwność świata wyraża się [...] ciągle innym artystycznym rodzajem barwności"[2].

Emocjonalna wartość barwy zależy od indywidualnych właściwości systemu nerwowego człowieka, w tym od wrażliwości percepcyjnej aparatu postrzegania, emocjonalnej sfery osobowości. Następnie od doświadczenia indywidualnego osoby w procesie odbioru i wyrażaniu treści emocjonalnych. Duże znaczenie odgrywa wpływ czynników kulturowych i społeczne przyswajanie (uczenie się) wartości symboliki barwnej.

Jest rzeczą znamienną, jak bardzo fascynowały Witkacego rudowłose kobiety – jego pierwsza namiętna miłość, Irena Solska, miała niezwykle bujne rude włosy, także Jadwiga, późniejsza żona, wzbudzała w nim szereg emocji dzięki „burzy" falistych loków. Oczywiście wybrane kobiety stały się prototypami bohaterek jego powieści i obrazów, a na sposób ich przedstawiania, opisy cech charakterystycznych, wpływ miały doświadczenia z życia osobistego (ciemnorude włosy Akne, rude włosy Ines w *622 upadkach Bunga*, ciemnorude księżnej w *Nienasyceniu*, złotorude Heli w *Pożegnaniu jesieni*). Witkacy jednak świadomie wykorzystuje rude odcienie do ewokowania wzruszeń, gwałtownych przeżyć, stanów wzniosłych, przeczucia tego, co jest tajemnicą wykraczania ku nieświadomemu. Barwa jest energią w postaci wibracji. Każdy z siedmiu kolorów widma słonecznego wibruje z inną częstotliwością, wywierając wpływ na ciało, stan umysłu i emocje.

Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Witkacy był urzeczony rudowłosymi, a nie brunetkami. I co by się stało, gdyby wszystkie kobiety w jego otoczeniu ufarbowałyby włosy na „rudego wampa"? Z pewnością i sam malarz miałby problem z udzieleniem jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie[3]. Oprócz szczególnie subiektywnych doświadczeń, które miały

[2] Tamże, s. 36.

[3] Warto zaznaczyć, iż w jednej ze swojej wypowiedzi – na co zwrócił moją uwagę prof. dr hab. Janusz Degler – Witkacy sam przyznaje się do fascynacji rudymi kobietami wywodzącymi się z ludu hetyckiego. W eseju wyznaje: „Mam wielu przyjaciół Żydów, ale przed rasą semicką odczuwam jakiś strach zabobonny, przy czym kobiety z rasy Hetytów (Górale z Małej Azji) o rudych włosach i niebieskich oczach uważam za najpiękniejsze na świecie i najbardziej dla mnie niebezpieczne", S. I. W i t k i e w i c z, *Teatr i inne pisma o teatrze* [w:] t e n ż e, *Dzieła zebrane*, t. 9, PIW, Warszawa 1995, s. 216. Około 2000 r. p.n.e. Hetyci założyli na terenie dzisiejszej Turcji państwo, które w XIV–XIII w. p.n.e. osiągnęło szczyt potęgi, stało się drugim imperium Bliskiego Wschodu i rywalizowało z Egiptem o dominację w Syrii. Późniejsze lata, mniej więcej od 1190 p.n.e., stały się trudne, gdyż pojawiły się liczne najazdy tzw. Ludów Morza, których inwazję udało się odeprzeć tylko Egiptowi. Lud hetycki nie zdołał się obronić i doszło do nagłego upadku państwa. Wcześniejsza potęga Hetytów opierała się na znakomitym jak na owe czasy uzbrojeniu. Być może rudy kolor włosów kojarzy się Witkacemu, że względu na dzieje tego narodu, z siłą fizyczną i skuteczną strategią pokonywania przeciwnika. Piękno rudych włosów zatem związane jest z wewnętrzną charyzmą, która daje boską siłę wojownikom, co może

wpływ na utrwalenie w jego zmysłach takich systemów wyobrażeń, istnieją jeszcze uwarunkowania kulturowe (malarstwo, symbolika) i społeczne (przemiany obyczajowe, psychologiczne).

Rude włosy to jeden z tematów powracających w ikonografii, wystarczy przypomnieć sobie obrazy Tycjana, Alfonsa Muchy, czy Gustava Klimta [patrz: wkładka kolorowa, il. LIX]. Warto wspomnieć o rodzimych obrazach, chociażby portretach *Rudowłosej* Teodora Axentowicza.

Tradycja malarska zapoczątkowała przemiany w modzie kobiecej na początku XX wieku. W latach 19001907 modne były długie i gęste włosy, które upinano w fantazyjne secesyjne fryzury składające się z fal, pukli, fragmentów warkoczy i mocno skręconych pasm włosów[4]. W latach 19081914 ideałem była kobieta o cerze białej i matowej, włosach kasztanowych, blada, posągowa i melancholijna, ubrana w przejrzyste gazy i muśliny.

Oczywiście Witkacy niekoniecznie musiał „ulegać" modzie, lecz obcowanie z tego rodzaju obrazami utrwaliło w świadomości patrzącego pewien rodzaj kobiecych portretów, dlatego mógł dążyć do odtwarzania wizerunków „tego typu".

Ekspresyjność dzieła sztuki powstaje zawsze poprzez mniej lub bardziej świadome wykorzystywanie przez twórcę tak zwanego „efektu emocjonalnego"[5], czyli nośników wartości emocjonalnych tkwiących w poszczególnych kolorach i zjawiskach barwnych. W procesie percepcji barwa nabiera większego znaczenia niż inne elementy formy wizualnej dzieła, dlatego twórcy wykorzystują barwę do ewokowania wzruszeń, gwałtownych przeżyć i intymnych doznań. Podstawowym środkiem wyrazu i oddziaływania na psychikę człowieka jest różnorodna tonacja kolorystyczna, i to zarówno w sztuce czystej, jak i stosowanej. Witkacy jako malarz, inscenizator i pisarz był świadomy możli-

wzbudzać z jednej strony podziw, z drugiej zaś lęk. Motyw rudego Hetyty pojawił się jeszcze w dramacie S. I. Witkiewicza *Kurka Wodna*. Natomiast znacznie wcześniej w literaturze dzieje tego ludu opisuje Bolesław Prus w powieści *Faraon*. Kiedy jednak Prus tworzył swoją powieść, wiedza o Hetytach była uboga: uważano, że ich państwo znajdowało się na terenach północnej Syrii i wiedziano, że faraon Ramzes II podpisał traktat pokojowo-sojuszniczy z władcą Hetytów, poślubiając jego córkę.

[4] W różnych czasopismach dla kobiet podawano szereg wskazówek, objaśnień i rysunków, w jaki sposób dzielić włosy na „troki", jak je karbować i jak tworzyć skomplikowane fryzury. Fale uzyskiwano za pomocą spleceń, karbowano rurkami grzanymi na ogniu. Do budowania dużych fryzur służyły różnego rodzaju podkładki ze sztucznych warkoczy, podstawki z siatki czy drutu, powiększano również fryzurę, tapirując włosy, upinano je też metalowymi spinkami. W roku 1901 nowością były malutkie szpilki z cienkiego złotego drucika zdobione na wierzchu małym brylantem, rubinem czy szmaragdem, które zdobiły głowę błyszczącymi punkcikami, zob. A. D z i e k o ń s k a - K o z ł o w s k a, *Moda kobieca XX wieku*, Arkady, Warszawa 2007, s. 59-60.

[5] G. Z e u g n e r, *Barwa i człowiek*, przekł. J. Rogaczewski, Arkady, Warszawa 1965, s. 120.

wości i znaczenia rudego, rdzawego koloru jako środka wypowiedzi i tego, jak oddziałuje on na widzów lub czytelników.

Rude loki

W klimacie gospodarczych i społecznych przemian początku XX wieku coraz częściej zadawano sobie pytania na temat tradycyjnej roli kobiety. Ruchy kobiece domagały się konkretnych praw, na przykład dostępu do wyższych studiów i nowego podziału ról określonych płcią.

Intelektualny Wiedeń *fin de siècle'u*, w obliczu zachwiania dotychczasowego porządku w odniesieniu do płci, zaczął zajmować się obsesyjnie kobiecą seksualnością – Karl Kraus mówił wręcz o „epoce waginalnej". Znalazło to odbicie w dziełach takich osobowości, jak Zygmunt Freud, poszukujący w kobiecie kompleksu braku penisa, Otto Weininger, odmawiający kobiecie wszelkiego intelektu, czy u Arthura Schnitzlera w jego naładowanych erotyzmem dramatach. Kobieca seksualność stała się wiodącym tematem artystycznym. Gustav Klimt, Egon Schiele i Oskar Kokoschka podchodzili, każdy na swój sposób, do zagadki kobiety – ich dzieła wyrażają mieszankę strachu i zachwytu wobec kobiety otwartej na sprawy seksu.

Szczególnie wyraźna jest mizoginiczna postawa utrwalona przez zachodnich symbolistów, udokumentowana artystycznymi kreacjami kobiet-wampirów, kobiet-modliszek, innymi słowy, demonicznych *femmes fatales*, które stanowią realne zagrożenie dla mężczyzny. Podstawowym elementem artystycznej obsesji epoki były traumatyczne wizje Salome, kobiety-niszczycielki, morderczyni tych, których kocha. Obraz córki Herodiady pojawiał się u Oskara Wilde'a, Aubreya Beardsleya, Hermana Sudermanna, Gustawa Moreau, Stanisława Przybyszewskiego, Jana Kasprowicza, a nawet u zadeklarowanego przyjaciela kobiet, wiedeńskiego secesjonisty Gustava Klimta. Zdaniem Marii Podrazy-Kwiatkowskiej ta symboliczna mizoginia miała źródła w fatalistycznej teorii miłości Arthura Schopenhauera, a przede wszystkim w rozwijającym się coraz bardziej nurcie emancypacji kobiet[6].

W Rosji epoki modernizmu natomiast powstał zupełnie inny wizerunek kobiety niż ten ukształtowany w kulturze zachodnioeuropejskiej. W sposobie ukazywania obrazów widać nawiązanie do negatywnych wariantów kobiecości, powstają jednak inne, nacechowane pozytywnie, nawiązujące poprzez swoją estetykę do kanonu symboliki sakralnej. Wśród symbolistów idea wprowadzona przez Teofana Awsieniewa rozbudowana została w systemie

[6] M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Universitas, Kraków 1994, s. 274-288.

filozoficznym Władimira Sołowjowa (Sołowjow jako dziesięciolatek podczas mszy świętej miał wizje żeńskiego wizerunku Boga).

Przełom XIX i XX wieku to okres wzmożonego zainteresowania irracjonalnymi zjawiskami, których wytłumaczenie przerasta możliwości nauki i ludzkiego rozumu. Jest to również czas szczególnej fascynacji ezoteryką. Idea Sofii stała się niezwykle popularna w kręgach Moskwy i Petersburga, na co wskazuje bardzo wiele utworów poetyckich i prozatorskich.

W tych różnorodnych wizjach ciał kobiecych w świecie zachodnim i wschodnim pojawia się często wizja kobiety o rudych włosach. A zatem na portrety Witkacowskich rudowłosych wpływ miały nie tylko jego podróże do Francji, Niemiec czy Wiednia, lecz także pobyt w Rosji.

Rude włosy są szczególnie przez Witkacego eksponowane, niezwykle wyraziste, stanowią odwzorowanie estetyki żywiołu ognia. Przypomnijmy fragmenty powieści ukazujące rudowłose kobiety Witkacego.

W *622 upadki Bunga*, panna Ines Vivian:

> Miała przerażająco jasne, trochę rude włosy, szaro-zielone, przewrotne oczy i cudowne, giętkie jak stal, wysmukłe ciało [...][7]

> [...] i złocisto-rude fontanny jej stężonych elektrycznymi wyładowaniami włosów, łamiących się od jej palącego jak powiew pustyni Goram oddechu[8].

Inna bohaterka tej powieści, markiza Africa Dolores Mafalda de Martagon y Porces-Dios, miała: „wygląd albinoski o ciemnorudych włosach"[9].

W niektórych fragmentach, w zależności od padającego światła, Akne Montecalfi ma włosy złotorude:

> Oparła mu głowę na piersi i stanęli oboje w promieniu wpadającego przez okno czerwonego światła zachodzącego słońca. Bungo z niezmierną czcią jak największej świętości całował jej mieniące się w słońcu włosy[10].

> Bungo [...] widział tylko gęstwę prześwietlonych popołudniowym słońcem liści i złotoliniany blask włosów pani Akne[11].

[7] S. I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga czyli demoniczna kobieta*, wstępem poprzedziła i oprac. A. Micińska, PIW, Warszawa 1974, s. 52.

[8] Tamże, s. 406.

[9] Tamże, s. 340.

[10] Tamże, s. 216.

[11] Tamże, s. 262.

W *Pożegnaniu jesieni* Hela Bertz pojawia się jako przeinteligentna Semitka o rudych włosach[12], natomiast w dramacie *Niepodległość trójkątów* Serafombyx to ruda, bardzo piękna kobieta[13].

Postacie z jednej strony demonstrują żywiołowy i erotyczny dynamizm, z drugiej uaktywniają siły psychologicznego zawłaszczenia i stopniowego niszczenia. Ta ambiwalencja zachowań sprawia, że każda z bohaterek ma rysy raz biblijnej Salome, innym razem rozmarzonej dziewczyny z obrazów Eugene'a Grasseta. Piękno rudych włosów odkrył także w wierszu *Prześliczna rudowłosa* Guillaume Apollinaire:

[...] Przyciąga mnie jak siłą stali magnetycznej
Ma postać prześlicznej
Rudej

Jej włosy ze złota tak jasno
Świecące się nigdy nie zgasną
Jak ognie pyszniące się będą
Śród róż herbacianych co więdną [...][14]

Włosy stają się elementem wzajemnego „przyciągania" i psychicznego porozumienia, są pytaniem jednej osoby i odpowiedzią drugiej. Służą przede wszystkim komunikacji interpersonalnej, zatem – dzięki rudej barwie – są specyficznym językiem. Istotna w takiej sytuacji jest ich długość i objętość. Tak jest w wierszu Janusza Stycznia *Drzwi pełne włosów*, z tomiku *Furia instynktu*.

stała długo w drzwiach,
odwrócona tyłem,
jej włosy wypełniały prawie całą szerokość drzwi,
tak jakby wypełniały wszystko, co można na świecie
widzieć,
ona patrzyła tymi włosami,
wiedziała, jak najlepiej na niego spojrzeć [...]
mówił, że patrząc jej we włosy,
widzi jej oczy [...]
z jej włosami on porozumiewał się zawsze,
nawet kiedy nie porozumiewał się z nią[15].

Długość i objętość włosów ma istotne znaczenie – im jest ich więcej, tym wyraźniej wskazują na rozwój intuicji danej osoby. Oznaczają też siłę psy-

[12] S. I. W i t k i e w i c z, *Pożegnanie jesieni*, oprac. A. Micińska, PIW, Warszawa, PIW, 1992, s. 17.

[13] S. I. W i t k i e w i c z, *Niepodległość trójkątów* [w:] t e n ż e: *Dramaty*, wyd. 2 rozszerzone i poprawione, oprac. i wstępem poprzedził K. Puzyna PIW, Warszawa 1972, t. 1, s. 479.

[14] G. A p o l l i n a i r e, *Prześliczna rudowłosa*, przekł. A. Ważyk [w:] t e n ż e: *Poezje wybrane*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1967, s. 127.

[15] J. S t y c z e ń, *Drzwi pełne włosów* [w:] t e n ż e, *Furia instynktu*, Biuro Literackie, Wrocław 2011, s. 43.

chiczną i fizyczną, a ich skracanie lub wypadanie sugeruje utratę sił i spadek życiowej witalności – jak w biblijnej historii Samsona. W systemie przekonań mitologiczno-biblijnych posiadanie cudzych włosów umożliwiało przejęcie energii i sił ich właściciela. Intuicja w filozofii Wschodu świadczy o rozwiniętej czakrze „trzeciego oka", dlatego w wierszu Janusza Stycznia „patrzenie" jest na poziomie widzenia wewnętrznego.

Rudy kolor włosów przypisywano czarownikom i czarownicom, był to jeden ze znaków zawarcia przymierza z szatanem, to w gęstych włosach czarownic miały ukrywać się demony. Przypisanie kobiecie cech zwierzęcych stawia ją w jednym rzędzie z istotami demonicznymi sprowadzającymi nieszczęście.

Witkacy nie tylko w powieściach, lecz także na swoich obrazach przedstawia rudowłose kobiety tańczące (motyw Salome *Kompozycja z tancerką* 1916) [il. LXII] lub półleżące (ludzko-zwierzęca *Liszka* 1918) [il. LXIII]. Oczywiście siła fizyczna i energia seksualna tych bohaterek jest związana z włosami, które wypełniają przestrzeń obrazów.

Musimy pamiętać, że wśród wcieleń szatana najczęściej przywoływanych przez malarstwo i literaturę ważne miejsce zajmuje kot, już w starożytności przypisywany sferze chtonicznej. Motyw rudego kota jest tematem opowiadania Fiodora Sołoguba *Mały bies*. Pieriedonow wpadł na pomysł ostrzyżenia kota, co jest równoznaczne z odebraniem kotu czarodziejskiej mocy. Prowadzi kota do fryzjera, lecz ten nie wykonuje zlecenia. W wizjach bohatera kot przekształca się w rudego mężczyznę, kolor włosów i wąsów nadaje postaci i procesowi przemiany kota w człowieka wymiar czarnej magii. W chwilach mistycznego transu z oczu bohatera wypływa zielone światło. I w tym przypadku autor wybiera barwę, która w swej symbolicznej wymowie łączy elementy sacrum i profanum, wyrażając z jednej strony nadzieję i życie w chrześcijańskiej interpretacji, z drugiej zaś kolor oczu szatana. Nadprzyrodzona moc emanacji światła nabiera zatem lucyferycznego charakteru. Światło nadal jest tu znakiem ezoterycznej iluminacji.

Być może również siła rudowłosych bohaterek Witkacego na obrazach pochodzi nie tylko z sił instynktownych, ale i tych „nieczystych". Związek tego koloru ze sferą erotyki ukazuje Witkacy w wielu scenach powieści.

W *Pożegnaniu jesieni* widzimy:

> [...] obraz śpiącej Heli. Rozsypane, kręcące się, rude włosy otaczały lubieżnie, jakby w skurczu rozkoszy, skręconą jej głowę[16].

[16] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni...*, dz. cyt., s. 67.

Atanazy zapatrzył się na jej drapieżny profil owiany ryżymi włosami, targającymi się na wietrze. Była dla niego w tej chwili widomym symbolem całego sensu istnienia[17].

Jednocześnie drugimi drzwiami weszła [...] Hela, zawinięta w zielony szal, przy którym włosy jej zdawały się płonąć własnym światłem [...]. Jeszcze jeden ruch ręki i zabłysnął rudy płomień włosów[18].

A w *Nienasyceniu* Genezyp Kapen widzi oczami wyobraźni postać kobiecą:

Zobaczył jak na jakimś bezwstydnym wizerunku nagą jej postać, oblaną potokiem ciemnorudych włosów[19].

[...] księżna z czarującym uśmiechem łukowato wygiętych warg, potrząsając rozkosznie grzywą miedzianych włosów[20].

A innym razem bohater zastanawia się, skąd pochodzi tajemniczy włosek:

A był to oczywiście złoto-rudy włosek, zaplątany na podniebieniu podczas diabli-wiedzą-czego – ach, mówić nie warto – krwawy mrok bezecnej „chuci" zniszczenia zalewał ostatnie miękkie zwaliska mózgu – sterczały już tylko szczyty centrów kontroli najwyższej[21].

W okresie dwudziestolecia międzywojennego kwestia „walki płci", „dominacji instynktów" została ukazana także w powieści Michała Choromańskiego *Zazdrości i medycyna*. Podobnie jak w powieściach Witkacego mamy rudowłosą Rebekę Widmar, która wkłada pomarańczową suknię i szal. Kolor pomarańczowy przypisany jest czakrze seksualnej, to kolor namiętności, która zawłaszcza i przyczynia się do zawładnięcia mężczyznami.

Rudowłose bohaterki pojawiają się także na kartach powieści *Berlinawa* Dawida Kornagi. Ruda Ola, trzydziestokilkuletnia tłumaczka, wyjeżdża do Berlina i chętnie rzuca się w wir alkoholowo-erotycznych przygód. Jest

...zupełnie miedzianowłosa [...] Zmęczona. Po trzydziestce, choć o aparycji dwudziestoparoletniej. Rudej ekstremalnie. Piegowatej. Śmietankowo bladej. Tym mocniejsze pieczątki znamion. Jest poruszającą się od niechcenia modelką. Nie wybrała tego zawodu, zbyt uzdolniona lingwistycznie[22].

Ola „zbyt często swawoli", a jej liczne nocne eskapady przypominają o berlińskich kabaretach i paryskich domach publicznych z obrazów Henriego de Toulouse-Lautreca.

Jednak w wyobraźni Witkacego barwa ta nie zawsze jest źródłem podniety, szuka innych kolorów, a wraz z nimi innych ekstatycznych doznań. W dramacie *ONI* Bałandaszek w akcie pierwszym mówi:

[17] Tamże, s. 276.
[18] Tamże, s. 301.
[19] S. I. W i t k i e w i c z, *Nienasycenie*, PIW, Warszawa 1992, s. 22.
[20] Tamże, s. 154.
[21] Tamże, s. 314.
[22] D. K o r n a g a, *Berlinawa*, Świat Książki, Warszawa 2014, s. 27, 44.

Czemu są rude i czarne, czemu są złote i popielate blondynki? Z chwilą kiedy nie mogę kochać jednej, chce mi się miliona dziewczynek we wszystkich możliwych kolorach i maściach[23].

Rdzawość listka

Rudość kobiecych włosów w twórczości Witkacego przypomina tak silnie eksponowany przez autora *Pożegnania jesieni* motyw jesiennych liści. Kolorystyczny wspólny mianownik pozwala dostrzec, że kobieta i natura pełnią w tej przestrzeni podobną funkcję. Barwny rytm między dwoma elementami, rdzawym liściem i rudym lokiem, wskazuje na istnienie związku między przemijalnością kobiecego ciała i zmiennością natury. Związek ten pokazuje, że kobieta i pozaludzka przyroda podlegają normom estetycznym.

Jesienne liście w latach dwudziestych wykorzystali także w swoich projektach kreatorzy mody. Francuski dom mody Mybor zatrudniał artystów, którzy tworzyli projekty sukni. Na trójkątnych wstawkach naszyte zostały jedwabne jesienne liście z żyłkami z kawałków lamy, „opadające" ku dołowi sukni.

Floralne inspiracje były szczególnie widoczne w twórczości prerafaelitów i inspirujących się ich stylem malarzy, chociażby Johna Williama Waterhouse'a (*Moja słodka róża* 1908) [il. LXIV]. Na tym obrazie kwiaty splatają się z rudymi włosami młodej dziewczyny. Spośród wszystkich kwiatów róża stanowi najbogatszy focus obrazów dla imaginowania płomieni roślinnych. Jakież napięcie powstaje w wersie malującego artysty: *Ogień i róża stworzą jedność*[24].

Podobne akordy nadały każdemu obrazowi walor podwójny. Akordy te winny działać w dwóch kierunkach – marzyciel róż musi widzieć i krzak róży, i jego ognisko.

W tym doświadczeniu estetycznym, ale zarazem erotycznym, zostają określone wrażenia wzrokowe i dotykowe, zostają nie tylko uaktywnione, uintensywnione, lecz także w szczególny sposób zneutralizowane, podporządkowane czemuś, co je przekracza i jest od nich niezależne. W tym doświadczeniu to, co widziane i dotykane, staje się tożsame z tym, co cielesne. Spostrzeżenie stapia się z postrzeganiem ciała. Jeszcze inaczej: patrzenie jest tutaj źródłowym uobecnieniem, a w konsekwencji – afirmacją cielesnego (i nie tylko cielesnego) istnienia drugiego człowieka. I jednocześnie potwierdzeniem własnej cielesności, cielesności patrzącego. Potwierdzeniem połączonym z pragnieniem zawładnięcia czyimś ciałem. Wzrok i dotyk podszyte są

[23] S. I. W i t k i e w i c z, *ONI* [w:] t e n ż e, *Dramaty*..., dz. cyt., t.1, s. 392.

[24] T. S. E l i o t, *Cztery kwartety*, przekł. K. Boczkowski [w:] t e n ż e, *Wybór poezji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 328.

miłością. Jest to rodzaj patrzenia afirmującego cielesne istnienie, uobecniającego doznające ciało.

Obrazy symbolistów z kręgu prerafaelitów ukazują bogactwo rozmaitych metafor związanych nie tylko z przemijalnością ludzkiego życia. Metafora nie jest bowiem jedynie językowym środkiem stylistycznym, jest również wizualnym środkiem do urozmaicania sposobu patrzenia. Obrazy mówią same za siebie, gdy opowiadają o tym, że czas przemija. Człowiek różni się od natury świadomością życia i śmierci, zdolnością do pojmowania i współodczuwania [il. LX].

Zbiór wierszy Jarosława Marka Rymkiewicza *Koniec lata w zdziczałym ogrodzie* – z reprodukcją obrazu Jacka Malczewskiego *Pejzaż z jarzębina* na okładce – to szczególny cykl oktostychów. Świat opisany przez poetę równocześnie jest i nie jest, to świat rzeczywisty i jednocześnie nierzeczywisty, co zostało już wypowiedziane w tytule wiersza, *Pół snu pół jawy (widok z mojego okna)*, zarazem powstaje i się rozpada, jak w utworze *Białe marcinki*, otwierającym książkę *Splecie i rozplecie – piorun w serce wbije*. W *Teorii wiecznego powrotu* poeta zapewne nie bez przyczyny puentuje:

> Tak świat wychodząc z grobu zjawia się gotowy
> I na wpół jest umarły – a na wpół widmowy[25].

Wszystko, co żyje, żyje w cieniu śmierci, kolory żółte, pomarańczowe, rude, rdzawe, zmieniają się w brązowe i czarne. Dzięki rudowłosym Witkacy odkrywa rudość, a właściwie rdzawość natury świata: zachodzącego słońca, spadającego liścia. Natura w twórczości Witkacego jest konstrukcją metafizyczną, dochodzi do zjednoczenia tego, co ludzkie, z tym, co naturalne. Przedstawiając świat, Witkacy opisuje to, czym świat jest i czym nie jest. Ukazuje materię zamieniającą się w swoje przeciwieństwo, w antymaterię, opisuje istnienie i rozkład istnienia. Sensem życia jest w tym świecie śmierć, nigdy odwrotnie. Oczywista prawda: umiera się od narodzin aż do śmierci, i to przez całe życie, każdego dnia, w każdej sekundzie. Wszystko ma swój kres, wszystko rozkłada się i rozpada, znika w przeszłości, w bezkresnej niepamięci.

Właśnie Eros i Thanatos to podstawowy motyw jego twórczości. Jesienne obrazy Witkacego ukazują się w rdzawych półtonach swojej istności, wnosząc w rzeczywistość tony barw na przemian – za każdym razem nadając swojej ekspresji nieoczekiwane konteksty. Jego płomienne obrazy jesieni ukazują refleksy zachodzącego słońca. Kiedy gaśnie niebo, płoną liście na drzewach. Liściaste wierzchołki tworzą jesienią partyturę zachodzącego słońca, a każ-

[25] J. M. R y m k i e w i c z, *Teoria wiecznego powrotu* [w:] t e n ż e, *Koniec lata w zdziczałym ogrodzie*, Sic!, Warszawa 2015, s. 38.

de drzewo oddziałuje świetliście. Metaforyka pożaru urzeczywistnia jedność ognia między słońcem, drzewem i kwiatem.

W powieści *622 upadki Bunga* czytamy:

> Tymczasem robiła się cudowna górska jesień. Ciemne zwały świerkowych lasów pokrywające podnóża gór inkrustowane były czerwieniejącymi bukami i żółtymi jaworami, a nad nimi wznosiły się roztopione w słońcu pokryte świeżym śniegiem fosforycznie błyszczące szczyty. W dolinach, na tle żółtawych ściernisk i łąk szmaragdowych od ostatniej jesiennej trawy stały przecudowne grupy drzew mieniących się od ciemnopomarańczowych do cytrynowo-żółtych tonów. Gdzieniegdzie jak ciemny płomień czerwieniała osika albo na tle szaro-zielonych sosen świeciła złoto-żółta, białopienna brzoza. Nad potokami płynącymi wśród zwiędłych łopuchów i niosącymi ławice zeschłych liści brunatniały olchy i jak olbrzymie pompony szaro-złote stały rzędami okrągłe wierzby [...]. Wszędzie czuć było przedziwny, upajający zapach więdnących liści i traw[26].

W *Pożegnaniu jesieni* warto wskazać szereg pejzaży z opadającymi więdnącymi liśćmi.

> Szron pokrywał niezupełnie ogołocone z liści brunatne drzewa[27].

> Słońce grzało jak w środku lata, a żółkniejące drzewa stały cicho w przezroczystym powietrzu. Już czuć było zgniławy zapaszek starych więdnących traw i liści[28].

> Ogromne liściaste drzewa cmentarne, płonące buro-karminowo i zielono-pomarańczowo w zachodzącym słońcu, szumiały groźnie, ostrzegawczo, od wieczornego powiewu, który szedł od łąk, przepojony jesiennym aromatem nagrzanej za dnia ziemi[29].

Nawet podczas zwiedzania cmentarnej alei Atanazy, rozmyślając o samobójstwie Zosi:

> [...] poszedł lasami i wąwozami w kierunku widniejącej na przeciwległym brzegu rzeki grupy żółto-czerwonych drzew. Był cudny dzień jesienny...[30]

Natomiast w powieści pióra Michała Choromańskiego, *Zazdrości i medycynie*, mamy krwawe, purpurowe, wirujących liście:

> Płonące liście wirowały dookoła, jak gdyby z podziemia nagle wybuchnęły płomienie. Jesienne purpurowe liście latały i wznosiły się we mgle nad miastem biby czerwona para[31].

> [...] na wyżółkłych, jesiennych drzewach siedziały wrony, chodnik koło domu był usłany suchymi liśćmi[32].

---

[26] S. I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga...*, dz. cyt., s. 386.
[27] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni...*, dz. cyt., s. 94.
[28] Tamże, 395.
[29] Tamże, s. 396.
[30] Tamże, s.403.
[31] M. Choromański, *Zazdrość i medycyna*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990, s. 9.
[32] Tamże, s. 30.

Natura to pejzaż, ukształtowanie terenu, ziemia. Elementy pejzażu często bywają metaforycznie utożsamiane z częściami kobiecego ciała.

W obydwu tych rozumieniach naturę traktuje się albo jako silna matkę, źródło wszelkiego życia, albo jako przyczynę podniecenia seksualnego[33].

Uroda pejzaży bywa opisywana jako źródło erotycznej przyjemności, niekiedy zaś ziemia staje się prowokatorką wyzwalającą agresywne impulsy podglądacza-gwałciciela. Natura jest przedstawiana jako dziewica i jako matka. Rozkład, umieranie, więdnięcie mimo całej ohydy oraz obrzydliwości nie budzą wstrętu i odrazy, ponieważ są częścią istnienia, produktem natury funkcjonującej poza wszelką estetyką czy sankcjami przyzwoitości. Arnold Berleant zauważa:

> Z pewnością z upodobaniem sztuki i natury wiąże się znacznie więcej niż tylko zwykła zmysłowa satysfakcja: natychmiast pojawiają się osobiste i kulturowe skojarzenia, zabarwiając całe doświadczenie, a także wiedza i znaczenia, które wnosimy w każde doświadczenie [...]. Aby zatem mówić o obecności znaczeń w percepcji, musimy wyjść poza zmysłowe postrzeganie i uwzględnić świadomość znaczenia. Znaczenie doświadczone jest złożone i niewyraźne, skrywa bowiem różne odcienie uczuć, cielesną postawę doświadczającego, wspomnienia, skojarzenia i przeczucia. Nie można ich wszystkich wyrazić inaczej, jak tylko we właściwy im sposób, to znaczy przez sztukę[34].

Obrazy roztańczonych liści budują przestrzenie scen w *Pożegnaniu jesieni* Witkacego, ale także w *Zazdrości i medycynie* Choromańskiego, wreszcie w utworach Jarosława Iwaszkiewicza. Lśniące, złotawe i rdzawe liście pojawiają się w poetyckich frazach Bolesława Leśmiana, Leopolda Staffa czy Juliana Tuwima.

W życie każdego Istnienia Poszczególnego wkrada się stopniowo i niedostrzegalnie śmierć, wszystko gnije, zasycha i stapia się z leśnymi mogiłami, wokół których wyczuwalny staje się mdły zapach liści. W eseju *Deszcz* Jarosława Iwaszkiewicza czytamy:

> Zapach gnijących liści, który w czasie deszczu się także wzmocnił, przypomina mi o czymś innym. Wszystkie te liście opadną, wszystkie liście opadną. Ziemia nastawia swój policzek światłu, to deszczowi – i wszystko w wirze tym przemija[35].

Aurę przemijalności dendrologicznej podkreślają inne żywioły: woda w prozie Iwaszkiewicza i wiatr w powieściach Witkacego i Choromańskiego. W języku biologii wszelka forma materii organicznej/roślinnej podlega procesom

[33] J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015, s 161.

[34] A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, przekł. S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2011, s. 42.

[35] Zob. J. Majewski, *Fuga przemijania. Słowo o eschatologii Jarosława Iwaszkiewicza*, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2014, s. 151.

rozkładu. Każda tkanka staje się produktem przemiany w ekosystemie. W tomie *Warkocz jesieni* Jarosława Iwaszkiewicza z 1954 roku mamy do czynienia z poetyckim wcieleniem „myślenia roślinnego", z rodzeniem się mądrości dendrologicznej: podmiot liryczny stojący pod sosną i brzozą wsłuchuje się w ciszę przyrody, która umożliwia skupienie się na kolorze. Kolory rude i rdzawe to także kolory jesiennych pejzaży.

Metafory budowane przez Iwaszkiewicza i Witkacego każą nam zastanowić się nad relacją pomiędzy aktywnością twórczą natury a przemianą ludzkiej egzystencji. Istotny jest także erotyzm przenikający jesienne sceny. W powietrzu unosi się intensywny zapach traw, krzewów, a jednak rozkwit życia jednak wkrótce zostaje przerwany. To zderzenie ludzkiego z nieludzkim skłania do refleksji o rzeczach ostatecznych. Nietrwałość wyraźnie kontrastuje z wiecznym prawem rozkładu i ponownej syntezy. Groteskowy teatr śmierci i gnicia jest nie tyle straszny, ile niepokojący i tajemniczy, a przez to interesujący. Fascynacja rozkładem często prowadzi do pokornego podziwu dla cyklicznych przemian świata naturalnego.

Witkacowski pejzaż tanatyczny staje się niczym płynąca po linii horyzontu łódź – wehikuł czasu pomyślany tak sugestywnie, że w rezultacie doprowadza narratora do miejsca, gdzie następuje zniesienie granicy między jawą a snem. Widzialny rozpad świata przyrody jest połączony z lękiem przed nicością, która jest zmetaforyzowana w postaci liścia. Zachód słońca w październiku przypomina żałobną piosenkę. Nicość nadciąga, anektuje poszczególne obszary rzeczywistości, powiększa swoje królestwo, jej zwycięstwo jest tylko kwestią czasu. Przeczucie końca istnienia jest czymś nieoczekiwanym, a zarazem oczywistym. Jak w wierszu Tomasza Hrynacza:

> [...] Listopad. Bezład
> rozpełzłych liści, wieczny sen
> nagrobków[36].

Wyobraźnia malarska Witkacego pokazuje obraz wyrazisty i bardzo zmysłowy. Wszelkie rozległe przestrzenie roją się od organizmów i procesów biologicznych. Natura okazuje się zmienna i dynamiczna a sposoby transformacji każdej komórki są odczuwalne za pomocą zmysłów. W rozważaniach estetycznych *Przechadzki samotnego marzyciela* Jan Jakub Rousseau jednoznacznie określił swoje preferencje:

[36] T. Hrynacz, *A wiara niech dopełni resztę* [w:] *Przedmowa do 5 smaków*, Bezrzecze, Szczecin, 2013, s. 18.

Jakże okropny jest widok anatomicznego amfiteatru, cuchnące trupy, oślizgłe, sine ciała, krew, wstrętne wnętrzności, okropne szkielety, trujące opary! Nie, tam, słowo daję, Jan Jakub nie będzie szukać rozrywek[37].

Oczywiście w każdym estetycznym upodobaniu, jak zauważa Berleant:

[...] często pojawiają się emocje, często niejasne i niedające się wytłumaczyć, a zatem poddani mu możemy czuć się obnażeni i podatni na działanie sił, których nie potrafimy łatwo zamknąć w ramach gotowych idei [...]. Podstawową cechą estetycznego upodobania jest właśnie takie intymne uczestnictwo, które sprawia, że trudno je zwięźle nazwać i zaklasyfikować[38].

Wrażliwość plastyczna zbliża Witkacego i innych malarzy, poetów i pisarzy oraz umożliwia kształtowanie obrazów trzeciej pory roku, które podkreślają stany płowienia, gnicia, wygasania, obumierania [il. LXIV]. Są też one poetyckim i malarskim przeczuciem, że dobiega końca jedna epoka, a nowa zapowiada nieodwracalne zmiany cywilizacyjne – ogień wojennej apokalipsy. Nawet Bungo stwierdza jednoznacznie:

Wszystkie jesienie, cudownie żółte, sprowadzam tu. Odkryję wszystko przed nim [...]. Teraz wiatr wyje po polach i miecie tam liście zeschłe, posłanie dla mojej trumny. Nic nie wróci mi DZIWNEGO LATA i jeszcze dziwniejszej JESIENI[39].

Bibliografia

Apollinaire Guillaume, *Poezje wybrane*, przekł. Adam Ważyk, PIW, Warszawa 1967.

Berleant Arnold, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, przekł. Sebastian Stankiewicz, Univeritas, Kraków 2011.

Dziekońska-Kozłowska Alina, *Moda kobieca XX wieku*, Arkady, Warszawa 2007.

Eliot Thomas Stearns, *Wybór poezji*, przekł. Krzysztof Boczkowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.

Fiedorczuk Julia, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.

Hrynacz Tomasz, *Przedmowa do 5 smaków*, Szczecin, Bezrzecze 2013.

Kornaga Dawid, *Berlinawa*, Świat Książki, Warszawa 2014.

Majewski Józef, *Fuga przemijania. Słowo o eschatologii Jarosława Iwaszkiewicza*, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2014.

Podraza-Kwiatkowska Maria, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Universitas, Kraków 1994.

Rousseau Jan Jakub, *Przechadzki samotnego marzyciela*, przekł. Maria Gniewiewska, Czytelnik, Warszawa 1967.

Rymkiewicz Jarosław Maria, *Koniec lata w zdziczałym ogrodzie*, Sic!, Warszawa 2015.

Styczeń Janusz, *Furia instynktu*, Biuro Literackie, Wrocław 2011.

[37] J. J. Rousseau, *Przechadzki samotnego marzyciela*, przekł. M. Gniewiewska, Czytelnik, Warszawa 1967, s. 124.

[38] A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły...*, dz. cyt., s. 43.

[39] S. I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga...*, dz. cyt., s. 56.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *622 upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta*, wstępem poprzedziła i oprac. Anna Micińska, PIW, Warszawa 1974.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Dramaty*, t. I i II, wyd. 2 rozszerzone i poprawione, oprac. i wstępem poprzedził Konstanty Puzyna, PIW, Warszawa 1972.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Dzieła zebrane* [Tom 2:] *Pożegnanie jesieni*, oprac. Anna Micińska, PIW, Warszawa 1992.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Dzieła zebrane* [Tom 3:] *Nienasycenie*, oprac. Janusz Degler i Lech Sokół, notą wydawniczą opatrzył Janusz Degler, PIW, Warszawa 1992.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Dzieła zebrane* [Tom 9:] *„Teatr" i inne pisma o teatrze*, oprac. Janusz Degler, PIW, Warszawa 1995.

Zeugner Gerhard, *Barwa i człowiek*, przekł. Jerzy Rogaczewski, Arkady, Warszawa 1965.

Zieliński Jacek Antoni, *O widzeniu artystycznym*, Warszawa 1966.

Witkacy's red-haired woman

Summary

Key words: female archetype, psychology of art, symbolism of colors, the Salome motif, aesthetics of transience

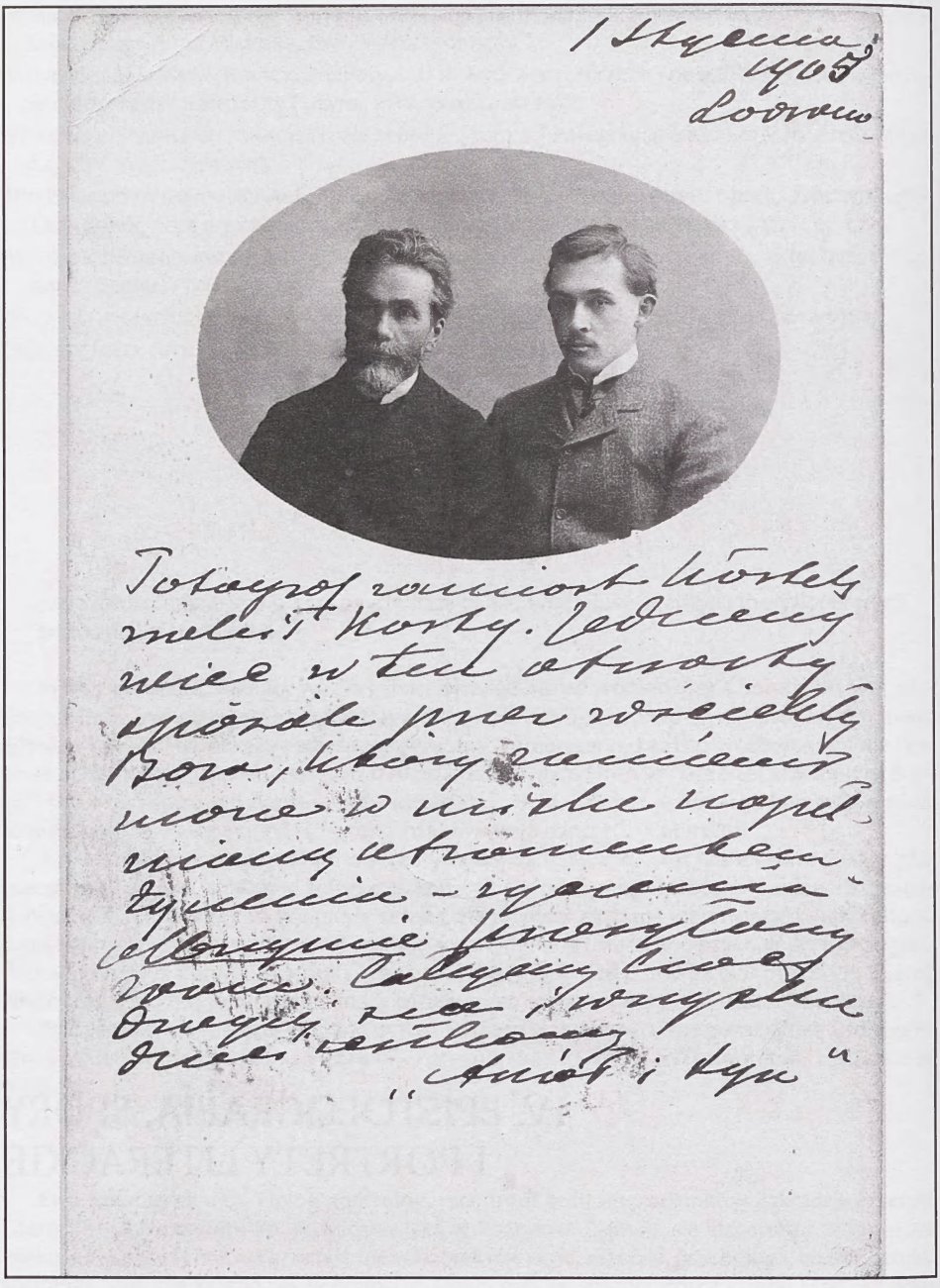
In his private life, Witkacy was fascinated by red-haired women. Irena Solska, his first passionate love, had extremely thick red hair. His wife Jadwiga evoked a welter of his emotions with her "shock" of locks. Needless to say, some women served as the prototypes of the heroines of his novels (the dark red-haired Akne, the red-haired Ines in "The 622 Downfalls of Bungo", the dark red-haired duchess in "Insatiability", Hela with her golden-red hair in "Farewell to Autumn") and his paintings ("A composition with a dancer", "Caterpillar").

A red-haired woman is more the archetype than a type: the color has a divine quality (the hue of the sun and gold) and terrestrial features (a red flame). Particularly subjective experiences which imprinted in Witkacy's senses the imagery systems were topped with cultural conditioning (painting, symbolism) and social conditioning (moral and psychological changes). Witkacy portrays the color's affinity with eroticism (Eros). Red is also a color of autumn leaves which turn from red to rusty and finally rotten, a reminder of decay and death (Thanatos).

As a painter, stage decorator and writer, Witkacy was aware of the possibilities and importance of the red/rusty color as means of expression and its effect on the potential audience or readers.

Ewa Szkudlarek – dr, filolog, teatrolog, recenzent teatralny, adiunkt w Zakładzie Estetyki Literackiej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się literaturą i teatrem XX wieku, a twórczość literacką rozpatruje w kontekście etyki, estetyki, psychologii, historii sztuki, socjologii. Autorka książki *Lęk w dramacie. Osiem esejów*, współautorka książki *Estetyka. Między działaniem a emocją*. Stypendystka Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

IV. EPISTOLOGRAFIA, SPORY I PORTRETY LITERACKIE



99. Ojciec i syn w Lovranie – zdjęcie wydrukowane na karcie korespondencji. Fot. 1904

JÓZEF TARNOWSKI
Uniwersytet Gdański

Edukacja i psychomachia w listach ojca do syna

Słowa-klucze: edukacja, estetyka, etyka, filozofia, malarstwo, metafizyka, naturalizm, sztuka

1

Kiedy w 1885 roku Marii i Stanisławowi Witkiewiczom urodził się syn, późniejszy Witkacy, liczący wówczas trzydzieści lat ojciec był w pełni już ukształtowanym malarzem i teoretykiem malarstwa. Jako malarz ostateczne szlify zdobył przebywając kilka lat wcześniej w Monachium, w większym stopniu pod wpływem braci Gierymskich i Adama Chmielowskiego, niż profesorów tamtejszej akademii sztuki. Z tegoż źródła przejął zasadnicze przekonanie na temat malarstwa – iż jego istotą jest wierne naśladowanie wyglądów świata, a nie malarskie wizualizowanie wielkich idei ludzkości lub narodów, ignorujące prawdziwy wygląd natury, a tego uczyły wówczas niemal wszystkie akademie sztuk pięknych w całej Europie. Hasłem integrującym polską kolonię malarską w Monachium było powiedzenie Maksymiliana Gierymskiego „Matejko to nie malarz". Odmawiali oni bowiem czczonemu w kraju krakowskiemu artyście rangi wielkiego malarza z uwagi na pewne, całkowicie zresztą świadomie przezeń stosowane, niedociągnięcia w perspektywie, kolorystyce i światłocieniu, a także z powodu narracyjnej treści jego dzieł, którą uważali za „historiozoficzne rebusy"[1].

[1] Opisał to na podstawie notatek i relacji Witkiewicza Antoni Sygietyński w *Albumie Maksa i Aleksandra Gierymskich*, zob. A. S y g i e t y ń s k i, *Pisma krytyczne: Krytyka literacka i artystyczna*, wybór i oprac. A. Z. Jakubowski, PIW, Warszawa 1951, s. 319.

Pierwotnym źródłem antyakademickiej postawy młodych malarzy polskich tworzących nieformalną kolonię artystyczną w Monachium było malarstwo i poglądy Gustawa Courbeta, przeciwstawiającego się paryskiej Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby oraz jej emanacji w postaci corocznych Salonów. W monachijskim środowisku artystycznym Courbet cieszył się ciągle jeszcze wielkim uznaniem, które zyskał w czasie swoich wcześniejszych dwukrotnych pobytów w tym mieście[2]. Przynajmniej do początku lat osiemdziesiątych nie zauważono tam impresjonizmu jako osobnego zjawiska. Monachijska Akademia była o tyle „postępowa", że zwolennicy antyakademickiego, courbetowskiego realizmu byli nie tylko wśród studentów, ale i wśród jej nauczycieli. W jakiejś więc mierze dzięki nauczycielom, a nie wbrew nim, jak było w innych akademiach, studenci stawali się zwolennikami realizmu w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku. Wśród owych studentów był – jak się potem okazało – jeden wielki talent literacki i teoretyczno-krytyczny, mianowicie Stanisław Witkiewicz.

Wróciwszy do kraju miał on więc już ukształtowany zasadniczy pogląd na temat malarstwa. Dał mu wyraz w krótkiej polemice z Henrykiem Struve, profesorem filozofii na Impieratorskim Warszawskim Uniwiersitecie i zarazem największym wówczas autorytetem w dziedzinie polskiej estetyki i krytyki artystycznej. Spór dotyczył obrazu Sándora Wagnera przedstawiającego wyścigi zaprzęgów końskich w starożytnym Rzymie. Struve zobaczył w nim prawdziwe „uzmysłowienie" idei rzymskiego ducha, a Witkiewicz – tylko nieprawdziwe przedstawienie koni[3].

Trzy lata później zaczęły się ukazywać w prasie warszawskiej artystyczne korespondencje z Paryża Antoniego Sygietyńskiego. Sygietyński, uzbrojony w „naturalistyczną" estetykę Zoli, analizował i oceniał bieżącą francuską twórczość malarską, rzeźbiarską i literacką. Przejąwszy od Zoli jego definicję dzieła sztuki („dzieło sztuki to fragment natury widziany przez temperament artysty"), za Zolą pierwszy człon tej definicji rozumiał aleteicznie – jako prawdę natury, natomiast drugi niemal zupełnie omijał. Koncepcja naturalistyczna w tej wersji była zgodna z poglądami Witkiewicza, nic przeto dziwnego, że ją od Sygietyńskiego przejął, a potem, mając warsztatową wiedzę malarską, rozwinął.

Pod koniec 1883 roku Sygietyński i Witkiewicz zostali zaproszeni do pracy w tygodniku ilustrowanym „Wędrowiec" przez jego nowego właściciela, Artura Gruszeckiego. Współpraca ta trwała do końca 1887 roku, kiedy pismo

[2] M.L. Kaschnitz, *Courbet: nie ułuda, lecz prawda*, przekł. Z. Skulimowska, PIW, Warszawa 1981, s. 107.

[3] Polemika została opublikowana w „Opiekunie Domowym" w roku 1875, zob. J. Tarnowski, *Wielki przełom. Studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, WUG, Gdańsk 2014, s. 123-124.

zbankrutowało. Witkiewicz pełnił w nim rolę redaktora artystycznego. Obaj publikowali tam artykuły artystyczno-krytyczne stosując koncepcję Zoli i obaj powielali rzeczoną niespójność tej estetyki: w deklaracjach była ona dualistyczna, prawdziwościowo-ekspresjonistyczna, a w konkretnych analizach – monistyczna, prawdziwościowa[4]. Najważniejszym wspólnym dziełem obu autorów, choć sygnowanym tylko przez Sygietyńskiego, był *Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*, wydany w 1886 roku jako suplement do „Wędrowca". Szczegółową teoretyczną wiedzę o malarstwie obaj ci autorzy czerpali z wydanej przez Wojciecha Gersona w 1878 roku Rozprawy o malarstwie Leonarda da Vinci, będącej przekładem *Codex Barberinus*. Witkiewicz nauki Leonarda streścił w swojej wielokrotnie powtarzanej definicji warunków prawdy malarskiej – stanowią ją prawa perspektywy, światłocienia i harmonii kolorystycznej. Obaj autorzy ów zolowski „fragment natury" rozumieli po leonardowsku, jako prawdziwe, tj. wywołujące iluzję, odwzorowanie środkami artystycznymi przedstawionego w obrazie fragmentu świata. I podobnie jak Zola, niewiele uwagi poświęcali ekspresji artysty w dziele.

Obaj nie dostrzegli też impresjonizmu jako zasadniczo nowego prądu w malarstwie, zmieniającego zasady artystyczne, lecz za młodym Zolą uważali go za szczególny przypadek naturalizmu-realizmu. Witkiewicz, tak jak Zola we wczesnym okresie, był do impresjonizmu przychylnie nastawiony i nie zauważył zmiany stanowiska Zoli w połowie lat dziewięćdziesiątych. W *Salon de 1896* Zola napisał, że zdominowany teraz przez malarstwo impresjonistyczne paryski Salon przypomina strych w wyblakłą bielizną. Impresjonizm skrytykował z punktu widzenia ideału malarstwa prawdziwego wizualnie, pomijając – tak jak wcześniej – ekspresjonistyczny komponent swojej własnej definicji dzieła sztuki[5]. Sygietyński podzielał krytyczne nastawienie starego Zoli do impresjonizmu, co ostatecznie poróżniło go z przychylnym wobec impresjonizmu Witkiewiczem.

A Witkiewicz nawet wówczas, kilkanaście lat po publikacji *Albumu*... uważał tak rozumiany naturalizm-realizm, rozszerzony o impresjonizm, w którym się zresztą dobrze nie orientował, za jedyne „prawdziwe" współczesne malarstwo i chociaż wielokrotnie powtarzał hasło „nie co, lecz jak", to nie ozna-

[4] Witkiewicz przytoczył aprobatywnie Zoli definicję dzieła sztuki: „Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament" już w swym czwartym artykule opublikowanym w „Wędrowcu", poświęconym malarzowi bawarskiemu i zarazem profesorowi akademii monachijskiej Franciszkowi Defreggerowi, i dodał, że „Prawdziwość tego spostrzeżenia możemy sprawdzić na pierwszorzędnych talentach, a nawet na geniuszach". S. W i t k i e w i c z, *Franciszek Derfregger*, „Wędrowiec", 1884, nr 19, s. 224.

[5] E. Z o l a, *Słuszna walka: Od Courbeta do impresjonistów: antologia pism o sztuce*, wybór i wstęp G. Picon, przekł. i posłowie H. Morawska, PIW, Warszawa 1982, s. 166.

czało ono dla niego wyrugowania treści pozamalarskiej z obrazu (co zarzucał mu bezpodstawnie Struve), ale dezyderat aksjologiczny, aby dzieło malarskie oceniać nie z uwagi na to, co przedstawia, lecz z uwagi na to, na ile prawdziwie pod względem wizualnym to przedstawia. Autonomicznym kryterium wartości była więc dla niego iluzja, a forma malarska była oceniana jako nośnik iluzji, nie zaś jako wartość samoistna. Z tego powodu postimpresjonistycznych kierunków już nie zaakceptował, aczkolwiek w naturę malarskiej iluzji się nie zagłębiał.

Witkiewicz uczył swego syna malarstwa od wczesnego dzieciństwa. Oczywiście nie tylko uczył go malarstwa, ale kształtował jako człowieka, o czym wiemy z jego korespondencji z rodziną, głównie z matką, oraz z zachowanych listów do syna[6]. Rozpoczynają się one w 1900 roku, gdy junior miał piętnaście lat, i trwają z przerwami prawie do samej śmierci ojca w roku 1915. Listy syna do ojca w większości się nie zachowały. Powodem pisania listów były rozłąki. Początkowo były to wyjazdy syna do rodziny na Litwę, do Warszawy, potem jego pobyty w Krakowie i Francji, a także wyjazd ojca do Lovrany w latach 1904/1905, a od roku 1908 na stałe (powodem była jego gruźlica). Sprawy poruszane w listach tworzą kilka wątków tematycznych, z których na plan pierwszy wybijają się trzy: kształtowanie osobowości, artyzmu malarskiego i światopoglądu społeczno-politycznego. Śladowo dotyczyły też filozofii. Z braku miejsca wszystkie te wątki omówię skrótowo.

2

W pierwszej sprawie imperatywny przekaz ojca do syna jest jasny i niezmienny już od najwcześniejszego zachowanego listu: bądź dobry, jasny, mądry, prawy, współczujący, pomocny i myśl o swojej przyszłości, aby być wybitnym, a dzięki temu niezależnym materialnie malarzem. Ojciec chciał więc wychować syna na dobrego, porządnego człowieka i zarazem wielkiego artystę malarza. Sądząc z listów, syn nie dawał ojcu powodów do niepokojów aż do czasu jego pierwszych miłosnych zaangażowań. Wówczas postawa dobroci znalazła się w mniejszym lub większym konflikcie z dążeniem do przeżywania przygód miłosnych, a ponieważ przynajmniej niektóre z nich były w oczach ojca groźne dla syna, przeto wywierał na niego naciski, aby relacje romansowe, w które syn się zaangażował, szybko przerwał.

[6] Zob. A. M i c i ń s k a, *Istnienie Poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, oprac. J. Degler, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003.

Pierwsza afera miłosna, w która uwikłał się syn, a która bardzo zaniepokoiła ojca, wydarzyła się w Krakowie w 1905 roku, a więc gdy miał dwadzieścia lat. Ojciec napisał mu dłuższe, rozciągnięte na kilka listów kazanie. „Troskam się nieustannie o to, co się z Tobą tam dzieje w tych brudach krakowskich" – pisze w pierwszym liście[7]. A w następnym swoje niepokoje rozwija. Z listu tego wynika, że syn wdał się – wbrew naukom ojca – w lekkomyślny i groźny dla niego romans z tajemniczą „panną W", osobą podejrzanego autoramentu, i że pragnie on przez miłość wybawić ją ze stanu upadku. Ojciec jest przerażony:

> [...] chodzi o wyratowanie Ciebie i biednej kobiety z nieszczęsnego powikłania, w które z dziecinną lekkomyślnością, popartą logiką i wiadomościami teoretycznymi o życiu, wpadliście. Mój drogi! Nie daj się odwrócić od postanowienia zerwania tej wspólności życia, tak obniżającej poziom Twojego bytu i tak zgubnej dla kobiety, nie daj się odwieść.[...] Mówiłem Ci już, że na tej drodze ją czeka tylko straszna przepaść domu rozpusty pod nadzorem policji. Nie wolno Ci być wspólnikiem w społecznych zbrodniach. Są w Krakowie gdzieś ludzie czy zakłady, które pomagają kobietom w wydobyciu się z tej nędzy życia[8].

W kolejnym liście, uspokojony już wieścią o rozstaniu, stara się wzmocnić pożądane cechy syna:

> Jesteś doby, mądry, miły [...]. Twój list tak mnie cieszy nie tylko dlatego, że widzę zdjęte z Ciebie pęta, których ciężaru Ty nie możesz jeszcze ocenić, ale i dlatego, Twoja dobra treść, Twoje dobre przymioty prawości i jasności się w nim objawiają[9].

W następnym liście zamyka sprawę pointą: „Z czasem potrafisz ocenić wartość tego przełamania instynktów na rzecz wyższej zasady życia – dziś cieszy mnie, że uświadamiasz to, co się z Tobą dzieje i wybierasz lepsze"[10].

Niepokojących ojca romansów syn miał co najmniej kilka, ale jeden z nich ponownie go przeraził – z osiem lat starszą aktorką Ireną Solską, żoną Ludwika Solskiego, aktora i dyrektora Teatru Miejskiego (ob. Teatru Słowackiego) w Krakowie. Ojciec przeczuł kłopoty już z pierwszych wzmianek syna o poznaniu Solskich w 1908 roku, skoro w odpowiedzi na jego relację pisał: „Z Twojego listu dzisiejszego widzę, że małżeństwo S[olskich] zabiera Ci czas sprawami dyplomatycznymi – oby nie za dużo życia Ci to zjadło"[11]. A kiedy w roku następnym dowiedział się o romansie syna z Solską, wypytywał go pozornie rozumiejąco i akceptująco o jego zamiary i stosunek do niej: „czym jest w Twoim życiu pani S. – przyjaźnią, namiętnością, otumanieniem zmysłów,

[7] S. Witkiewicz, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, PIW, Warszawa 1969, s. 261.

[8] Tamże, s. 262-263. Notabene, tożsamość owej oblubienicy syna pozostaje nieznana.

[9] Tamże, s. 266.

[10] Tamże, s. 267.

[11] Tamże, s. 379.

miłością, zachwytem psychicznym, podziwem myśli – czym?"[12]. Chęć zrozumienia podszyta jest niepokojem o syna, skoro ojciec suponuje, że możliwym powodem tego związku jest „otumanienie zmysłów", a w następnym zdaniu przypomina mu o jego powinnościach wobec samego siebie: „Ja wiem tylko, że Ty musisz się ze swoim życiem spieszyć, że musisz dążyć do niezależności artystycznej i niezależności psychicznej i materialnej, że na to trzeba dużo czasu i sił i że na tym musisz się skupić"[13]. Dwa lata później jego niepokój o syna w związku z jego uwikłaniem w romans z Solską sięgnął zenitu, skoro w sposób bezwarunkowy żądał od syna rozstania z jego ukochaną:

> Zawróć się i odejdź bez względu na nic. Póki to nie rozjadło twego charakteru. Mój Staśku! „Wartości artystyczne" z tego źródła niewarte są tej krzywdy, którą życiu robi taki stosunek![14]

Ojciec mógł odetchnąć z ulgą dopiero wtedy, gdy syn zakończył romans z Solską, a spokój odzyskał w pełni na początku 1913 roku, kiedy dowiedział się o zainteresowaniu syna panną Jadwigą Janczewską, zaś wkrótce potem o ich zaręczynach. Zaakceptował ją od razu jako kandydatkę na synową i każdy list do syna, aż do jej tajemniczej, samobójczej śmierci w lutym następnego roku, kończył serdecznymi dla niej pozdrowieniami. Śmierć jej pozostaje do dziś wielką zagadką, ale jedno wydaje się pewne, że gdyby Stanisław Ignacy stosował wobec swojej narzeczonej ogólne zasady etyczne wpajane mu przez ojca – aby być dobrym, jasnym, troskliwym – to nie dałby narzeczonej powodu, by targnęła się na swoje życie. Jeżeli był wobec niej inny[15], to wbrew naukom ojca, choć nie całkiem wbrew jego życiu osobistemu, albowiem od lat ojciec żył w jawnym trójkącie matrymonialnym z żoną i Marią Dembowską.

3

W drugiej sprawie od początku korespondencji jest jasne, że ojciec kształcił syna na swój obraz i podobieństwo, czyli na malarza naturalistę i że edukacja ta przynosi zamierzone owoce. W liście do siostry Marii z lutego 1901 roku pisze, że syn „jest malarz, i dobry. [...] Jeśli tak dalej pójdzie, to zanim skończy

[12] Tamże, s. 411.

[13] Tamże, s. 411.

[14] Tamże, s. 517.

[15] O tym, że nie był to poczciwy związek, świadczy treść listu Witkiewicza-juniora do zakochanej w nim bez wzajemności Heleny Czerwijowskiej: „Oczywiście z mojego małżeństwa nic nie będzie, mimo że z p. J[adwigą Janczewską] pozostaję w dobrych stosunkach. Ona jest osobą zupełnie wyjątkową, bo woli nawet, żeby tego nie było", cyt. za. A. M i c i ń s k a, *Istnienie Poszczególne...*, dz. cyt., s. 70.

szkołę, będzie wystawiał obrazy prawdziwe i ciekawe. [...] On ma tyle radości patrząc na naturę [...] Jest pejzażystą"[16].

Ojciec udzielał synowi w listach licznych rad techniczno-malarskich, nakierowanych na osiąganie przezeń coraz lepszych efektów iluzyjnych. Swoimi postępami syn dostarczał ojcu powodów do radości i dumy, a także zadowolenia z siebie jako edukatora. W liście z 28 sierpnia 1901 roku pisał do syna:

> Jak tak dalej pójdzie z Twoim malarstwem, będziesz cudownym dowodem prawdziwości moich teorii o sztuce, a sam w latach, kiedy inni uczą się abecadła na niezrozumiałym szkolnym elementarzu – będziesz niezależnym majstrem. Bon![17]

Rok później niespełna siedemnastoletni Witkiewicz-junior wziął udział w wystawie w Zakopanem, gdzie zaprezentował dwa litewskie pejzaże, które – jak znowu donosił z satysfakcją Witkiewicz-senior swej siostrze – „bardzo dobrze wyglądają i opinia publiczna uważa za najlepsze dzieła"[18], mając zapewne na myśli sprawozdanie z wystawy, jakie poprzedniego dnia ukazało się w „Przeglądzie Zakopiańskim", w którym anonimowy autor chwalił talent młodego artysty[19].

Radość ojca nie trwała jednak bardzo długo, bowiem syn zamiast konsekwentnie doskonalić się w kierunku naturalistycznym, mając lat około dwudziestu zwątpił w naturalizm pod wpływem lektury Whistlera. Ojciec zareagował na to z irytacją:

> Nie pamiętam już jakie to zdanie Whistlera przeciw naturze wysunąłeś jako dokument. Whistler jednak, jeżeli przeciw niej mówił, to albo był tak ograniczony [...] albo też był nieszczery[20].

W tym samym liście okazuje synowi swój niepokój o jego dalszy artystyczny rozwój. Tłumaczy mu, że odejście od natury w malarstwie grozi mu artystyczną klęską i to w czasie, gdy jest on już prawie w pełni dojrzałym malarzem naturalistycznym:

> O malarstwo byłbym spokojny, żeby nie ta formułka przeciw naturze, która przeprowadzona z uporem może podciąć podstawę talentu i wplątać w to bez wyjścia gonienie za czymś, co będzie miało nazwę – a nie będzie mogło być widzianym – co będzie kolorem, a nie będzie ani kolorem, ani formą[21].

Od tego momentu zaczyna się artystyczna psychomachia między ojcem a synem. Sądząc z dalszych listów ojca, syn jako malarz rozwijał się dwutoro-

[16] S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna*... dz. cyt., s. 33.
[17] Tamże, s. 46.
[18] Tamże, s. 33 (list z 3 stycznia 1902).
[19] *Wystawa obrazów i rzeźb*, „Przegląd Zakopiański" 1902, nr 1, s. 6.
[20] S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna*... dz. cyt. s. 271 (list z 8 VII 1905).
[21] Tamże, s.271.

wo: malował studia z natury chwalone przez ojca i równocześnie wykonywał jakieś nienaturalistyczne kompozycje, które spotkały się z krytyką ojca. Na swoje nieszczęście, Witkiewicz-senior wzmacniał w synu podziw dla obrazów Ślewińskiego, który w roku 1906 przebywał w Krakowie (z zaznaczeniem jednak, że „oprócz błękitnego konturu"[22]), zapewne nie zdając sobie sprawy, że Ślewiński był w tym czasie gauguinistą, a malarstwa Gauguina nie akceptował on zupełnie, o czym świadczą jego późniejsze na ten temat uwagi. Manierze Gauguina, zapewne via Ślewiński, uległ w tym czasie także zaprzyjaźniony z Witkiewiczami Tymon Niesiołowski, o czym świadczy uwaga ojca w liście do syna:

> Byłem u Tymona, który prosił mnie, żeby obejrzeć jego dzieła. Idzie on dwoma drogami – na jednej robi postępy i zdobywa własne środki – w studiach, na drugiej: błękitny kontur Gauguina[23].

Jasne jest, że czyniąc krytyczną uwagę na temat błękitnych konturów w obrazach Niesiołowskiego ojciec chciał wpłynąć na syna, aby w taki sposób nie malował.

Pozytywnie nastawieni do maniery Gauguina Witkiewicz-junior i Tymon Niesiołowskim udali się w 1907 roku do Wiednia, aby obejrzeć wystawę jego prac. Nie wiadomo jednak, jakie wrażenia wyniósł z tej wystawy junior, ani co na ich temat sądził senior, gdyż nie ma korespondencji z tego roku.

Zdecydowana refutacja ojca jako malarza naturalistycznego i zarazem jako estetyka naturalizmu nastąpiła dopiero w 1911 roku w czasie pobytu Stanisława Ignacego u Ślewińskiego we Francji. Przełom wywołało prawdopodobnie obejrzenie przezeń paryskiego Salonu Niezależnych, a szczególnie sali numer 41, w której prezentowane były obrazy kubistyczne. Wystawa ta bowiem implikowała następujące przekonanie estetyczne: skoro nowoczesnym malarstwem jest teraz malarstwo deformujące wygląd przedmiotów, nie stosujące zasad perspektywy, światłocienia ani modelunku, to naturalizm opierający się na tych zasadach, jako na niepodważalnych aksjomatach, należy już definitywnie do przeszłości, a zasady te, wbrew temu, co o nich sądził ojciec, nie są ponadhistoryczną istotą malarstwa, lecz są tylko pewną historyczną jego postacią. W nowej twórczości Ślewińskiego junior zobaczył regres do naturalizmu i stąd się brało jego rozczarowanie, wyrażone uwagą, że podobny jest on jako malarz do ojca, czyli że też jest naturalistą. Coś takiego musiał ojcu napisać, skoro ojciec mu odpowiada: „Zmiana, którą znalazłeś

[22] Tamże, s. 323.

[23] Tamże, s. 361 (list z 18 V 1906).

w Ś[lewinskim] – jego podobieństwo do taty, a stąd zawód, mnie nie dziwi. [...]. Ś[lewiński] był zawsze szczerze tym, co Ty nazywasz naturalistą"[24].

Można się tylko domyślać, że junior rozumiał naturalizm szerzej niż senior, który trzymał się dualistycznej, aleteiczno-ekspresjonistycznej koncepcji Zoli i tak jak on na pierwszy plan wysuwał prawdę iluzji, a ekspresji poświęcał niewiele uwagi, aczkolwiek kiedy było trzeba, wykorzystywał ją jako argument przeciwko zarzutowi, że sprowadza malarstwo do fotografii. Dlatego mógł napisać w tym samym liście: „Zastrzegam się tylko przeciwko identyfikowaniu moich teoretycznych wyobrażeń o sztuce z jakimikolwiek zacieśnionymi do jednego kierunku doktrynami"[25].

Jego akceptacja impresjonizmu, jako malarstwa prawdziwego iluzyjnie, świadczy o pewnym rozluźnieniu rygorów prawdy malarskiej, ale zarazem o utrzymaniu jej jako warunku *sine qua non* „prawdziwego" malarstwa, skoro nie akceptował grubego niebieskiego konturu, braku światłocienia i perspektywy w obrazach Gauguina[26].

Ojciec najwyraźniej wahał się pomiędzy otwartością na nową, nienaturalistyczną sztukę a nieustępliwym trzymaniem się swojej naturalistycznej koncepcji prawdy artystycznej. W liście z 25 maja 1911 roku zaakceptował werbalnie niezależność artystyczną syna. Pisał: „Idź swoją drogą. [...] Jesteś już sobą", i pobłażliwie radził synowi, żeby tylko nie negował sztuki Ślewińskiego, gdyż jako „naturalista jest zdrowszym towarzyszem, niż gdyby był jakimś istą"[27]. Jednak dwa tygodnie później wrócił do apodyktycznie naturalistycznej ortodoksji, pisząc dosadnie, że „prosty, bezpośredni stosunek do natury [...] jest doskonałą terapią dla wyzbycia się wszelkiej Gauguinowskiej czy van Goghowskiej egzemy"[28]. Prawdopodobnie ojcu udało się przytrzymać syna, przynajmniej częściowo, przy malarstwie naturalistycznym jeszcze na dwa lata, skoro w roku 1913 oceniając nadesłany mu przezeń pejzaż zastosował, jak wcześniej, prawdziwościowe kryteria oceny:

> Przejście tonów jasnych od różowego na przodzie aż do pomarańczowego przy zetknięciu jasnej płaszczyzny śniegu z ocienionym zboczem Krokwi jest prawdziwe i daje zupełny obraz tego, co się dzieje w oczach oślepionych tym blaskiem[29].

[24] Tamże, s. 488 (list z 10 VI 1911).

[25] Tamże.

[26] Artykuł *Impresjonizm* ukazał się w odcinkach w „Kurjerze Warszawskim" w latach 1891-1892, a następnie włączony został do trzeciego wydania *Sztuki i krytyki u nas*. S. Witkiewicz, *Impresjonizm* [w:] *Sztuka i krytyka u nas*, oprac. M. Olszaniecka, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 120-166.

[27] S. Witkiewicz, *Listy do syna*... dz. cyt., s. 484-485 (list z 25 V 1911).

[28] Tamże, s. 488 (list z 10 VI 1911).

[29] Tamże, s. 587 (list z 11 VI 1913).

Ale w roku następnym ojciec dał ostatecznie za wygraną i pogodził się z definitywnym porzuceniem przez syna naturalizmu:

> Twój stosunek artystyczny już się przeżył (stosunek do natury) [...] trzeba pójść dalej [...] odrzucić wszelką połowiczność, wszelkie zatrzymywanie się przed osiągnięciem najwyższego wyniku twórczego[30].

Ani w listach ojca, ani w nielicznych zachowanych pocztówkach syna do ojca, ani w tekstach Witkacego nie ma nic na temat tego, co zainspirowało go do ostatecznego porzucenia naturalizmu. Skazani więc jesteśmy na domysły. Jedynym ważnym wydarzeniem, jakie miało miejsce w tym okresie w naszej krajowej kulturze estetycznej była aktywność polskiego krytyka artystycznego zamieszkałego w Paryżu Adolfa Baslera. Pod koniec 1912 w krakowskiej ASP wygłosił wykład entuzjastyczny wobec nowej sztuki, a roku następnym opublikował w prasie krajowej dwa artykuły zawierające tezy tego wykładu[31]. Nie wiadomo, czy Witkiewicz-junior był słuchaczem tego wykładu, ani czy czytał artykuły Baslera, ale nie można wykluczyć, że je znał i że jeśli je znał, to one właśnie mogły wywrzeć decydujący wpływ na ostateczne rozstanie z naturalizmem (a w sensie symbolicznym narodziny Witkacego jako artysty suwerennego, niezależnego od ojca). W listach ojca do syna nie ma żadnych odniesień do Baslera.

Czy ojciec był szczery, czy tylko dla dobra syna przyznał w końcu mu rację? Dla Witkiewicza-seniora naturalizm nie był jednym z równowartych stylów malarskich, lecz był jedynym prawdziwym malarstwem. Za Thore-Bürgerem odejście od prawdy artystycznej uważał za przyczynę kryzysów w dziejach malarstwa, a powrót do niej za źródło jego odradzania. Szczera akceptacja odejścia syna od takiego malarstwa byłaby równoznaczna z porzuceniem głębokiej wiary artystycznej, dzięki której ojciec osiągnął tak wysoką pozycję w polskiej myśli o sztuce, a także – w konsekwencji – w malarstwie polskim. Po latach, w retrospektywnym artykule *Bilans formizmu* z 1938 roku syn dopisał pointę do artystycznej psychomachii z ojcem, czyniąc go, wbrew oczywistym faktom, niemal prekursorem formizmu[32].

[30] Tamże, s. 625 (list z 3 IV 1914).

[31] A. B a s l e r, *Stare i nowe konwencye w malarstwie. (Od Cezanne'a do kubizmu)*, „Krytyka" 1913, t. 38; tenże, *Nowa sztuka*, „Museion" 1913.

[32] S. I. W i t k i e w i c z, *Bilans formizmu*, [w:] t e n ż e, *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, oprac. J. Leszczyński, PIW, Warszawa 1976, s. 140-142.

4

Tematyka polityczna pojawia się w listach dopiero w 1905 roku, w związku z wojną rosyjsko-japońską, a potem rewolucją w Rosji. Ojciec nakłania syna, by interesował się polityką. Jest oczywiste, że w domu panowała atmosfera patriotyczno-suwerennościowa, więc wydarzenia polityczne były ważne nie tylko dla ich prywatnego życia, ale przede wszystkim jako szansa na upragnione odzyskanie przez Polskę suwerenności państwowej. Najpierw uwikłanie Rosji w wojnę z Japonią wydawało się stwarzać taką szansę. Nadzieja na taki obrót spraw była w rodzinie Witkiewiczów żywa w związku z kultem Jana Witkiewicza (Wallenroda), wujka Stanisława Witkiewicza, który jako dyplomata i agent rosyjski usiłował wciągnąć Rosję w konflikt z Wielką Brytanią za terenie Afganistanu, by dzięki temu Polska mogła odzyskać suwerenność (został skrytobójczo zamordowany w Petersburgu). Wkrótce po tym, jak nadzieja związana z wojną rosyjsko-japońską rozwiała się, pojawiła się nowa nadzieja, wzbudzona przez rosyjską rewolucję 1905 roku. W czasie, gdy jeszcze dobrze rokowała, pisał do syna z wiarą w jej korzystne skutki dla Polski, a jednocześnie z zazdrością i smutkiem, że teraz w rodakach nie ma ducha rewolucyjnego, przeto kategorycznie odradzał synowi zaangażowanie w ewentualny zryw niepodległościowy. Jak pisał, powstanie suwerennościowe najpierw trzeba dobrze przygotować, zarówno materialnie, jak i duchowo. I z nadzieją przypatrywał się aktywności Józefa Piłsudskiego, swego dalekiego krewnego[1]. Śledząc doniesienia o rewolucji rosyjskiej 1905 roku uwierzył, i wiarę tę wyraził w liście do syna, w historyczną nieuchronność rewolucji socjalistycznych, które zmienią radykalnie świat. Wiarę tę syn od ojca przejął i przesycił nią swoją późniejszą twórczość literacką, ale nadał jej inny, pesymistyczny wyraz.

Po stłumieniu rewolucji rosyjskiej szansę na odzyskanie suwerenności państwowej widział już tylko w działaniach zbrojnych w nadciągającej wojnie światowej i z niezłomną wiarą śledził działania Józefa Piłsudskiego. Było jasne, że polskich oddziałów zbrojnych nie można stworzyć poza armiami zaborczymi. Piłsudski tworzył je w ramach armii austriackiej z zamiarem zautonomizowania ich, gdy nadejdzie właściwy moment. Kiedy już wojna wybuchła, w liście do syna przebywającego w Australii na wyprawie etnologicznej kierowanej przez Bronisława Malinowskiego, pisał z entuzjazmem:

> Telegraf przynosi Wam wieści o tej potwornej wojnie, może jednak nie donosi szczegółów tego, co się u nas dzieje. Strzelcy Ziuka [Józefa Piłsudskiego] wkraczając do Królestwa dali hasło i nagle nastąpiło takie obudzenie narodowe, że nikt by nie poznał tego narodu, który

[1] O związkach pokrewieństwa pomiędzy Witkiewiczami i Piłsudskimi: patrz artykuł Jerzego M. Roszkowskiego w niniejszym tomie.

zdawało się jest sparaliżowany przez strach. Jakikolwiek będzie dalszy los wojny, to najważniejsze dla nas zwycięstwo odnieśliśmy – żyjemy[34].

Sens ostatniego słowa jest jasny: odżyliśmy jako społeczeństwo dążące do odzyskania suwerenności państwowej.

Dwa ostatnie zachowane listy napisane zostały po francusku z powodu cenzury carskiej. Zaadresowane zostały do Petersburga, gdzie syn udał się z Australii, by wstąpić do Pawłowskiej Szkoły Wojskowej[35]. Zrealizowanych zamiarów syna ojciec zapewne nie zdążył poznać, ale już samo udanie się do Petersburga nie mogło zyskać jego akceptacji, skoro wierzył, że suwerenność przyniesie Polsce walka z Rosją u boku Austrii, a nie z Austrią i Niemcami u boku Rosji. Mimo to w tych dwóch ostatnich listach z przełomu 1914 i 1915 roku powstrzymał się od oceny postępowania syna. Listy są przepojone miłością ojcowską i niepokojem o los syna. W treści osobiste wplecione są zakamuflowane wiadomości o Piłsudskim i jego legionach. W przedostatnim liście czytamy:

Jestem szczęśliwy, że wuj Ziuk ma się znakomicie, że jego dzieci pracują z zapałem i że zdały pomyślnie swoje egzaminy ku największemu zdumieniu i pochwałom wszystkich[36].

W ostatnim liście pisze:

Wuj Ziuk zawsze z tą samą niezmordowaną energią walczy z przeciwnościami życia, pracując ze swymi dziećmi nad lepszym jutrem. Trudności, które pokonali ku zdumieniu ludzi kompetentnych, nie wyczerpały jednak ich zadania i mają przed sobą jeszcze wiele do zrobienia[37].

Nie ma wątpliwości, że adresat zrozumiałby, że idzie o walkę o odzyskanie niepodległości państwowej prowadzoną przez Piłsudskiego i dowodzone przez niego legiony. Czy listy te dotarły do syna w owym czasie – nie wiadomo. Witkiewicz-senior nie dożył odzyskania przez Polskę suwerenności, zmarł w drugim roku wojny. Syn, jak wiadomo, w roku 1916 został ranny w bitwie pod Witonieżem na Wołyniu i trafił do szpitala. Na front już nie wrócił. Rewolucja bolszewicka zastała go w Petersburgu. Udało mu się ją przeżyć i w roku 1918 wrócić do wolnej już Polski.

[34] S. Witkiewicz, *Listy do syna...*, dz. cyt., s. 627

[35] Zob. K. Dubiński, *Wojna Witkacego, czyli kumboł w galifetach*, Iskry, Warszawa 2015, s. 50.

[36] S. Witkiewicz, *Listy do syna...*, dz. cyt., s. 629.

[37] Tamże, s. 631.

5

W artykule *Bilans formizmu* z 1938 roku Witkacy utrzymuje, że na temat Czystej Formy pisał jeszcze przed wojną, ale rzeczy tych nie opublikował[38]. W listach ojca do syna z tamtego okresu nie ma potwierdzenia, że takie prace powstały, jest natomiast wzmianka w liście z 17 maja 1907 roku, że junior ma zamiar napisać teorię sztuki, co ojca bardzo ucieszyło[39]. W przywołanym artykule Witkacy informuje także, iż swoje wydane w 1919 roku dzieło *Nowe formy w malarstwie* zaczął pisać w Petersburgu w 1917 roku. Nie jest możliwe, aby pisał tę pracę *a vista*, bez żadnego przygotowania myślowego i erudycyjnego, gdyż zbyt rozległy jest jej zasięg problemowy. Jakie ono jednak było, można się tylko domyślać. W cytowanym liście z 17 maja 1906 roku ojciec radzi synowi: „rzuć Corneliusa, z którym tak dawno obcujesz" i tłumaczy, że nie daje on dobrej teorii życia duszy „przy dzisiejszym stanie wiedzy"[40]. Od kiedy obcował i z jaką pracą Corneliusa oraz jak ją rozumiał? Nie wiadomo. Wiadomo natomiast, że rady ojca nie posłuchał[41]. Już przed zajęciem się filozofią Corneliusa Witkacy interesował się filozofią. W wieku 17 lat napisał rozprawkę filozoficzną *O dualizmie*, a rok później drugą, zatytułowaną *Marzenia improduktywa (Dywagacje metafizyczne)*. Rozprawki te nie ukazały się za życia autora[42], ale ojciec je znał i uczynił na ich temat dwie lakoniczne wzmianki w swoich listach do syna, nie wnikając jednak w ich treść, której może albo nie rozumiał, albo nie akceptował. Rozprawki te, chociaż napisane są dosyć nieporadnie pod względem terminologiczno-pojęciowym, zawierają szkic późniejszej metafizyki Witkacego. W tekście pierwszym młody autor konstatuje występowanie w filozofii począwszy od Kartezjusza dotąd nierozwiązanego problemu dualizmu psychofizycznego, odsłaniającego tajemnicę dualistycznego bytu.

> Kierunek analityczny, empiryczno-logiczny chce podmiot określić tym, co jest na zewnątrz niego, jest to poznanie odśrodkowe. Tu należą wszystkie systemy materialistyczne. Drugi kierunek bierze za punkt wyjścia „ja" świadome, jako jedyną rzecz daną bezpośrednio i wszystko, co jest na zewnątrz, warunkuje poznająca istota[43].

[38] S. I. W i t k i e w i c z, *Bilans formizmu...*, dz. cyt., s. 140.

[39] S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna...*, dz. cyt., s. 249 (list z 17 V 1906).

[40] Tamże, s. 349.

[41] Filozofię Corneliusa potem traktował jako „psychologizm właściwy" i włączył w wersji skorygowanej do swojego „systemu Ontologii Ogólnej".

[42] Obie rozprawki ukazały się pierwszy raz w trzecim tomie *Pism filozoficznych i estetycznych* Stanisława Ignacego Witkiewicza w 1977 r.

[43] S. I. W i t k i e w i c z, *O dualizmie* [w:] *O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia i inne prace filozoficzne*, oprac. B. Michalski, PWN, Warszawa 1977, s. 14.

Z ową dwoistością bytu zmagali się, jak zauważa młody autor, Descartes, Spinoza, Kant i Schopenhauer, ale nie osiągnęli zadowalającego rozwiązania. A właściwym rozwiązaniem jest, jego zdaniem, synteza obu sposobów filozoficznego ujęcia dwoistej rzeczywistości.

Swą ideę Witkiewicz-junior rozwija w następnej, większej rozprawce. Zaczyna *ex cathedra*: „Z tego powodu, że układ nasz jest dwoisty, każdy system uwzględniający jedną tylko stronę będzie ciasny", i dodaje, że dotychczasowe walki między realistami i idealistami trwające w filozofii niemal od jej początków, były wynikiem niezrozumienia dwoistej natury bytu, przeto „Jedyną metafizyką prawdziwą [...] jest dualizm. Właśnie dlatego, że godzi w sobie i mieści dwa jedyne, a przeciwne kierunki"[44]. Historia filozofii – prawi młody autor apodyktycznie - aż do Kanta jest „historią pomyłek"; Kant zaś „dowiódł, że czas, przestrzeń i przyczynowość są tylko formami tak zewnętrznego, jak i wewnętrznego poznawania", ale rzeczy same w sobie potraktował jako niepoznawalne, więc wynik jego filozofii był „zupełnie negatywny".

> Pozostawił on za sobą straszną pustkę, którą paru półgłówków, jak Fichte, Schelling i Hegel starało się zapełnić swymi dogmatycznymi bredniami, niszcząc pracę 20 wieków z przedziwną lekkomyślnością[45].

Dopiero Schopenhauer miał odwagę postawić tezę, że „jedyną rzeczą samą w sobie i dla siebie" jesteśmy „my sami w sobie". Tekst kończy się autoironiczno-żartobliwymi uwagami, że „nie bierze się odpowiedzialności za błędy stylowe, ortograficzne i kaligraficzne", że „po części nie odpowiada się też za idiotyczne myśli, za kołowaciznę przewijającą się w całym utworze", oraz że „krytykę traktuje się z wyrafinowanym bezwstydem"[46]. I rzeczywiście, trudno te utworki traktować całkiem serio, ale mimo to, ich fragmenty dyskursywne można uznać za antycypację późniejszych tekstów filozoficznych Witkacego, pisanych, jak się wydaje, z poważną intencją, albo przynajmniej z zachowaniem pozorów takiej intencji.

Skąd czerpał do nich inspirację? Skąd brał wiedzę o wymienionych filozofach. Zapewne nie od ojca, negatywnie nastawionego do metafizycznych spekulacji. Ponieważ uwagi na ich temat są bardzo ogólne, to można przypuszczać, że miał o filozofii wiedzę nie z lektury tekstów źródłowych, ale z jakiegoś syntetycznego, popularnego opracowania historii filozofii. A skąd wziął ideę syntezy idealizmu i realizmu? Mógł na nią wpaść samodzielnie, co wydaje się jednak mało prawdopodobne. Bardziej prawdopodobne jest to, że mógł ją znaleźć w jakiejś opublikowanej pracy innego autora, na przykład rze-

[44] S. I. Witkiewicz, *Marzenia improduktywa (dywagacja metafizyczna)* [w:] tamże, s. 17.
[45] Tamże, s. 26, 27.
[46] Tamże, s. 29.

czonego Henryka Struvego. Filozof ten na idei syntezy idealizmu z realizmem zbudował heroiczny portret filozoficzny swego mistrza – Józefa Kremera, a przy okazji swój (takiż) autoportret. Uczynił to w wydanej w roku 1881 książce *Życie i prace Józefa Kremera jako wstęp do jego dzieł*, która była suplementem do dwunastotomowego wydania dzieł Kremera pod jego redakcją[47]. Struve przedstawił Kremera jako najpierw wybitnego heglistę, który zastąpił heglowski panteizm chrześcijańskim teizmem, w czym był bliski niemieckiej prawicy heglowskiej[48], a potem, kiedy heglizm stał się przestarzały, a w filozofii niemieckiej dominującą pozycję zajął „idealny realizm", łączący filozofię idealistyczną z filozofią realistyczną, jako herosa, który dokonał zwrotu w tym właśnie kierunku[49]. Nie wiadomo, czy Witkiewicz-junior znał dzieła Józefa Kremera i Henryka Struvego. Byłoby jednak dziwne, gdyby nie wiedział przynajmniej o tym drugim, skoro był on głównym antagonistą jego ojca w dziedzinie poglądów na temat sztuki. I chociaż polemika między Witkiewiczem-seniorem i Henrykiem Struvem dotyczyła tylko estetyki i krytyki artystycznej, a Witkiewicz-senior nie wykazywał zainteresowania czystą filozofią, to jednak jego syn, interesujący się filozofią, mógł do prac Struvego sięgnąć. Na początku lat tysiąc dziewięćsetnych Stanisław Witkiewicz nosił się z zamiarem przygotowania kolejnego, czwartego wydania *Sztuki i krytyki u nas*[50], a ponieważ trzonem tego dzieła jest polemika ze Struvem, toteż mimo że została ona już wcześniej przezeń wygrana, sama sprawa nie należała do definitywnie zamkniętej już przeszłości, przeto poglądy antagonisty ojca mogły być inspiracją dla pragnącego się zautonomizować intelektualnie syna.

Kilka lat później Witkiewicz-junior napisał wspomnianą rozprawę *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. Wbrew tytułowi praca ta nie dotyczy ani wyłącznie, ani nawet głównie nowego malarstwa, a jej struktura formalna nie odpowiada strukturze logicznej zaprezentowanych w niej poglądów. Jest to bowiem zarys systemu filozoficznego, który tylko w części dotyczy bezpośrednio malarstwa. Książka składa się z czterech części: 1) wstępu filozoficznego, 2) rozważań o sztuce czystej, 3) o malarstwie w ogóle i 4) dywagacji o zaniku uczuć metafizycznych w związku z rozwojem społecznym. Czwarta część zawiera wizję ewolucji ludzkości, w szczególności kultury, rozumianej zgodnie z tradycją heglowską triadycznie, jako

[47] H. S t r u v e, *Życie i prace Józefa Kremera jako wstęp do jego dzieł*, Lewental, Warszawa 1881.

[48] Struve pisze z entuzjazmem, że „gdyby *Wykład filozofii* Kremera był wyszedł nieco wcześniej w języku niemieckim, to niewątpliwie byłby się stał punktem zbornym całej prawicy Hegla", tamże, s. 122.

[49] Tamże, s. 66.

[50] S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna...*, dz. cyt., s. 527, 802.

religia, sztuka i filozofia. Witkacy ustawił te formy kultury diachronicznie, jak Hegel, ale w innej kolejności niż on i rozumiał je w odróżnieniu od niego nie idealistycznie, czyli nie jako ekspresję ducha absolutnego, ale materialistycznie i psychologicznie zarazem – jako wyraz przeżywanej przez ludzi jedności w wielości osobowości, utożsamianej z „uczuciem metafizycznym", przy założeniu negatywnej korelacji zdolności do takich doznań w stosunku do poziomu uspołecznienia ludzkości. Pierwszą historycznie dziedziną kultury, w której wyrażała się owa jedność w wielości była wedle Witkacego religia, jej historyczna rola się już skończyła. Drugą była sztuka, jej rola się właśnie kończy. Trzecią jest filozofia, jej rola się skończy się w niedalekiej przyszłości. Z powodu zaniku wrażliwości metafizycznej – prawi *ex cathedra* zakopiański filozof-amator – doznanie jedność w wielości artysty wyrażać się musi w formach coraz bardziej skomplikowanych („nienasycenie formą") i to są już „przedśmiertne konwulsje" sztuki, bo wkrótce sztuka „prawdziwa" zaniknie z powodu zaniku doznań metafizycznych artystów i odbiorców. Własna sztuka Witkacego jest częścią tej agonalnej sztuki światowej[51]. Filozofia też musi z tego samego powodu zaniknąć, ale zanim to się stanie, zdąży jeszcze wydać system ostateczny, którego projekt szkicuje Witkacy w pierwszej części swej książki. Zgodnie z tezą obu jego młodzieńczych rozprawek, musi to być filozofia dualistyczna, opisująca dwoisty byt, łącząca dwie antagonistyczne dotąd tradycje filozoficzne: idealizm (psychologizm) i realizm (fizykalizm). I musi uwzględniać zarówno to, co pewne w poglądzie potocznym, jak i teorie nauk fizykalnych.

Witkacy stworzył w tym dziele koncepcję filozoficzną podobną strukturalnie do filozofii Struvego, a więc takiego typu, jaki jego ojciec uważał za bezpowrotnie – dzięki niemu właśnie – obalony. Co więcej, podobną do systemów filozofów niemieckich, które on sam – przypomnijmy – w *Marzeniach improduktywa* zgodnie z opinią ojca uważał za „metafizyczne brednie". Jest to system historiozoficzny, który chce objąć w historycznym rozwoju wszystko, co istnieje, a sztukę ujmuje jako dziedzinę kultury podlegającą procesowi historycznemu. Skazani jesteśmy na domysły, skąd czerpał inspirację dla swojego systemu, bowiem Witkacy na ten temat milczał. Nie można wykluczyć, że źródłem tym było dzieło Struvego *Historia logiki jako teorii poznania w Polsce poprzedzona zarysem jej rozwoju u obcych*, którego wydanie drugie

[51] Zgodnie ze swą wizją, mając 39 lat rzucił malarstwo „artystyczne" poprzestając na rysowaniu pastelami portretów (w ramach założonej przez siebie „Firmy Portretowej"), których za sztukę nie uważał, też wbrew ojcu. Więcej o tym zob. J. T a r n o w s k i, *O (niedobrym) wpływie estetyki na twórczość malarską Witkacego* [w:] *Witkacy*, Materiały sesji poświęconej Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi w 60 rocznicę śmierci, pod red. A. Żakiewicz, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Warszawa 2000.

„w dwójnasób poszerzone", jak zapewnia autor na stronie tytułowej, ukazało się w roku 1911. Wbrew tytułowi, jest to w gruncie rzeczy podręcznik historii filozofii polskiej, poprzedzony obszernym, ponad stustronicowym zarysem całej historii filozofii w ogóle, od greckich początków do współczesności. Można się z tego dzieła dowiedzieć, że wszystko co ważne w filozofii polskiej XIX wieku mieści się w obrębie neoheglizmu i w stosunku do oryginalnej myśli Hegla jest korektą jego schematu historiozoficznego, polegającą na łączeniu „dialektyki heglowskiej z wiarą religijną"[52]. Najważniejszymi filozofami są dla Struvego Kremer, Libelt i Cieszkowski, który nazwę „historiozofia" wprowadził w dziele *Prolegomene zur Historiozofie* z 1838 roku, dostępnym także w tłumaczeniu polskim, wydanym przez jego syna w 1908 roku.

Struve nieco uwagi poświęca też polskiemu pozytywizmowi. Pisze o nim bagatelizująco, że „miał u nas przeważnie charakter publicystyczny i społeczny" i odsyła do prac krytycznych wobec pozytywizmu Comte'a, w tym dwóch swoich tekstów. Za najważniejszego pozytywistę ma Juliana Ochorowicza, który wyszedłszy od Comte'a odrzucił jego nową religię, którą uznał za przejaw obłąkania, a sam poprawił twórcę pozytywizmu o tyle, że uznawał metafizykę, ale tylko taką, która „opiera się na fizyce"[53]. Wbrew Comte'owi akceptuje wiarę religijną obok wiedzy pozytywnej i domaga się „rozumowej krytyki", co w opinii Struvego zbliża go do Kanta, chociaż miał o nim „mętne pojęcie", i stawia w opozycji do „dogmatyzmu" Comte'a, wbrew wyjściowym deklaracjom[54]. Wspomina taż o Adamie Chmielowskim, który wyszedł od pozytywizmu i doszedł do neokantyzmu, czemu dał wyraz we wstępie przetłumaczonej przez siebie, wydanej w roku 1904 *Krytyki czystego rozumu*. Struve tryumfalnie oświadcza, że „po dłuższej poniewierce w opinii powszechnej, filozofia budzi znowu szersze zajęcie" i wskazuje na swoje wykłady w warszawskiej Szkole Głównej, a potem w Uniwersytecie Warszawskim, oraz swoją pracę *O istnieniu duszy i jej udziale w chorobach umysłowych*, jako prekursorską krytykę materializmu, której celem było wykazanie „sprzeczności materializmu z naukami przyrodniczymi"[55]. Nieco uwagi poświęca też polskiemu „nowokantyzmowi". Za najważniejszego filozofa tego nurtu uważa Władysława Mścisława Kozłowskiego. W swym głównym dziele *Zasady przyrodoznawstwa w świetle teoryi poznania*, wydanym w 1903 roku, głosi on ideę, że

[52] H. S t r u v e, *Historia logiki jako teorii poznania w Polsce poprzedzona zarysem jej rozwoju u obcych*, nakładem autora, Warszawa 1911, s. 330. Struve wymienia w tym miejscu co prawda tylko Libelta i Cieszkowskiego, ale inne jego wywody nie pozostawiają wątpliwości, że spostrzeżenie to obejmuje także Kremera i jego samego.

[53] Tamże, s. 427.

[54] Tamże, s. 428.

[55] Tamże, s. 436.

wiedza dąży do prawdy, ale wiedza naukowa potrzebuje filozofii, która jest zdolna do odpowiedzi na pytanie, na które żadna nauka szczegółowa odpowiedzi dać nie może: czy rzeczywistość dostępna zmysłom jest wytworem podmiotu, czy świat jest taki, jaki nam się wydaje w poznaniu zmysłowym. Odpowiada w zgodzie z Kantem, że „cała architektonika świata zmysłowego jest naszym dziełem", wbrew naiwnemu przekonaniu, że wiedza naukowa daje prawdę o rzeczywistości samej w sobie, prawda jest ideałem rozumu, a wiedza naukowa jest „ukształtowaniem rzeczywistości według tego ideału".[56] Atoli działalność poznawcza człowieka obejmuje także uczucia i wolę, toteż – taka jest ostateczna konkluzja Kozłowskiego w ujęciu Struvego – istnieje też prawda woli i uczuć, a „prawdą jest wszechstronna harmonia umysłu z rzeczywistością w trzech zasadniczych władzach jego: poznaniu, uczuciu i woli"[57]. Ta idea już nie mieści się w filozofii krytycznej Kanta, ale Struve się do niej się nie ustosunkowuje, komplementuje tylko Kozłowskiego, że wyłożył swoje poglądy w sposób samodzielny i jest „najwydatniejszym przedstawicielem nowokantyzmu u nas"[58].

Drugim neokantystą, któremu Struve poświęcił nieco uwagi, był Adam Mahrburg. Jego główną ideą było kantowskie przekonanie, że metafizyka nie jest i nie może być nauką, gdyż za przedmiot ma „byt pozadoświadczalny", ale mimo to metafizyka odgrywa w kulturze doniosłą rolę. Myśl ta jest destrukcyjna dla filozofii Struvego, przeto stawia on retoryczne pytanie i zarazem wytyka Mahrburgowi myślowy defekt:

> Czy jednak metafizyka, jako twórczość pojęciowa, mogłaby wywrzeć owe piękne i zbawienne wpływy kulturalne, gdyby nie zawierała pewnych współczynników prawdy i nauki, a choćby prawdopodobieństwa – tej kwestii, postawionej przez kilku współczesnych neokantystów [...] Mahrburg nie porusza wobec zajętego z góry stanowiska co do pozadoświadczalnego charakteru metafizyki[59].

Struve również nie zajął tu stanowiska w tej sprawie, a jest ona kluczowa dla wszelkiej metafizyki. Gdyby przyznał rację Mahrburgowi, pozbawiłby swoją filozofię wartości poznawczej. Skoro nie bronił stanowiska przeciwnego, to zapewne nie znalazł kontrargumentów, a zamiast dyskusji, zrobił unik. Nie zauważył albo zbagatelizował także pogląd Stanisława Brzozowskiego o Kremerze jako filozofie, że *Krytyka czystego rozumu* pozostała dla niego „księgą na zawsze zamkniętą", i że – wbrew poglądowi Struvego – z punktu widzenia kantowskiej filozofii krytycznej zarówno filozofia Hegla, jak i filozofia Kremera „nie różnią się prawie zupełnie", gdyż obie są dogma-

[56] Tamże, s. 408.
[57] Tamże, s. 408.
[58] Tamże, s. 409.
[59] Tamże, s. 417.

tyczne, a różnica między nimi jest tylko taka, że heglowski panteizm zastąpił chrześcijańskim teizmem[60]. Brzozowski zakwestionował też rzekomy kryzys i przełom w filozofii Kremera, którego dopatrzył się z pełną aprobatą Struve, polegający na porzuceniu heglizmu i przejściu na „idealny realizm". Według Brzozowskiego „rozwój Kremera nie znał przełomu", tylko przystosował on Hegla do swej głęboko emocjonalnej religijności i przetłumaczył katechizm na dialektykę heglowską, w wyniku czego dialektyka stała się zbyteczna, „odpadła więc jak bezużyteczny balast"[61]. Implikacją podważenia przełomu w filozofii Kremera było zakwestionowanie twierdzenia Struvego, że jego własna filozofia, będąca kontynuacją owej rzekomej, późnej filozofii Kremera, stanowi jakiś przełom w stosunku do idealizmu Hegla. W tym świetle jawi się ona jako kontynuacja idealizmu, a nie jako synteza idealizmu z nieidealizmem (realizmem). Struve nie odniósł się do krytyki Brzozowskiego, a istnienie tego autora odnotował jedynie w przypisie, i tylko jako tłumacza książki Königa o psychologii i filozofii Wundta.

Jakie wnioski mógł wyciągnąć z takich lektur adept filozofii? Takie, że albo filozofia jest chaosem niezgodnych ze sobą arbitralnych poglądów, albo że cel idealnego realizmu był trafnie wyznaczony, tylko realizacja tego celu była niezadowalająca. Pierwszą ewentualność Witkacy odrzucił *expressis verbis*, na co wskazuje jego uwaga w artykule *Wstęp do filozofii dla laika*:

> Filozofia uważana jest przez przeciętnego laika za coś niezmiernie nudnego, nad czym należy się pobłażliwie, w najlepszym wypadku, jeśli nie z pogardą uśmiechnąć, zajmującego się nią traktować z pobłażaniem, jako niespełna rozumu. Biedni ludziska nie wiedzą, że takim z góry powziętym stanowiskiem pozbawiają się jednego z największych dóbr duchowych, tkwiących w istnieniu[62].

Swoją filozofię w *Nowych formach w malarstwie* konstruował Witkacy tak, jakby chciał poprawić program Struvego, do którego się jednak otwarcie nie odniósł. Był to niezwykle ambitny program wielkiej syntezy dotychczasowej filozofii, uwzględniającej nauki przyrodnicze. Zignorował w tym nie tylko krytykę filozofii idealistycznej dokonaną przez Brzozowskiego z perspektywy kantowskiej filozofii krytycznej, ale i pogląd swojego ojca, który wcześniej podzielał, na temat filozofii niemieckiej, leżącej u podstaw estetyki Struvego powzięty z perspektywy pozytywistycznej. O estetyce Struvego i jej filozoficznym fundamencie pisał Witkiewicz-senior z satysfakcją w przedmowie do trzeciego wydania *Sztuki i krytyki u nas*:

[60] S. B r z o z o w s k i, *Józef Kremer jako pisarz, filozof i estetyk*, Arct, Warszawa 1902, s. 12, 55.

[61] Tamże, s. 64.

[62] S. I. W i t k i e w i c z, *Wstęp do filozofii dla laika*, [w:] *O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia*, oprac. B. Michalski, PWN, Warszawa 1977, s. 304.

Z estetyki, której podstawą były niemieckie spekulacje, a rozwinięciem stek sprzecznych, wykluczających się wzajemnie twierdzeń i morze frazesów – nie zostało nic[63].

Podobieństwo do myśli Struvego, a więc i możliwa nią inspiracja, przeciwko stanowisku ojca, widoczne jest także w estetyce dzieła sztuki. Struve wpadł na koncept „osi kierunkowych" jako konstrukcyjnego i zarazem symbolicznego szkieletu obrazu. Dał temu wyraz w swojej analizie *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki. Stanisław Witkiewicz bezlitośnie koncepcję Struvego skrytykował, a także spostponował, pisząc w konkluzji swej polemiki, że gdyby jego interpretacja obrazu Matejki była prawdziwa, to należałoby wątpić w zdrowie umysłowe malarza[64]. A Witkiewicz-junior na idei napięć kierunkowych zbudował koncepcję Czystej Formy dzieła sztuki malarskiej i wplótł ją w swoją wizję historiozoficzną w taki sposób, że napięcia kierunkowe konstytuują jedność w wielości obrazu, czyli Czystą Formę, która jest wyrazem przeżycia jedności w wielości osobowości artysty, czyli „uczucia metafizycznego" i zarazem wywołuje analogiczne przeżycie u odbiorców.

Innym, wskazanym przez Witkacego źródłem inspiracji był Schopenhauer, ale – jak sądzę – nie jego *Das Welt als Wille und Vorstellung*, ale mała książeczka *Über Religion*, której tezą główną jest przekonanie, że człowiek jest ze swej natury *homo metaphisicus*, tj., że ma przyrodzoną potrzebę rozumienia bytu i że potrzebę tę historycznie zaspokajała najpierw religia, a potem filozofia. Wystarczyło Witkacemu wzorem Hegla – bezpośrednio, albo za pośrednictwem Struvego – dołożyć do tej diady jeszcze sztukę, by otrzymać jego bazowe przekonanie, że religia, sztuka i filozofia są historycznymi, następującymi po sobie, formami ekspresji przeżyć metafizycznych twórców i zaspokajającymi potrzeby metafizyczne odbiorców.

******

Swoje malarstwo, estetykę i filozofię kształtował Witkacy w opozycji do poglądów i oczekiwań ojca także po jego śmierci, do końca życia. Tworzył tak, jakby energię twórczą dawała mu walka z ojcem najpierw żyjącym, a potem z ojcem w sobie. Nawet porzucenie przezeń malarstwa „artystycznego" dziewięć lat po śmierci ojca było refutacją ojcowskiego pragnienia, by syn stworzył malarskie arcydzieło. Jego całkowite *desinteressment* dla architektury, tak ważnej dla seniora, również wydaje się być efektem „odcinania pępowiny" intelektualnej łączącej go z ojcem. Nieustanne refutowanie także

[63] S. W i t k i e w i c z, *Przedmowa do III wydania „Sztuki i krytyki u nas"* [w:] t e n ż e, *Sztuka i krytyka u nas*, opr. M. Olszaniecka, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1971, s. 3.

[64] Szerzej piszę o tym w książce *Wielki przełom...*, dz. cyt. s. 211-219.

może być wyrazem silnej zależności, tyle że negatywnej. Gdy ojca nie było już wśród żywych, syn walczył z ojcem wirtualnym i do końca życia się od niego w gruncie rzeczy nie uwolnił.

Bibliografia

BASLER ADOLF, *Stare i nowe konwencye w malarstwie (Od Cezanne'a do kubizmu)*, „Krytyka" 1913, t. 38.

BASLER ADOLF, *Nowa sztuka*, „Museion" 1913.

BRZOZOWSKI STANISŁAW, *Józef Kremer jako pisarz, filozof i estetyk*, Arct, Warszawa 1902.

DUBIŃSKI KRZYSZTOF, *Wojna Witkacego, czyli kumboł w galifetach*, Iskry, Warszawa 2015.

KASCHNITZ MARIE LOUISE, *Courbet. Nie ułuda, lecz prawda*, przekł. Zofia Skulimowska, PIW, Warszawa 1981.

MICIŃSKA ANNA, *Istnienie Poszczególne. Stanisław Ignacy Witkiewicz*, oprac. Janusz Degler, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003.

STRUVE HENRYK, *Życie i prace Józefa Kremera jako wstęp do jego dzieł*, Lewental, Warszawa 1881.

STRUVE HENRYK, *Historia logiki jako teorii poznania w Polsce poprzedzona zarysem jej rozwoju u obcych*, nakładem autora, Warszawa 1911.

WITKIEWICZ STANISŁAW, *Pisma krytyczne. Krytyka literacka i artystyczna*, wybór i oprac. Jan Z. Jakubowski, PIW, Warszawa 1951.

WITKIEWICZ STANISŁAW, *Wielki przełom. Studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, WUG, Gdańsk 2014.

WITKIEWICZ STANISŁAW, *Franciszek Derfregger*, „Wędrowiec" 1884, nr 19.

WITKIEWICZ STANISŁAW, *Listy do syna*, oprac. Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska, PIW, Warszawa 1969.

WITKIEWICZ STANISŁAW, *Sztuka i krytyka u nas*, oprac. Maria Olszaniecka, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia i inne prace filozoficzne*, oprac. Bohdan Michalski, PWN, Warszawa 1977.

WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*, oprac. Jan Leszczyński, PIW, Warszawa 1976

ZOLA EMIL, *Słuszna walka. Od Courbeta do impresjonistów. Antologia pism o sztuce*, wybór i wstęp Gaetan Picon, przekł. i posłowie Hanna Morawska, PIW, Warszawa 1982.

Education and psychomachia in letters of the father to the son

Summary

Keywords: education, aesthetics, ethics, philosophy, painting, metaphysics, naturalism, art

Stanisław Witkiewicz had a negative attitude towards institutional education, so he educated his son, the later Witkiewicz, mostly by himself, and he used his friends' help only with specific sub-jects. He tried to affect the harmonious development of his son in the sphere of art, aesthetic and philosophy, ethics, politics and society as well as his personal sphere. How

the father directly affected his son, we can only presume, however how he tried to influence him from a distance, we know from the remaining extensive correspondence. Its analysis is the subject of this article.

Józef Tarnowski – dr hab., historyk estetyki, autor kilkudziesięciu artykułów i książki *Wielki przełom. Studium z estetyki Stanisława Witkiewicza* (2014), współredaktor książki zbiorowej *Nowoczesność w sztuce i myśli o sztuce na Pomorzu* (2015).



100. Ojciec i syn w Lovranie. Fot. 1913



101. Helena Modrzejewska. Fot. ok. 1902

NATALIA JAKUBOWA
Instytutu Wiedzy o Sztuce w Moskwie, Rosja; Instytut Badań Literackich PAN

Obraz aktorki w życiu i twórczości ojca i syna

Słowa-klucze: Stanisława Witkiewicz – Helena Modrzejewska, Stanisław Ignacy Witkiewicz – Irena Solska

1

W moim artykule chciałabym pokusić się o porównanie kultu, jakim Witkiewicz senior otaczał Helenę Modrzejewską, z relacją Witkacego i Solskiej. Uważam, że w obu przypadkach wielką rolę odegrały „uprzedzenia osobiste", a także preferencje (albo nawet uprzedzenia) estetyczne. Chciałabym też poruszyć kwestię naśladowania przez syna specyficznych wzorców relacji „kobieta w życiu artysty", których trzymał się ojciec, ale też ich odwrócenia, chociaż z przyczyn oczywistych nie będę mogła tego tematu wyczerpać.

Głównym tekstem, na którym będę się opierała, próbując odtworzyć wzorce relacji „kobieta w życiu artysty", jakie Witkiewicz senior chciał przekazać synowi, są *Listy do syna*[1]. Znajdziemy w nich wiele informacji na ten temat, lecz nie musimy traktować listów jako źródła jedynego i ostatecznego. Jesteśmy zmuszeni skoncentrować się właśnie na nich, chociaż zapewne ważniejsze były rozmowy Witkiewiczów oraz przykład, jaki dawał ojciec synowi. Ta druga kwestia jest nieco skomplikowana, a to z uwagi na trójkąt Stanisław Witkiewicz – Maria Witkiewiczowa – Maria Dembowska, który nie doczekał się dotąd rzetelnego opisu, ponieważ wciąż przeważa tendencja przedstawiania Stanisław Witkiewicza jako osoby nieskazitelnej.

[1] S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, PIW, Warszawa 1969.

Świadectwo współczesnych i opinie potomnych można podzielić na dwie kategorie. Jedni próbują udawać, że nie ma niczego niezwykłego w tym, iż Stanisław Witkiewicz przesiadywał w Chacie Dembowskiej (Chata była przecież ośrodkiem życia kulturalnego w Zakopanem), a później osiedlił się z nią w Lovranie (przedtem opiekowała się wszak wielu chorymi). Prawdopodobnie liczą, że „wtajemniczeni" i tak wszystko zrozumieją, a „niewtajemniczeni" i tak istoty tych relacji nie pojmą. Zdaje się, że do takiego postrzegania tej relacji przyczynił się sam Witkiewicz senior. Czytając jego listy do syna, można odnieść wrażenie, iż traktuje obecność w pani Dembowskiej w swoim życiu jako coś naturalnego, nigdy jej nie komentując. Zaraz jednak za obszarem „pseudo-naturalności" w opisie tego trójkąta zaczyna się „obszar potępienia": w przypadku relacji z innymi kobietami sprawa nabiera cech skandalu, a Witkiewicz senior jawi się jako hipokryta.

Trudno dociec, jak to, co łączyło Witkiewicza i Marię Dembowską, odbierał Witkacy. Z późniejszych przekazów wiemy, że demonizował Dembowską, niejako odgrywał zazdrość, na którą najprawdopodobniej nigdy nie pozwoliła sobie jego matka. Jerzy Eugeniusz Płomieński „cytuje" wypowiedź Witkacego opisującego wyobrażoną scenę pogrzebu Stanisława Witkiewicza, na którym Dembowska „grała pierwsze skrzypce, ona celebrowała przed publicznością z miną żałobnicy i jej, a nie matce [Witkacego], składano kondolencje"[2]. Witkacy nie mógł zobaczyć tego na własny oczy, ponieważ był wtedy w Petersburgu. Czy ta scena, powstała w jego wyobraźni, była wyrazem żalu, jaki miał syn do rodziców? Prawdopodobnie. Jest to jednak stan świadomości dorosłego mężczyzny. Witkacy stracił wtedy i matkę, wobec której mógł czuć wyrzuty sumienia.

Dorastający chłopak, z którym ojciec dzielił się obawami, czy pani Dembowska nie zamęczy się w Krakowie nowymi pacjentami, podczas gdy jemu w Zakopanem tak brakuje jej towarzystwa, mógł odbierać całą sytuację zupełnie inaczej. Prawdopodobnie bunt syna wobec tej sytuacji – ojciec na próżno będzie prosił go, by przesłał do Lovranu chociażby najzwyklejsze pozdrowienia dla pani Dembowskiej – zaczął się znacznie później. Jak można wywnioskować z *Listów do syna,* przed tym jednak przez długie lata wydawało się – a może rzeczywiście tak było – że w tej kwestii panuje zupełna harmonia

[2] J. E. P ł o m i e ń s k i, *Polski „pontifex maximus" katastrafizmu* [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca,* Warszawa 1957, s. 186. Słowo „cytuje" biorę w nawias, bo w wypowiedzi widać niezgodność z faktami. U Płomieńskiego Witkacy mówi tak: „Gdy ojciec mój umarł w roku 1915 w Lovranie, p. Dembowska przedarła się w tamte dalekie strony i przywiozła jego ciało do Zakopanego" (tamże, s. 185-186). Witkacy bez wątpienia wiedział, że Dembowska pozostała przy jego ojcu do jego zgonu, nie musiała więc donikąd jechać.

i ojcu udało się „zadomowić" w synu pojęcie o nieodzownej obecności pani Dembowskiej w życiu ich obu, bez jakiegokolwiek uzasadnienia[3].

Można powiedzieć, że tym uzasadnieniem jest rozdzielenie funkcji żony i towarzyszki artysty. Maria Witkiewiczowa w *Listach do syna* przedstawiona jest jako osoba dbająca o dom, pochłonięta przyjmowaniem gości, a także hodowlą kur i gołębi. Witkiewicz senior nie pisze, czy ta jej krzątanina go irytowała, traktuje żonę raczej z pobłażliwym humorem. Niekiedy wydaje się, że humor pojawia się ze względu na spokój syna, ponieważ zadaniem obydwu jest troska o psychiczne zdrowie tej kobiety. Pojawiają się sugestie, że dręczą ją stany lękowe, a lekarstwem na nie jest wynajdywanie sobie coraz to nowych zajęć. I – jak pisze Witkiewicz – dopiero gdy „cały dom pełen ludzi", „nie ma nocnych strachów i nie męczy się"[4]. W opisie tego, jak bardzo jest zapracowana, pobrzmiewa nutka żartobliwej przesady – nie jest to jednak przesada piszącego, lecz przesada Marii Witkiewiczowej:

Mama zdrowa i z okazji przyjazdu Świeżawskich wykonywa szalone prace w Twoim pokoju[5].

Mama zdrowa. Ma mniej lekcji, więc więcej pracuje nad szyciem[6].

Mama ma znowu kłopoty kucharskie. Proszę, żeby zredukować kulinarną kwestię do zera[7].

Mama zdrowa i zawsze w wielkim rozgardiaszu przeróżnych zajęć[8].

Mama zdrowa i w zwykłym zamęcie prac i robót, planów, zamiarów[9].

Mimo że Witkiewicz przedstawia synowi matkę w sposób, w jaki zwykle matki się kojarzą czy powinny kojarzyć – z wyobrażeniem „ciepła rodzinnego domu" – to jednak wygląda to dziwnie, kiedy obok tych wzmianek znajdujemy relacje o zachwytach nad obrazami Stasia, które wyrażają inni ludzie, w tym pani Dembowska, natomiast:

Mama piecze jakieś placki i Ciebie wspomina[10].

[3] Czy nie na tym polega wewnętrzna logika przytaczanej przez Płomieńskiego wypowiedzi? Zaraz po opisie sceny pogrzebu Witkacy pisze: „Nigdy nie udało się jej – dodał z zaciśniętymi zębami, z akcentem nieprzejednanej wrogości – pozyskać mojej życzliwości i przyjaźni, chociaż zabiegała o to" (Tamże, s. 186) – jak gdyby *post factum* chciałby sobie i wszystkim wmówić, że nigdy nie zdradził matki.

[4] S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna...*, dz. cyt., s. 127 (list z 15 VII 1903).

[5] Tamże, s. 123 (9 VII 1903).

[6] Tamże, s. 165 (16 III 1904).

[7] Tamże, s. 169 24 III 1904.

[8] Tamże, s. 182 (18 V 1904).

[9] Tamże, s. 192-193 (26 V 1904).

[10] Tamże, s. 175 (31 III 1904).

Naturalnie, przy wszelkich plackach wspomina się Twoje upodobania i Mama wszystko mierzy tym, w jakiej proporcji Ty to wszystko wchłaniałeś[11].

Można zrozumieć to jako chęć przywrócenia smaków rodzinnego domu młodzieńcowi podróżującemu po wielkim świecie, lecz jednocześnie matka przedstawiona jest jako osoba kojarząca Stasia z plackami, obojętna na jego wyższe zainteresowania[12]. Można powiedzieć, że ojciec nie musiał tutaj odgrywać roli mediatora, bo przecież matka zawsze mogła sama napisać do syna. Można też przepuszczać, że syn miał wiedzieć, iż matce wszystko, co robi, się podoba, więc to oczywiste, że rysunki czy obrazy również, i nie trzeba o tym pisać. Faktem jednak pozostaje, że ojciec nie odczuwał potrzeby informowania, co o twórczości syna myśli jego matka, chociaż wzmianki o niej można znaleźć niemal w każdym liście. Natomiast opinie pani Dembowskiej Witkiewicz ojciec uznaje za ważne, cytuje je ciągle, chociaż bez większych zmian w sformułowaniach (zazwyczaj chodziło o „bliżej niesprecyzowane zachwyty").

Witkiewicz senior to, iż żona jest tak zapracowana, uznaje za chorobliwe, chociaż stara się to ukryć, wyrażając troskę o jej stan.

W domu Mama zdrowa – ale jak to Mama. Męczy się [...] nie może umiarkować się z energią tak, żeby robić tylko to, co konieczne, więc się męczy[13].

Mama zdrowa, ale, jak wiesz, ma całą moc dolegliwości, które Ją dręczą – ale nie ma sposobu nakłonić, żeby się poradziła. Więc, jak dawniej rusza się, pracuje, a choć mówi, że Ją to lub owo boli, nie chce temu zaradzić[14].

Można podejrzewać tu hipokryzję, bo przecież od spraw, które Witkiewicz senior tak pobłażliwie traktował, w znacznej mierze zależał jego byt. Jest w tym też jednak diagnoza żony jako osoby, która zużywa energię w sposób zupełnie nietwórczy. Zdaniem Witkiewicza mogłaby ograniczyć się do robienia „tego, co konieczne" w gospodarstwie domowym, ona tymczasem, gdy nie ma lekcji, szyje albo wymyśla „szalone prace" – sprzątanie i porządkowanie. Szalone – bo prawdopodobnie zbędne. To właśnie jest „zamęt", w którym nie ma czasu dostrzec czegoś ważniejszego. Na tym tle to, że Witkiewicz senior woli „las" (jak często nazywana jest w korespondencji Chata Dembowskiej), wygląda na zrozumiałą chęć ucieczki z „zamętu". Czy jednak ta frenetyczna praca nie była dla Marii Witkiewiczowej też formą ucieczki?

[11] Tamże, s. 177 (3 IV 1904).

[12] Jeżeli się nie mylę, pierwsza wzmianka o tym, że Maria Witkiewiczowa w ogóle reaguje na artystyczne zajęcia syna, pochodzi z 1910 r.: „Z kartki Mamy wiem, że przyjechałeś i że namalowałeś nadzwyczajne „potwory". Mama pisze: „zachwycające w charakterze", tamże, s. 432 (13 lutego 1910).

[13] Tamże, s. 177-178 (3 IV 1904).

[14] Tamże, s. 179 (5 IV 1904).

Tymczasem z panią Dembowską Witkiewicz zwiedza muzea i prywatne kolekcje, wspólnie zastanawiają się, czyby się Stasiowi spodobały[15], ona organizuje u siebie wystawy[16], cieszy z obrazu Stasia[17], jakiś obraz eksponuje u siebie, ku zachwytowi gości[18].

Jej głównym zajęciem jest jednak opieka nad chorymi – co krok Witkiewicz senior informuje, że pani Dembowska znów jest przy którymś z nich. Jej opiekuńczość rozciąga się też na Stasia – na podróż podrzuca mu przewodnik i pledzik[19], a przy następnej podróży posyła pieniądze[20]. Zaskakujące, że niekiedy odgrywa rolę mediatorki pomiędzy ojcem i synem. W czerwcu 1905 roku na przykład, ojciec zasypywał studiującego w Krakowie syna tzw. memoriałami i kartkami sprawdzającymi, czy syn wszystko dobrze zrozumiał:

> Mój miły, mój drogi! Trzy memoriały wysłałem. Teraz odpocznij w Tatrach. Całuję głowę kochaną. Tata [Na odwrocie] Nie zauważyłem, że tu jest miejsce. Niecierpliwie czekam teraz odpowiedzi na moje memoriały. Chciałbym, żebyś się dobrze zastanowił nad tą kwestią szkoły, a wiem, że się ze mną zgodzisz. Zdrowiej i przyjeżdżaj[21].

Dembowska podjęła wtedy próby złagodzenia pedagogicznego zapału, o czym później pisze ojciec:

> Ucieszyła mnie wiadomość z listu pani Dembowskiej, że się pomyliłem i mój „memoriał" polemiczny nie miał racji[22].

Podczas pobytów w Krakowie Stanisław Ignacy zapewne utrzymywał kontakty z panią Dembowską, skoro ojciec niejednokrotnie to od niego dowiadywał się o stanie jej spraw (przede wszystkim dotyczących opieki nad chorymi) i pytał go, kiedy wróci ona do Zakopanego. W 1906 roku pani Dembowska została powierniczką Stasia w sprawach miłosnych. Wzmianka o niej stanowi puentę listu, który można by nazwać jednym z pierwszych „memoriałów" ojca, dotyczących spraw matrymonialnych i szerzej – miłosnych syna. Już wcześniej kilkakrotnie ostrzegał go prze zbyt wczesnym małżeństwem, w tym jednak liście najpierw czyni uwagi natury ogólnej:

> Jedni, widząc mężczyznę i kobietę, myślą, że trzeba natychmiast ich „pobłogosławić", złączyć i utwierdzić związek – rodzinny – bo myślą, że to wyczerpuje wszystkie zagadnienia

[15] Tamże, s. 114 (24 IV 1903).
[16] Tamże, s. 129 (23 IV 1903).
[17] Tamże, s. 169 (24 III 1904).
[18] Tamże, s.175 (31 III 1904).
[19] Tamże, s. 162 (13 III 1904).
[20] Tamże, s. 205 (23 III 1905).
[21] Tamże, s. 282 (18 III 1905).
[22] Tamże, s. 283 (18 III 1905).

życia. Inni, przejęci pesymizmem, często tanim, są znowu przeciwni jakimkolwiek trwałym i stałym związkom[23].

I dalej:

[rada] jest zależna od tego, komu się radzi [...] jak czują i czego chcą ci, którym się ma radzić. Czy dla nich koniecznością życia jest należenie do siebie i czy ta konieczność opiera się na uczuciu stojącym ponad wszystkim innym, uczuciu silnym, trwałym, czynnym, zdobywczym[24].

Po czym przechodzi do trywialnych szczegółów:

Z przeszłego Twego listu widzę, że Zosia D. już się zahaczyła o Ciebie[25].

Ojciec powtarza radę, której często udziela synowi: „trzymaj się na stanowisku poważnym i ostrożnym"[26]. Nietzscheańskie obrazy siły i wzniosłości powracają jednak we wzmiance o Marii Dembowskiej:

Na koniec doczekałem pani Dembowskiej, wymizerowanej i zbiedzonej, ale jak zawsze silnej i zawsze wyższej. Opowiada o Tobie i wszystkim, co się tam dzieje.[27]

Jak przekonamy się później, czytając w *Listach do syna* o Irenie Solskiej, ojciec nie ogranicza się tylko do słów, lecz także subtelnie konstruuje opozycję.

Rozpatrując kolejne plany matrymonialne Stanisława Ignacego, Witkiewicz nigdy nie pisze o swoim małżeństwie, które ewidentnie nie spełniało wymyślonego przez niego heroicznego ideału. Trudno więc dociec, czy uznawał je za fatalną pomyłkę, czy pretekst do snucia romantycznych wizji niejako *obok*. A może po prostu czekał, aż synowi przejdzie mania „ożeniania się" i zrozumie (tak, jak musiał zrozumieć to on), że – jak pisze w pewnym liście – trzeba być „dumnym wobec swoich instynktów i [...] pokornym wobec wielkich idei życia"[28].

Synem w tym czasie targają namiętności – chce walczyć o miłość Ewy Tyszkiewiczowej, choć jej ojciec stanowczo sprzeciwił się temu małżeństwu, a jednocześnie pragnie uratować poprzez małżeństwo niejaką pannę W., którą, jak wynika ze słów Witkiewicza seniora, „czeka tylko ta straszna przepaść domu rozpusty pod dozorem policji"[29]. Nie tego jednak rodzaju romantyzmu oczekuje od syna ojciec. Witkiewicz senior rysuje inną możliwość, nawiązując do swojej sytuacji:

[23] Tamże, s. 328 (10 III 1906).
[24] Tamże.
[25] Tamże.
[26] Tamże.
[27] Tamże, s. 329.
[28] Tamże, s. 264 (27 V 1905).
[29] Tamże, s. 263 (25 V 1905).

Ale jedyną bronią przeciw poniżeniu siebie jest oderwanie się od swego egoizmu, jest zatopienie się w wielkich sprawach zbiorowego życia, jest oddawanie się idei, jest kierowanie odruchami i podporządkowywanie ich kierowniczej zasadzie życia[1].

To, o czym podstępnie ojciec synowi opowiada, to historia rezygnacji z wyobrażenia, że małżeństwo może być czymś istotnym, a historia miłości romantycznej, z kolei – nierozerwalnie związanej ze „sprawami zbiorowego życia". Ojciec przygotowuje więc dla syna drogę tragiczną:

Ja nie mówię jako pesymista ani jak sceptyk. Ja bym chciał, żebyś w tej sferze życia przeżył najszczytniejsze, najpotężniejsze wzruszenie, żeby ona była dla Ciebie tym, czym bywa, kiedy jest naprawdę szczytną – choć nieszczęśliwą czasem. Ale lepiej cierpieć przez archaniołów – niż zejść na poziom „cieląt" i być szczęśliwym cielęcym szczęściem oślinionego pyska i zadowolenia z przeżuwania sieczki[2].

Jak we wszystkich innych sprawach poprzeczka jest ustawiona bardzo wysoko, w rejonach wzniosłości:

Mój drogi, miły Staśku, wydzieraj się z powszedniości, pospolitości, chciej rzeczy wielkich, wzruszeń potężnych, ludzi – i kobiet naturalnie cudownych, przepięknych, bohaterskich, wzniosłych – nie „cieląt" – nie „cieląt"[3].

Zdaje się, że bez dodatkowych komentarzy takie tezy mógł wygłaszać tylko ktoś, kto w sposób niewymagający dowodów podążał taką właśnie drogą. I pewnie Stanisław Witkiewicz tak to czuł. Zawarł małżeństwo, które miało go uratować przed nieszczęśliwą miłością do Heleny Modrzejewskiej (wiadomo, że to ona zaaranżowała ten związek), jednak to właśnie ten kompromis dał mu możliwość snucia bez wyrzutów sumienia romantycznej wizji swojego życia uczuciowego, a nawet wzbogacenia go miłością do Marii Dembowskiej. Helena Modrzejewskiej nadal jednak była dla niego ważna.

Ta wielka aktorka, w przeciwieństwie do Dembowskiej, która starała się przejść przez życie, nie zostawiając śladów, musiała dbać o publiczny wizerunek, mieszcząc się zarówno w paradygmacie „wzniosłej sztuki", jak i w pragmatyce przedsięwzięcia, którym jest teatr.

2

Jak wiemy z listów do syna, dla Witkiewicza Modrzejewska uosabia wzniosłość. Chciałbym, żebyś dobrze zrozumiał to, co jest treścią gry, duszy pani Modrzejewskiej, żebyś odczuwał ten szczytny świat, który ona tworzy – pisał z Zakopanego do Stanisława Ignacego przebywającego w Krakowie i nama-

[1] Tamże, s. 264 (27 V 1905).
[2] Tamże, s. 339 (4 V 1906).
[3] Tamże.

wiał go, by poszedł do teatru, gdzie występowała gościnnie słynna aktorka[33]. Kilka miesięcy później dzieli się z synem wrażeniami po obejrzeniu Modrzejewskiej jako Laodamii w sztuce Wyspiańskiego Protesilas i Laodamia: W życiu najwięcej jest warta młodość – a w sztuce zapał, którego bez młodości duszy mieć nie można. Pani Modrzejewska jest zawsze młoda[34]. Żegnając wyruszającą do Ameryki artystkę (Trudno uwierzyć, że 27 lat temu tak samo Ją żegnali ludzie – taka w Niej jasność), podsumuje: Ona jest zawsze dobra i prosta. Wzniosłość Jej stan normalny[35].

Na to, że romans syna z aktorką ojciec mógł odebrać w pewnym sensie jako analogię do swojej relacji z wielką Modrzejewską, zwrócił uwagę Tomasz Bocheński, jednocześnie dzieląc się przekonaniem, niestety w witkacologii dominującym, że z kolei Irenę Solską można utożsamić z Witkacowską panią Akne. W żaden sposób nie mogę się z tym zgodzić i kilkakrotnie krytykowałam tę koncepcję [36]. Otóż, pisząc o wizycie Solskiej i Ignacego w Lovranie w 1910 roku, po której Witkiewicz nabrał szczególnej niechęci do artystki (m.in. zdystansował się stanowczo do przesłanych mu recenzji z występów w Zagrzebiu, które odbyły się tuż po pobycie nad Adriatykiem), Bocheński tak opisuje jego możliwą reakcję:

> Nad zatokę przywozi Staś schorowanemu ojcu nie tylko siebie, dandysa z nerwicą nicości, ale też perwersyjną Irenę Solską, jego potworną Modrzejewską – powiem nietaktownie, i bohaterów swojej pierwszej powieści *622 upadków Bunga*, nie po to jednak, by podziwiali urodę świata, lecz by także tutaj mogli odegrać swój fantastyczny dramat istnienia. Na ten teatr Witkiewicz ojciec nie miał sił patrzeć, chciał jedynie, by aktorstwo syna nie przesłoniło celów istotniejszych, żeby sztuki nie zastąpiła sztuka życia[37].

Przepuszczenie, że Solska może być odbierana tylko jako „potworna Modrzejewska", bazuje moim zdaniem na mniemaniu, iż jej postawa życiowa i artystyczna w sposób ewidentny przeczyła „wzniosłości" wielkiej aktorki. Obawiam się, że ten wywód – jak wiele innych, które można przeczytać w pracach witkacologicznych – opiera się tylko i wyłącznie na portrecie pani Akne z *622 upadków Bunga*, a jego autor nie bierze pod uwagę innych świadectw, a to, co zawarte jest w powieści, traktuje powierzchownie. Dopiero po przeanalizowaniu innych opinii o Solskiej można zrozumieć, na ile polemicznie konstruował wizerunek aktorki w powieści Witkacy. Negował powszechnie uznawane „firmowe" cechy aktorstwa Solskiej, natomiast komentował jej obecność

[33] Tamże, s. 83 (30 I 1903).

[34] Tamże, s. 86 (26 IV 1903).

[35] Tamże, s. 89 (30 IV 1903).

[36] Por. artykuły *Profesja pani Akne* i *Witkacy – Solska: o pornografii zwykłej i niezwykłej* [w:] N. J a k u b o w a, *O Witkacym*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2010, s. 31-85.

[37] T. B o c h e ń s k i, *Witkacy i reszta świata*, Officyna, Łódź 2010, s. 18.

– przede wszystkim cielesną – na scenie, który to aspekt krytyka, a nawet memuarystyka, konsekwentnie pomijały.

Celowo skupiam się na wizerunku aktorki, a nie perfidnej kochanki, ponieważ aktorstwo sceniczne w powieści ściśle wiąże się z opisem aktorstwa pozascenicznego – albo (iluzji) jego brakiem.

Obraz Modrzejewskiej w oczach Witkiewicza seniora m.in. dlatego jest taki, a nie inny, bo w życiu pozascenicznym jest ona naturalną kontynuacją wysublimowanych postaci scenicznych. W ten oto sposób przekaże wiedzę o Modrzejewskiej synowi: „treść gry" utożsamia się z „treścią duszy", a to, że nie tylko na scenie, ale też w życiu, jest „zawsze dobra i prosta", potwierdza wielkość jej sztuki. A może odwrotnie? Aktorka ma szansę na stać się prawdziwą artystką, tylko jeżeli budzi podziw, nie pożądanie. Nie wiemy, czy Witkacy spowiadał się ojcu ze swoich przeżyć w teatrze podobnych do przeżyć Bunga. Jeśli jednak nie, to aktorka, nie dbająca o aurę nieprzystępności i o dyskretne dystansowanie się od wielbicieli, chyba nie mogła wzbudzić zaufania Witkiewicza ojca.

Witkiewicz senior był zapewne zwolennikiem paradygmatu percepcyjnego, o którym pisze Dariusz Kosiński w tekście *Kapłanka snów – z Heleną Modrzejewską ku kulturze popularnej*[38]. Analizuje dyskurs wokółteatralny tamtego czasu, nie tylko w związku z Modrzejewską, chociaż właśnie w przypadku tej aktorki znajduje wzorcowe jego przejawy. Po zacytowaniu jej wypowiedzi na temat własnej sztuki zauważa:

> Punkt widzenia Modrzejewskiej jest jasny: sztuka teatralna, jak każda inna sztuka, powinna spełniać funkcję „transcendującą" – powinna wyrywać człowieka z kręgu „poziomych" ambicji i dążeń, budząc w nim „miłość ideału". Tak też postrzegana była przez swoich wielbicieli i wyznawców sama aktorka, której „wzorcowość" na tle teatru jej epoki polegała właśnie na tym, że tworzyła uosobiony wertykalny łącznik między sferą „przyziemną" a „górną siedzibą ideału"[39].

Kosiński cytuje dalej poetycki opis Modrzejewskiej pióra Bronisława Zawadzkiego i dodaje:

> Wszystko się zgadza i wszystko do siebie pasuje: Modrzejewska uznająca, że celem teatru jest „podniesienie ducha", występuje wprawdzie przed publicznością, skupia na sobie jej uwagę, ale czyni to tylko po to, by następnie przekierować zebrane na sobie spojrzenia i dzięki artystycznemu pośrednictwu niejako przesłać je i przenieść na wyższy poziom. To, co „przyziemne", związane z różnorodnymi, nienazywanymi nawet pragnieniami wielka

[38] D. K o s i ń s k i, *Kapłanka snów – z Heleną Modrzejewską ku kulturze popularnej* [w:] *Niebezpieczne związki. Dramat, teatr i kultura popularna*, red. E. Partyga i P. Morawski, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2010.

[39] Tamże, s. 109.

artystka sublimuje i przekształca w taki sposób, że ocala i siebie, i swoich widzów od zarzutu podlegania władzy pożądania[40].

I dalej:

Dzięki scenicznej przemianie dokonywanej na oczach widzów przez transcendującą artystkę, ukryte, obłożone tabu, wstydliwe pragnienia i fantazje zostają rozgrzeszone, uwznioślone, przekierowane. Tak właśnie świątynia spełnia swoje podstawowe zadanie[41].

Podążając za obserwacjami Lacana i Żiżka, Kosiński pisze:

[...] związane z Realnym pragnienie wyparte i ukryte w rzeczywistości społecznej, której strukturę nadała fantazja (bez trudu można udowodnić, jak „sztuczną" i zideologizowaną konstrukcją była „normalna" rzeczywistość akceptowana przez mieszczańską kulturę XIX-wieczną), objawia się w złudnym śnie teatru, gdzie z kolei ta sama fantazja funkcjonuje jako ekran chroniący przed realnością pragnienia. Owym fantazmatycznym ekranem jest opisywany wyżej mechanizm sublimacji wraz z całą ideą „świątyni sztuki". Dzięki nim – niejako retrospektywnie – kultura mieszczańska ukrywa pragnienie, które sceniczny sen wydobywał na powierzchnię. Sztuka służy tu jako usprawiedliwienie i kryptonim dla mechanizmu o wiele bardziej podstawowego niż „doznanie estetyczne", sięgającego głębszych, wręcz żywotnych potrzeb zbiorowości i tworzących ją jednostek[42].

Dodaje:

Helena Modrzejewska jawi się w tej perspektywie jako modelowa wręcz Artystka – wzbudzając pragnienie, wykorzystując je na różne sposoby, nieustannie produkuje sztukę, jako fantazmatyczny ekran chroniący ją przed pragnieniem już nie cudzym, ale własnym. Przecież tym, co jednocześnie sublimując sama Modrzejewska iluzyjnie, sennie przeżywa i uwalnia jest pożądanie kobiece, od pewnego momentu konsekwentnie negowane w życiu prywatnym aktorki (czyż nie jest wyrazem tej negacji wybór takiego, a nie innego kandydata na męża?), ale przeżywane na scenie w zabezpieczającym kokonie sztuki[43].

Mam wrażenie, że kiedy automatycznie przypisujemy Modrzejewskiej bezwzględną wyższość, chociażby w zaocznej rywalizacji z Solską, chcemy z powrotem wepchnąć do „zabezpieczającego kokonu sztuki" te artystki, które może odważyłyby się z niego uwolnić.

Co do Solskiej, to krytycy teatralni konsekwentnie ją w podobnym „zabezpieczającym kokonie" przedstawiali. Czytając recenzje, jesteśmy we władzy tego samego dyskursu, który uprawiali krytycy względem Modrzejewskiej. To, jak przedstawia panią Akne Witkacy, i to, jak przedstawiają grę Solskiej recenzenci, to konfrontacja różnych światów, dwóch sposobów percepcji. Można więc przepuszczać – powiem nietaktownie – że w ten sam sposób Witkacy mógłby napisać również o Modrzejewskiej, skoro najwyraźniej iryto-

[40] Tamże, s. 109-110.
[41] Tamże, s. 113.
[42] Tamże, s. 114-115.
[43] Tamże, s. 115.

wał go ten sam proces sublimacji, o którym pisze Kosiński, a który zachodził w przypadku odbioru osobowości Modrzejewskiej przez Witkiewicza seniora.

Czytelników, którzy słysząc „Solska", widzą panią Akne, na pewno przeraziłyby recenzje z Zagrzebia z czasu, kiedy „potworna Modrzejewska" odwiedziła Lovran[44]. Dominują w nich zupełnie inne niż w opisie występów Akne nastroje: dominującym kolorytem okazuje się łagodność, cichość, elegancja stworzonych przez Solską postaci. Można nawet zacząć podejrzewać, że recenzenci chorwaccy bezkrytycznie rozmiłowali się w anielskości Solskiej. Po wielu latach Adam Grzymała-Siedlecki we wspomnieniu o niej napisze o „*tajemnicy owego niejako odcieleśniania sztuką aktorską, dochodzenia do abstrakcjonistycznego znaku, do czystego pojęcia, które w kształt ludzki przyoblekło*[45]. Grzymała podsumowuje opinię, którą przeczytać można było w wielu w recenzjach z początku XX wieku. Opisując jej role, krytycy odnotowali, że udało się Solskiej osiągnąć wrażenie bezcielesności granej postaci, która „przesunęła się po scenie jak widmo"[46], „księżycowa zjawa"[47], wcielenie snu. O to samo chyba chodziło tam, gdzie recenzenci pisali o bliżej niesprecyzowanej „wyrafinowanej poezji" jej gry. Wielu krytyków uznawało ją za „artystkę refleksyjną, zimną, bardzo subtelną"[48], a nawet twierdzono, że „w grze pani Solskiej nie ma ani krzty nadania słowu poety brutalnego piętna realności"[49]. Co prawda obok tych opinii pojawiały się też odmienne, dotyczące innych sztuk, a sam Grzymała-Siedlecki pisał też o „na wskroś realistycznych jej okazach charakteru kobiecego [...] gdzie nam się ukazywała jako pasjonowana pogromczyni mężczyzn"[50].

Nie ma jednak wątpliwości, że w opisach występów pani Akne Witkacy przeciwstawiał się ogólnej opinii na temat Solskiej i w sposób przesadny uwypuklał inny, cielesny aspekt obecności aktorki na scenie. Występ pani Akne opisany jest w *622 upadkach Bunga* jako „namiętny krzyk rozdrażnionego ciała"[51]. Mimo to w opisie doznań Bunga, gdy patrzy na panią Akne, zarówno na

[44] Przy okazji chciałabym podziękować dr Martinie Petranović z działu historii chorwackiego teatru Chorwackiej Akademii Nauk i Umiejętności za pomoc w poszukiwaniu materiałów. Posługiwałam się przede wszystkim księgą wycinków, która została przekazana do Akademii wraz z większością archiwum Chorwackiego Teatru Narodowego.

[45] A. Grzymała-Siedlecki, *Irena Solska*, „Teatr" 1958, nr 9, s. 6.

[46] G. Zapolska o Solskiej w tytułowej roli w dramacie S. Rossowskiego *Nawojka*, przedruk [w:] G. Zapolska, *I Sfinks przemówi*, Lwów, 1923, s. 169.

[47] A. E. Balicki, *O Salomei w dramacie Słowackiego Sen srebrny Salomei*, „Przegląd Polski", t. 171, s. 575.

[48] „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki" 1904, nr 283.

[49] J. Flach [w:] „Przegląd Polski", t. 158, s. 169.

[50] A. Grzymała-Siedlecki, *Irena Solska...*, dz. cyt.

[51] S. I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta*, PIW, Warszawa 1996, s. 123.

scenie, jak i w życiu, prawie zawsze można dopatrzeć się napięcia pomiędzy cielesnym zwabieniem (które Bungo potępia, dlatego że blokuje jego przeżycia estetyczne) i „anielskością":

> Wyglądała teraz na Madonnę któregoś z prymitywów włoskich, ale Madonnę, do której pozowała mistrzowi jakaś włoska dama, operująca równie dobrze sztyletem, jak trucizną, i która swoją dziwną i zbrodniczą piękną twarzą zmusiła go do nadania swych przewrotnych właściwości przeczystej Matce Syna Bożego. Chwilami jednak jej cudownie piękny profil, wyrżnięty jakby ze stężałej morskiej piany, miał w sobie coś tak świętego i dalekiego wszelkiej zmysłowości, że Bungo odwołał w myśli to przekonanie, które miał o niej na podstawie potwornych plotek miejskich[52].

I tak dalej – obraz ten jeszcze przez jakiś czas oscyluje pomiędzy „świętością" i „perwersją".

Jeszcze bardziej wyrafinowane są pod tym względem opisy innej aktorki w utworze dojrzałego Witkacego. Chodzi o Persy Zwierżonkowską z *Nienasycenia*:

> [...] wyszło skromne, szaro ubrane, panienkowate stworzenie, i głosem, który rozpływał się po wszystkich mięśniach i zaułkach ciała jak jakaś ciepła lubieżno/dreszczykowata dziwna oliwa nienasycenia czy diabelski smar zmysłowości, rozluźniając wiązadła cielesne jak żar parafinę i wypiętrzając całą samczość samców w niedosiężną sferę wariackich pragnień, tym głosem powiedziała parę słów o mającym się odbyć przedstawieniu [...][53].

I w innym miejscu:

> Każde wymówione słowo było pocałunkiem w zbrodniczym stopniu bezwstydnym i lubieżnym, a jednocześnie świętym, jak dotknięcie jakichś najświętszych relikwii.[54]

3

Nie wiemy, czy Witkacy był na widowni podczas występów Solskiej w Zagrzebiu, nie wiemy też, czy przeczytał wycinki, które wysyłała jego ojcu. Nie można jednak takiej możliwości wykluczyć (zrobił dopisek na wysyłanych do Lovranu wycinkach). Nie można też wykluczyć, iż sceniczne kreacje Solskiej uznano za „odcieleśnione", ponieważ całe grono krytyków właśnie tym się zachwyciło. W taki czy inny sposób dotarła do Witkacego opinia o tym, co uznano za atuty aktorstwa Solskiej. Niezależnie od tego, czy była uzasadniona, Witkacego taka ocena bardzo irytowała – i o to właśnie chodzi Bungowi. Witkacy więc nie tyle portretuje Solską w 622 *upadkach Bunga*, ile konstruuje

[52] Tamże, s. 129.

[53] S. I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, PIW, Warszawa 1992, s.377.

[54] Tamże, s. 381.

jej przeciwieństwo – albo przynajmniej przeciwieństwo jej publicznego wizerunku.

Jeżeli miał możliwość towarzyszyć Solskiej w Zagrzebiu – a jeśli nie, to z pewnością słyszał relacje – mógł drażnić go rozgłos, jakim cieszyła się Solska, a także zaangażowanie zagrzebskiej arystokracji w sprawę podniesienia statusu jej występów. Obok kwestii artystycznych gazety opisywały przecież jej sukcesy towarzyskie. Niektóre frazy z prasy brzmią jak passusy na temat „pani Akne i wielkich mogołów".

W trakcie kampanii reklamowej prasa w Zagrzebiu użyła też chwytów, których śladów nie dopatrzymy się w powieści Witkacego, jednak na pewno nie były one obojętne Witkiewiczowi seniorowi. Chodzi o porównanie Solskiej do Heleny Modrzejewskiej. Analogia pojawiała się w związku z oceną gry Solskiej, ale jeszcze częściej, gdy pisano o jej planach wyjazdu za granicę – poinformowano, że zamierza podążać „śladami Modrzejewskiej" w Stanach Zjednoczonych. Rzeczywiście, pod koniec sezonu 1909/1910 Solska opuściła scenę krakowską, zamierzała uczyć się angielskiego i wyjechać za granicę.

Jaki był stosunek Witkiewicza seniora do Solskiej? Już w słynnym liście z 29 lipca 1909 roku zamieszcza w związku z tym romansem najbardziej dokładną wykładnię swojego ujęcia problemu „kobieta w życiu mężczyzny" (albo może raczej „kobieta w życiu artysty"?):

> Są kobiety, które działają na życie jak zaczarowana siła. Nie żądają, nie wymagają nic, nie wpływają czynnie, a są najpotężniejszą dźwignią duszy, najsilniejszą pobudką czynu, podnietą do wytężenia energii psychicznej do granic możliwości ludzkiej natury [...].
>
> Są kobiety z bardzo wysokimi aspiracjami, których egoizm namiętności, chcący wszystko posiąść dla siebie – i wszystko najbardziej cenne, żądają, pragną, potrzebują czynu mężczyzny, który pochłaniają całkowicie. Wywołują one świadomie natężenie woli dla zadośćuczynienia ich bezdennych pożądań – wywołują czyn i dzieło. Ale są i takie, które niszczą, rozkładają energię, zużywają ją na małe sprawy, albo na nic, które same gnuśnieją i doprowadzają do gnuśności dusze innych, w których rękach granit zamienia się na jaglaną kaszę, a toledańskie szpady na flaki z olejem[55].

W pierwszym fragmencie Witkiewicz odmalowuje niewątpliwie wizerunek swej towarzyszki, Marii Dembowskiej, czytając natomiast drugi i trzeci fragment, można odnieść wrażenie, że to opinie krążące o Solskiej. Po teoretycznym wprowadzeniu ojciec zadaje synowi pytania:

> Czym jest w Twoim życiu pani S. – przyjaźnią, namiętnością, otumanieniem zmysłów, miłością, zachwytem psychicznym, podziwem myśli – czym? Teatru nie lubisz, sztuki aktorskiej nie uznajesz – więc artystyczny zachwyt nie wchodzi tu w rachubę. Ja nic nie wiem i nie rozumiem[56].

[55] S. W i t k i e w i c z, *Listy do syna...*, dz. cyt., s. 410.

[56] Tamże, s. 416-417.

To bardzo drażliwy temat – czy Witkiewicz nie odbierał romansu syna z Solską jako parodii swojej miłości do Modrzejewskiej, w którym to uczuciu chodziło o artystyczny zachwyt, lecz które ponad ten wymiar jednak się wznosiło, o czym dojrzały syn nie mógł nie wiedzieć. W witkacologii to, że największa polska artystka została matką chrzestną najbardziej legendarnego polskiego dramatopisarza XX wieku, przyjmowane jest nieco sentymentalnie, lecz prawdopodobnie samego Witkacego fakt ten nie za bardzo rozczulał. Mógł mieć do Modrzejewskiej stosunek mniej więcej taki sam, jak do Marii Dembowskiej, czyli co najmniej niejednoznaczny. Zauważmy na przykład, że w roku 1903 syn chyba nie odpowiedział na wyrażane przez ojca zachwyty nad występami Modrzejewskiej w Krakowie, bo gdyby było inaczej, trudno sobie wyobrazić, żeby nie odbiło się to aprobującym echem w listach Witkiewicza seniora, bo takie były zasady tej korespondencji. A może syn napisał właśnie wtedy, że „sztuki aktorskiej nie uznaje"? Przecież wygląda na to, że później nigdy już kwestii sztuki aktorskiej nie omawiali, więc kiedy pomiędzy wzmiankami o Modrzejewskiej i opiniami o Solskiej byłaby okazja powrócić do tego tematu? Czyżby ta opinia pochodziła jeszcze z datującej się na 1903 rok wymiany zdań, sporu, w którym teraz (syn zakochał się w aktorce!) ojciec mógł się w pewnym sensie zrewanżować...

Po spotkaniu w Lovranie stary Witkiewicz niemal Solską demonizuje:

> Poznanie pani S. nie zmieniło nic w poglądach, nie usunęło żadnych wątpliwości, nie uspokoiło żadnych trwóg. Sprawa przedstawia się tak, jak przedstawiała się na zasadzie Twoich opowiadań i listów. Dziś, jak i wtedy, jestem zdania, że musisz być silnym, absolutnie niezależnym i na jakąś niespodziewaną chwilę kataklizmu przygotowany. Nie dać się – nie dać[57].

Na tym tle niby neutralna wzmianka o nadesłanych wycinkach urasta do sugestii, że chodzi o kobietę próżną, o wybujałej ambicji, przy której mężczyzna może stracić niezależność. Trzydziestego pierwszego maja 1910 roku Witkiewicz senior pisze o tym tylko tyle:

> Dziś zaledwie odkryłem Twój dopisek na kroackich wycinkach z recenzjami, które pani S. przysłała. Odeszlę to zaraz – przejrzałem i, o ile rozumiem, gra jej uczyniła ogromne wrażenie. Odeszlę i podziękuję zarazem za list[58].

Nieznajomość języka chorwackiego – o której w swoich listach Witkiewicz tak często ironicznie wspominał – staje się tu swoistym alibi, żeby nie poruszać kwestii estetycznych związanych z ukochaną syna.

[57] Tamże, s. 447.
[58] Tamże, s. 451.

4

Recenzje nadesłane do Lovranu przedstawiają paradygmat sztuki aktorskiej, który musiałby być bliski Witkiewiczowi seniorowi, gdyby nie odnosił się do aktorki, w sposób szkodliwy dla jego syna pozwalającej się uwolnić z „zabezpieczającego kokonu sztuki", a nawet chcącej zawłaszczyć jego indywidualność.

Powstający w tym samym czasie opis występów pani Akne przedstawia na pozór inny paradygmat – negujący zjawisko sublimacji w przypadku obecności na scenie kobiecego ciała. Witkacy opisuje to, co w krytyce feministycznej otrzymało nazwę *male gaze*, czyniąc jednak bezpośrednio odpowiedzialne za strukturę spektaklu drapieżne instynkty „demonicznej kobiety" (nieco inaczej jest w późniejszych utworach, takich jak *Oni* czy *Nienasycenie*).

Nie zapominajmy, że w przypadku ojca i syna mamy do czynienia z dwoma stronami tego samego paradygmatu, który bazuje na dychotomii duch-ciało, gdzie sztuka jest wyłącznie po stronie „ducha", a „ciało" tylko przeszkadza. Można powiedzieć, że w tym sensie Witkacy był pilnym uczniem swojego ojca, a chociaż mógł z młodzieńczym maksymalizmem i pasją odmawiać artystkom zastanego teatru „drogi do sublimacji", to tej sublimacji w sztuce nieustannie szukał, a element cielesności uznawał za sztuce wrogi. Solska jako pani Akne została uwolniona z „zabezpieczającego kokonu sztuki", lecz to uwolnienie bynajmniej nie było wartościowane pozytywnie.

Jaki stosunek mogła mieć Solska do wizji swojej sztuki, która negowała potrzebę sublimacji? Do wizji, która nie została utrwalona przez krytyków, lecz sparodiowana przez Witkacego? Jaki stosunek miała do dychotomicznego podejścia, wymagającego od aktorki (jeżeli zechciałaby być artystką) wyrzeczenia się chociażby teoretycznie ciała, a poza tym, jak też bezlitośnie sarkastycznie zauważa Kosiński, pisząc o Modrzejewskiej: „konsekwentnie negować przejawy pożądania też w życiu prywatnym"?

Solska w dostępnej nam wersji wspomnień spisanych po drugiej wojnie światowej nie pisze o bezpośrednich powiązaniach swojej sztuki z cielesnością, a przynajmniej nie używa terminów, które nasuwałyby skojarzenia z seksualnością i pożądaniem. To zresztą zrozumiałe – nie napisałaby tak, nawet jeśli podobne terminy przychodziły jej do głowy. Nieliczne wzmianki o takim rozumieniu sztuki można znaleźć w jej listach do Jerzego Żuławskiego, jednak to, co pisze, raczej nie dotyczy „pożądania", a swoistej *jouissance*, jak nazwałyby to francuskie feministki. Co do wspomnień, to konsekwentnie przeciwstawia się rozumowemu, „literaturocentrycznemu" podejściu do sztuki aktorskiej. Pisząc o tym, jak powstawały jej role, podkreśla znaczenie intuicji, kładzie nacisk na wyobraźnię pomagająca w taki czy inny sposób ucie-

leśnić postać: może to być gest, charakterystyczny ruch albo to, co nazywa „wyobraźnią malarską" – Solska sama projektowała sobie kostiumy (z nielicznymi wyjątkami). Niekiedy chodzi o gotową wizję postaci już „wcielonej", w innych przypadkach o drobiazg, który pomaga odczuć postać od wewnątrz, od strony cielesności. O to chodzi na przykład w słynnej opowieści o tym, jak Wyspiański pokazuje jej gest, który wykonuje Rachela, gdy zdejmuje welon – od tego momentu wszystko w postaci staje się jasne[59]. Solska nigdzie tego nie formułuje, ale *summa summarum* autorzy – którzy przecież wiele mogliby wyjaśnić werbalnie, jeśli chodzi o grane postacie – w jej opowiadaniu wyraźnie rezygnują z analizy („A ja czekałam i czekałam, kiedy zacznie analizować, wyjaśnić mało zrozumiałą dla mnie Olgę [ze sztuki *Dla szczęścia*]"[60], pisze o Przybyszewskim).

Bardzo charakterystyczny jest opis spotkania z Teofilem Trzcińskim podczas przygotowań do roli Heddy Gabler (1906), który znajduje się w liście Solskiej do Trzcińskiego, dołączonym do wspomnień:

> Czy dyrektor pamięta, jak Solski, zamierzając wystawić „Heddę Gabler" i „Norę" Ibsena, chciał mi dać możność porozmawiania z kimś o Heddzie? Więc z kim? Jedynym ibsenistą w Krakowie był wtedy dyrektor. Poprosił dyrektora i dyrektor do nas przyszedł.
>
> Bardzo nie lubiłam mówić o tym, co mam grać. Zdawało mi się, że z chwilą, kiedy rolę z kimś omówię, czar przyśnie, zostanie strzępek, bezbarwna szmatka.
>
> Mam wrażenie, że przemiły pan Teofil nic ze mnie nie wydobył. On sam za to mówił pięknie i dużo. Zapamiętałam to, że Hedda była w ciąży i na tym, raczej dokoła tego, snułam jej chorobliwie smutny los[61].

Nie zapominajmy jednocześnie, że jest to obraz pewnego typu kreatywności, który artystka celowo konstruowała we wspomnieniach. Recenzenci premiery *Heddy Gabler* mogli podkreślać intelektualizm w kreacji postaci, z większości relacji nie wynika bowiem, że artystka uczyniła z ciąży dominujący jej rys. Podkreślenie tego, że podczas rozmowy o Ibsenie przemówiło do niej to, co w sposób dojmujący dotyczyło jak najbardziej cielesnego faktu, ciąży, jest niezwykłe, ponieważ pisząc wspomnienia, Solska zdaje sobie sprawę, że przyznanie się do inspiracji tego rodzaju nie było w ówczesnym teatralnym systemie w „dobrym guście".

---

[59] „W trzecim akcie, gdy doszłam do słów: >I ta na moim czole chmura<, wstał nagle Wyspiański ze swego miejsca i powtórzywszy słowa roli, pokazał ruchem ręki, jak należy zgarnąć welon z czoła. Ten welon, z którym miałam tyle kłopotów. Jeden ruch jego ręki stał się dla mnie impulsem do zrewidowania całej mojej koncepcji roli" (*Wyspiański w oczach współczesnych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, t. 2, s.381). Nieco inaczej opowiada Solska tą samą scenę we wspomnieniach: I. S o l s k a, *Pamiętnik*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 63.

[60] Tamże.

[61] Tamże, s. 101.

Chociaż unika sugestii, iż źródłem jej twórczości mogło być tak czy inaczej rozumiane „pożądanie kobiece", przyznaje się do związków z szerzej rozumianą „cielesnością". I robi to celowo, wbrew powszechnym opiniom, które ukazywały ją jako artystkę o błyskotliwej inteligencji. Nie podporządkowywała się też obowiązującemu wtedy stylowi pracy nad spektaklem – duży nacisk kładziono na próby stolikowe, które według niej zabijały kreatywność aktorów.

Przyjmijmy jednak, że w powojennych wspomnieniach pobrzmiewają już tylko echa opinii, natomiast na początku wieku być może oceniano ją inaczej. Jak? Czy tak jak opisuje to Witkacy, czy tak, jak utrwalili to krytycy?

Nie ma wątpliwości, że Solska nie otrzymałaby komplementów za inteligencję, gdyby inteligentna nie była. Problemem więc jest przemilczenie przez krytyków innej strony jej sztuki, nawet w takich przypadkach, jak tytułowa rola w *Lady Godiwie* (1908 r.) Leopolda Staffa, w której zapisała się jako pierwsza artystka ukazująca na scenie polskiej nagość[1].

Przy ocenie tego pamiętać należy, że sztuka prawdopodobnie napisana została właśnie dla Solskiej. Jej nagość (za podwójną zasłoną: z własnych złotych włosów i bodaj z tiulu zawieszonego między sceną i widownią) nie mogła zakłócić estetyki postaci (Godiwę Solskiej porównywano z postaciami prerafaelitów) ani filozoficznej wymowy kluczowej sceny. Godiwa Staffa to uosobienie czystości, jest zakładniczką miasta porwaną przez okrutnego Leofryka, gdy miasto się przeciwko niemu zbuntowało. Godiwa czuje się dzieckiem miejskiej wspólnoty i dlatego przyjmuje propozycję pana miasta: za obietnicę złagodzenia kary buntownikom, ma przejechać przez Coventry nago. Jest to ofiara, którą składa, by tę wspólnotę ratować. W ofierze złożone mają być jej seksualna niewinność i dziewiczy wstyd. Dla Leofryka ofiara ta nie ma żadnej wartości, ponieważ mieszkańcy nie chcieli Godiwy oglądać i zamknęli się w domach. Kobieta nie została więc poniżona, w związku z tym ofiary nie było. Sprawę mógłby uratować Grajek, który – zakochany w Godiwie – podpatrywał jej przejazd. Będąc być może wczesnym przejawem renesansowego artysty w średniowiecznym mieście, widzi w nagiej Godiwie wyraz najwyższej świętości, a nawet oślepia się, żeby na zawsze zamknąć tę wizję w sobie. Pod koniec sztuki uda mu się przekonać do wartości w ten sposób oglądanej nagości samą Godiwę, jest już jednak pod każdym względem za późno.

Podobna historia rozegrała się kilka lat wcześniej w sztuce napisanej dla Solskiej przez Żuławskiego *Ijoli* (1905 r.). Solska miała grać Marunę, żonę starego rycerza Kuna, dumną z tego, że dochowuje wierności niekochanemu

[1] Jak podaje Lidia Kuchtówna: „Jest to chyba pierwszy przypadek nagości na scenie teatralnej; dotąd aktorki demonstrowały nagość w trykocie" (L. K u c h t ó w n a: *Irena Solska*, PIW, Warszawa 1980, s. 92).

mężowi i atakująca wszystkich, którzy ośmielają się to podważyć. Jednocześnie miała być jej lunatycznym alter ego, utkana ze światła księżycowego Ijola, która odwiedza co noc artystę biorącego ją za wizję Najświętszej Panny. Wzorując się na Ijoli, artysta rzeźbi posąg Matki Boskiej i jak na ironię właśnie to dzieło staje się dla sądu dowodem niewierności żony Kuna. Znów mamy do czynienia z „czystością", a nawet „świętością", bo dopiero te pojęcia usprawiedliwić mogą oczarowanie artysty i mężczyzny – uznaje on zaczarowanie za kuszenie Szatana, które, zważając na średniowieczne czasy, rozumiane jest dość dosłownie.

Solska, która mogła zaliczyć Psyche (postać o siedmiu obliczach!) z *Erosa i Psyche* Żuławskiego do swoich „firmowych" kreacji (będzie grała tę rolę przez dwadzieścia lat), na *Ijolę* czekała z niecierpliwością i w korespondencji często dawała autorowi do zrozumienia, że sztuka ta jest dziełem bardzo jej bliskim. Lidia Kuchtówna zauważa:

> Notabene Solską, w domu zwaną Karolą lub Lolą, mała kuzyneczka Maruna Wolska nazwała Jolą. Z Joli i Maruni ułożył Żuławski imię swojej bohaterki[63].

W listach z tamtych lat Solska bardzo często podpisuje się „Lola" lub „Jola". Gdy sztuka ta powstawała, aktorka miała euforyczną wizję miłości do Żuławskiego, była upojona radością, że będą razem pracowali:

> Tak Cię o to [tj. o nową sztukę] proszę jak dziecko o bajkę [,] a ty mi te „bajki" dajesz i dawać będziesz, a ja je ludziom, światu całemu mówić będę – zobaczysz [,] zobaczysz i będzie wielkie szczęście [...][64].

A jednak... To w tym samym liście Solska ironicznie podrzuca Żuławskiemu podobny, lecz jakże odmienny temat:

> [...] zobaczysz [,] jakie wspaniałe rzeczy będziemy tworzyć – wiesz – po Ijoli napiszesz Fryne – będę bliżej 30-ki[,] przytyję – piękna będę Fryne [,] napiszesz?[65]

Fryne – hetera, na której zakochany w niej Praksyteles wzorował posąg Afrodyty – oskarżona została o bezbożność (w jednej z wersji – właśnie w związku z tym, że została utożsamiona z Afrodytą), a jej obnażenie się w sądzie (w jednej z wersji sprowokowane przez adwokata, w drugiej – zaryzykowane z jej inicjatywy) zadecydowało o uniewinnieniu. Streszczam nie historyczne fakty (do dziś toczą się o nie spory), a tylko legendę, którą Solska najprawdopodobniej miała na myśli. Fryne byłaby zupełnie innym rodzajem

[63] Tamże, s. 71.

[64] List pisany w Abbazii, prawdopodobnie 6 września 1904 r. Znajduje się w „Listach Ireny Solskiej do Jerzego Żuławskiego", arch. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza, inw. 1892, t. 1, k. 94.

[65] Tamże.

postaci niż arkadyjska księżniczka Ijola czy lady Godiwa. Świętość, związana z jej pięknym ciałem (która decyduje, że nie pada oskarżenie o bezbożność), a potwierdzona przez uczestnictwo w obrzędzie ku czci Afrodyty, w żaden sposób nie wymaga potwierdzeń w terminach „czystości" czy braku doświadczeń seksualnych. Obnażenie nie jest związane z poniżeniem, a wzorujący na niej posąg rzeźbiarz przedstawia w jej kształtach boginię, nie dlatego że utożsamiał ją z wizją, a świadomie – w tym właśnie kryje się jego artystyczne przesłanie.

Doskonale widać różnicę w przedstawieniu artystów w omawianych dramatach, ale też między postawami współczesnych Solskiej dramaturgów: ci rzucali jej wyzwanie poprzez role, w których miała „przemówić" jej cielesność, lecz jednocześnie nie odważyli się postawić tej kwestii poza dychotomią duch-ciało. Cielesność aktorki mogłaby przemówić ze sceny w tylko wtedy, gdyby grane przez nią postacie były „czyste", innymi słowy, nie mogły mieć doświadczenia seksualnego, a najwyżej przeczuwać je i o nim marzyć. „Przemówienie cielesności" było więc w znacznej mierze sprowadzone do przemówienia cielesności o siebie nieświadomej. Ta świadomość ciała u bohaterek Staffa czy Żuławskiego rodzi się dopiero na ostatnich stronach ich tekstów.

Z Fryne byłoby pewnie zupełnie inaczej. Ta historyczna (a raczej legendarna) postać mogła wydawać się Solskiej bliska. „Fryne" oznacza „ropuchę", co sugerowałoby wady jej urody kompensowane przez niezależne – i ekscentryczne! – zachowanie, inteligencję i swoiste poczucie humoru (którego z kolei brakuje niestety postaciom Staffa czy Żuławskiego). Mogły też Solską pociągnąć popularne wyobrażenia o heterach jako o kobietach, które były niezależne od mężczyzn, w tym również intelektualnie. (Podejście historyczne do sprawy wymagałoby większej precyzji w opisie sytuacji, dla mnie jednak ważne są wyobrażenia, które mogłyby być dla Solskiej pociągające). Co do Żuławskiego, można przypuszczać, że jednak odebrał propozycję napisania Fryne jako ukrytą krytykę, ponieważ później Solska musiała kilkakrotnie się tłumaczyć, że rola Ijoli naprawdę jej się podobała.

5

Można przypuszczać, że jako artystka Solska marzyła o estetyce, która zniosłaby dychotomię ciało-duch. Trudno powiedzieć, jaki był zakres realizacji tych marzeń. Jak już wspominałam, większość jej ról, przynajmniej na początku XX wieku, to tzw. postacie uduchowione, niemal odcieleśnione. O tym aspekcie jej twórczości donosiła m.in. zagrzebska krytyka, odmalowu-

jąc wzorzec „artystki ideału", którego trzymał się Witkiewicz senior w wyobrażeniach o Modrzejewskiej. Wnioskując z pozascenicznych doświadczeń, Stanisław Witkiewicz odmawiał jednak Solskiej aspiracji do ideału. Innymi słowy, przeczuwał, że Fryne jest bliższa Solskiej niż szlachetne kobiety, które gra. Jego przekonania estetyczne wykluczały akceptację takiego wyboru, a realizowany w życiu osobistym program miłości romantycznej, w którym ukochana kobieta mogła być albo dalekim obiektem uwielbienia i artystycznych inspiracji (jakim była dla niego Modrzejewska), albo stawała się cieniem artysty, jego *alter ego*, całkowicie mu podporządkowanym (czym, wydaje się, była dla niego Maria Dembowska), sprawiał, że nie akceptował roli, jaką mogła odegrać w życiu jego syna ta artystka. „Dziś zaledwie odkryłem Twój dopisek na kroackich wycinkach z recenzjami, które pani S. przysłała"[66] – pisze, sygnalizując tym samym, że syn już został zepchnięty na margines.

Czy wywody Witkacego na temat sztuki Solskiej również opierały się przede wszystkim na tym, jaką rolę odegrała w jego życiu prywatnym, czy w jakikolwiek sposób odczuł jej „prawdziwe" aspiracje oglądając role, które grała (albo raczej mimo tych ról), i właśnie dlatego, na przekór powszechnej opinii, z parodystycznym przerysowaniem przedstawił je w scenicznych wizerunkach pani Akne? Tego chyba już się nie dowiemy, brakuje nam wiedzy, które spektakle z udziałem artystki Witkacy oglądał[67]. Przedstawiany przez niego wizerunek aktorki jest rewersem ideału, któremu jego ojciec składał hołdy przez całe życie. Tak samo jak jego romans z Solską mógł wydać się parodią romantycznego zdystansowania jego ojca do Modrzejewskiej. Powieściowy wizerunek aktorki w *622 upadkach Bunga* jest też podważaniem samego modelu sublimacyjnego, na którym opierał się kult Witkiewicza seniora (oczywiście, nie tylko jego) dla Modrzejewskiej. Jednocześnie jednak można go odbierać jako parodię twórczych aspiracji Solskiej.

Trzeba jednak rozumieć, że Solska mogła marzyć o tym, żeby zostać „sceniczną Fryne", jednak te marzenia w żaden sposób nie sugerowały, że zapomni o tym, co było jej scenicznymi atutami: czyli o inteligencji i artyzmie. Natomiast w wizerunku pani Akne jako artystki Witkacy neguje te tak cenione przez innych efekty, twierdząc, że ekspansja ciała na scenie uniemożliwia prawdziwie estetyczny odbiór. Powieściowy Bungo:

> [...] nie słyszał nawet, co śpiewała pani Akne, zajęty tylko obserwacją jej twarzy i całej postaci [...]. Śpiew był dla niego zaprzeczeniem czystej muzyki. Ale teraz, pomijając artystyczne wrażenia, wsłuchiwał się w niski głos pani Akne jako w taki, to jest należący do tej

[66] S. Witkiewicz, *Listy do syna...*, dz. cyt., s. 451.

[67] Możemy twierdzić z pewnością, że zobaczył *Norę*, skoro o tym, że Witkacy był na przedstawieniu pisze we wspomnieniach Helena Czerwijowska – por. N. Jakubowa: *O Witkacym...*, dz. cyt., s. 37.

dziewczynkowatej, perwersyjnej, otoczonej lnianymi lokami twarzy, w którą się z głupkowatym podziwem wpatrywał, i znajdował, że głos ten jest niezwykle pociągający i sympatyczny[68].

Oto popełniając ten pierwszy grzech, grzech przeciwko estetyce, wpada Bungo w sieci pani Akne.

Wizerunek aktorki w *622 upadkach Bunga* jest więc polemiką, na którą Solska – pierwowzór pani Akne – odpowiedzieć mogła przede wszystkim swoją sztuką. Sztuką, która była efemeryczna i do nas nie dotarła, w odróżnieniu od rękopisu *622 upadków Bunga*. O małej przydatności recenzji, wzorowanych na „modelu sublimacyjnym", już powiedziałam. Odzwierciadlają one przede wszystkim jedną stronę jej kreatywności – która jak najbardziej miała być, ale prawdopodobnie absolutnie jej nie wyczerpała. Natomiast wizerunek Akne artystki do tego stworzonego przez krytyków „modelu sublimacyjnego" też nie przystaje, jakby był z zupełnie innej układanki. Dlatego próbuję zrekonstruować wizerunek artystki z jej tekstów autobiograficznych. Czy moje hipotezy są słuszne? Mam nadzieję, że są inne niż dominujące w witkacologii mniemanie, iż w odróżnieniu od innych postaci *622 upadków* Solska została przeniesiona do powieści „wcale niezmienioną", jak pisze Tomasz Bocheński[69].

Witkiewicza niepokoiło przeczucie, iż życie syna będzie „dopiskiem" na marginesie recenzji pisanych o Solskiej. Tymczasem było odwrotnie – to Solska została sprowadzona do przypisów w biografii Witkacego, a jej życie i twórczość, mimo wysiłków teatrologów, są powszechnie postrzegane przez pryzmat jej literackiego wizerunku z *622 upadków Bunga*.

Szczególnie w witkacologii pozycja Solskiej jest nie do pozazdroszczenia. Nie jest postacią, którą warto byłoby postawić w centrum, nie jest nawet postacią postawioną obok obiektu naszego stałego zainteresowania, czyli Witkacego. Z reguły jest asem w rękawie, który pojawia się jako pikantny *couleur locale*, jako stale obecna zgroza, jako straszydło.

Dlatego odsyłam czytelników do listów, a także do autobiografii aktorki, w których to zapiskach na różne sposoby, przede wszystkim poprzez sposób pisania, na nowo potwierdza znaczenie cielesności i pożądania w powstaniu dzieła sztuki. Modrzejewska niczego takiego nie napisała, ale to już osobny temat. Musimy doceniać to, co napisała Solska, ale też analizować wypowiedzi tej aktorki w dyskusjach o narodzinach nowej sztuki.

[68] S. I. W i t k i e w i c z: *622 upadki Bunga...*, dz. cyt., s. 126-127.

[69] T. B o c h e ń s k i: *Witkacy i reszta świata...*, dz. cyt., s. 19.

Bibliografia

Balicki Stanisław Witold, *O Salomei w dramacie Słowackiego »Sen srebrny Salomei«*, „Przegląd Polski", t. 171, s. 575.

Bocheński Tomasz, *Witkacy i reszta świata*, Officyna, Łódź 2010.

Grzymała-Siedlecki Adam, *Irena Solska*, „Teatr" 1958, nr 9.

Kosiński Dariusz, *Kapłanka snów – z Heleną Modrzejewską ku kulturze popularnej* [w:] *Niebezpieczne związki. Dramat, teatr i kultura popularna*, red. Ewa Partyga i Piotr Morawski, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2010.

Kuchtówna Lidia, *Irena Solska*, PIW, Warszawa 1980.

Płomieński Jerzy Eugeniusz, *Polski „pontifex maximus" katastrafizmu* [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*, PIW, Warszawa 1957.

Profesja pani Akne i Witkacy – Solska: o pornografii zwykłej i niezwykłej [w:] Natalia Jakubowa, *O Witkacym*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2010.

„Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki" 1904, nr 283.

Witkiewicz Stanisław, *Listy do syna*, oprac. Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska, PIW, Warszawa 1969.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *622 upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta*, PIW, Warszawa 1978.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nienasycenie*. PIW. Warszawa 1992.

Zapolska Gabriela, *O Solskiej w tytułowej roli dramatu Stanisława Rossowskiego »Nawojka«*, [przedruk w:] Gabriela Zapolska, *I Sfinks przemówi*, Instytut Literacki, Lwów 1923.

Image of an actress in the life and work of the father and the son

Summary

Keywords: Stanisława Witkiewicz – Helena Modrzejewska, Stanisław Ignacy Witkiewicz – Irena Solska

In my article I would like to make a comparison of the worship of Helena Modrzejewska by Witkiewicz senior and the relationship of Witkacy and Solska. I believe that in both cases a big role played the „personal bias" as well as the aesthetic preferences (or even prejudices). I would also like to raise the issue of imitating by the son of the father's specific patterns of relations of „the woman in the artist's life", and also their inversion, although for obvious reasons I would not be able to exhaust the topic.

Witkiewicz was disturbed by the feeling that his son's life will be an annotation on the sidelines of reviews written about Solska. Meanwhile, the opposite was true – it was Solska who was reduced to the footnotes in the biography of Witkacy, and her life and work, despite the efforts of theater specialists, are widely perceived through the prism of literary image from The 622 Downfalls of Bungo.

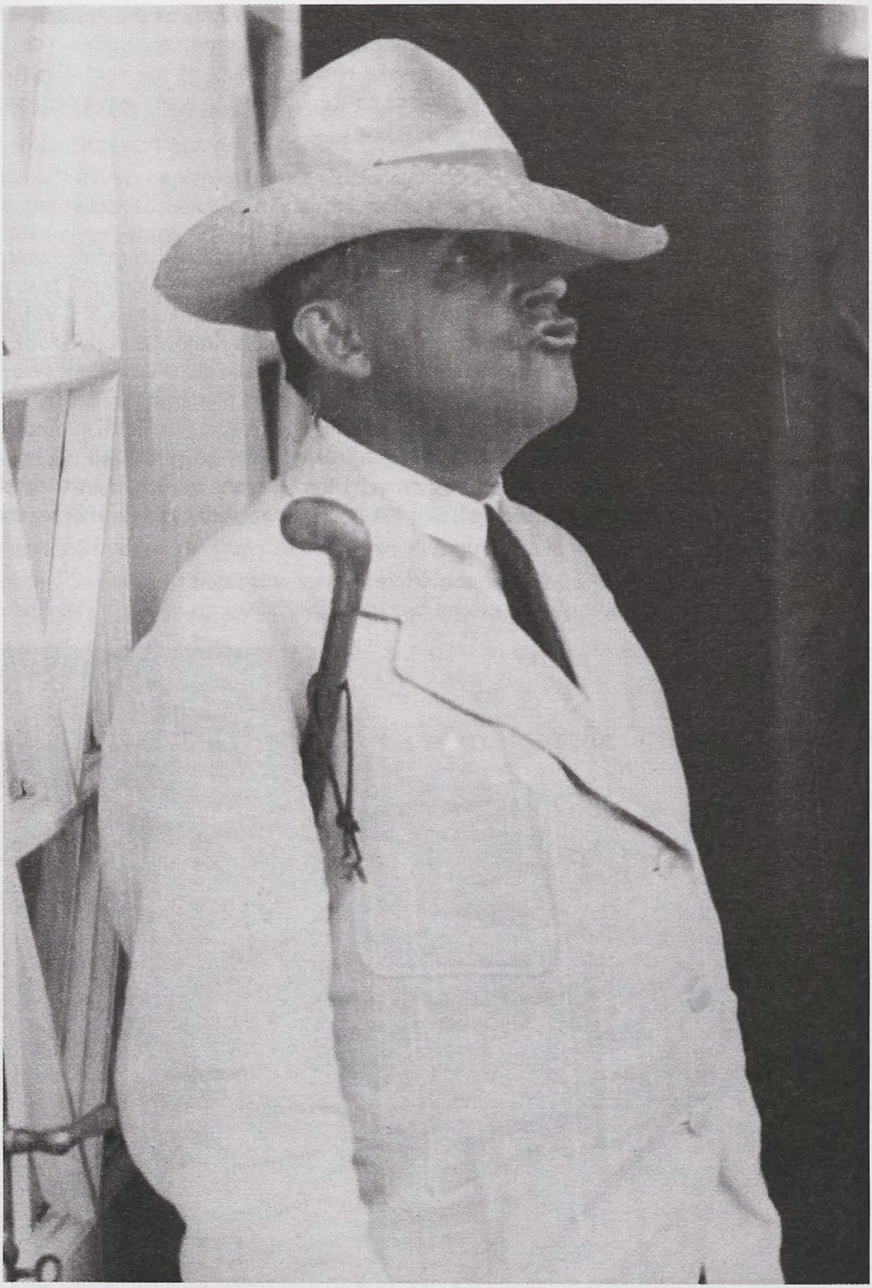
Especially in witkatology, Solska's position is not enviable. She is not a character worth putting in the center, she is not even a personage next to the object of our constant interest - Witkacy. In general, she is an ace in the hole, who appears as a spicy couleur locale, as an ever-present horror, a golliwog.

Therefore, I refer the readers to the letters, and the autobiography of the actress, which in different ways, mainly by the way of writing, confirms again the importance of carnality and desire in the creation of the artwork. Modrzejewska wrote nothing of the kind, but that is a separate topic. We have to appreciate what Solska wrote, but also to analyse the statements of the actress in discussions about the birth of a new art.

Natalija Jakubova – rosyjski teatrolog, specjalizująca się w historii i teraźniejszości teatru w Polsce i na Węgrzech. Po studiach teatrologicznych na Rosyjskiej Akademii Teatralnej GITIS i studiach podyplomowych na tejże Akademii (doktorat pt.„Dramaturgia S. I. Witkiewicza a kultura Młodej Polski", 1996) jest związana z Działem Sztuki Krajów Europy Środkowej Państwowego Instytutu Wiedzy o Sztuce w Moskwie. Autorka książek: *O Witkacym* (Warszawa, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, 2010) i *Teatr epohi pieriemen w Polshe, Vengrii i Rossii*. 1990-e – 2010-e gody. [Teatr epoki przemian w Polsce, na Węgrzech i w Rosji. Lata 1990-2010.] (Moskwa, Novoe literaturnoe obozrenie, 2014). Ma ponad 40 publikacji naukowych w pracach zbiorowych i czasopismach teatrologicznych i literaturoznawczych, m.in. w polskich („Pamiętnik Literacki, „Didaskalia", „Dialog", „Lud"). Ponadto publikuje jako krytyk teatralny.



102. Irena Solska z córką Hanią. Fot. S. I. Witkiewicz, 1911



103. Stanisław Ignacy Witkiewicz – cykl „Wójcio z Kaliforni". Fot. Józef Głogowski, 1931

SARA KUROWSKA
Uniwersytet Łódzki

„Jak panu nie wstyd mówić tak marne wiersze? To pewno własny wyrób"[1]. Grafomańskie namiętności Witkacego

Słowa-klucze: Witkacy, ciało, bebechy, rytuały higieniczne, wierszyki, pierwotność

Pisarz owładnięty manią systematyzowania, racjonalizowania, teoretyzowania jest dla czytelnika jak natrętny przewodnik, który uważa, że turysta sobie bez niego nie poradzi. Witkacy należał właśnie do takich licznych w owym stuleciu przewodników. Instruuje nas dziesiątkami pism teoretycznych, jak należy poruszać się po misternie skonstruowanym gmachu myśli. Dlaczego jednak mu się nie wymknąć? Czy nie ciekawiej wyruszyć w pozbawione kontroli rejony nieoficjalne? Są nimi marginesy twórczości autora pełne odpadków wykluczonych z systemu. Kiedy więc Witkacy chwali się przed nami swą konstrukcją Czystej Formy, wytrąćmy go z równowagi, przyjrzyjmy się elementom, które próbuje zataić, pomija milczeniem jako nieistotne, lecz konieczne. Konieczne, ponieważ człowiek to nie *deus artifex*, idealny konstruktor potrafiący tworzyć samym logosem. Wrzuca do dzieła sztuki także myśli, uczucia, wyobrażenia, wszystko to, co nazywa Witkacy krótko i z pogardą bebechami. No właśnie, dlaczego akurat bebechami?

Można pokusić się o pewną analogię. Człowiek nie osiągnie upajających wyżyn ducha, nie dostarczywszy wcześniej swym bebechom treści pokarmowych. Jak skonstatował Márai: człowiek jest człowiekiem, istotą duchową, „nie tylko przez serce i umysł, ale także przez żołądek i jelita"[2]. Sztuka Czystej Formy także wydaje się niewolna od swego rodzaju kwestii trawiennych. Ta-

[1] S. I. W i t k i e w i c z, *Dramaty III*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 2004, s. 243.
[2] S. M á r a i, *Księga ziół*, przekł. F. Netz, Czytelnik, Warszawa 2011, s. 68.

jemnica Istnienia musi, niestety, przedostać się przez bebechy wypełnione niskimi, brudnymi Treściami Życiowymi, by dopiero po zabiegach intelektu redukujących to, co zbędne, objawić się w dziele sztuki Czystej Formy.

Sztukę czystą tworzą duchowi arystokraci. Schizoidzi, jak nazywa ich Witkacy, korzystając z terminologii Ernsta Kretschmera. Są oni obdarzeni wrodzonym wstrętem do bebechów, *wiecznie otuleni w jakąś duchową watę*[3]. Dlatego też unikają *hałaśliwej dobroduszności i wylewności uczuć pykników*[4], czyli tych, którzy są ich przeciwieństwem. Witkacy streszcza w *Niemytych duszach* dzieło Kretschmera, by udowodnić, że warto po nie sięgnąć. Najciekawszy jest jednak umieszczony na marginesie komentarz autobiograficzny:

> [...] książka [Körperbau und Charakter] [...] dokonała we mnie formalnej rewolucji [...] otwierając mi (jako leptosomowi-schizotymikowi, w tej chwili mogę powiedzieć nieomal: „byłemu" – tak bowiem od tych czasów spykniczałem), nieprzeczuwane horyzonty.[5]

Krótka wzmianka, ujęta w nawias jako niezbyt ważna, świadczy o istotnej duchowej przemianie Witkacego. Czy możemy stwierdzić, kiedy ta przemiana nastąpiła? Teorię Kretschmera wykłada w 1936 roku artysta spykniczały, lecz zapoznawał się z nią jeszcze artysta – schizoid. Książka mogła trafić do rąk Witkacego najwcześniej w 1921 roku, świeżo z berlińskiej drukarni. W każdym razie przeczytał ją prawdopodobnie przed rokiem 1925. Bo właśnie w połowie lat dwudziestych arystokrata duchowy najwidoczniej zaczyna pykniczeć. „Zdradza"[6] sztukę wysoką i pod pozorem niezobowiązującego romansu ze sztuką powieściową, w jego mniemaniu niską, zanurza się w Treściach Życiowych. Wyraźny we wczesnych pismach teoretycznych wstręt do bebechów w powieściach przeobraża się w ambiwalencję. W latach trzydziestych zmienia się ona nawet w częściową akceptację tego, co niskie. Witkacy zaczyna wówczas w swych pismach publicystycznych walczyć o światopogląd w literaturze, czyli właśnie o Treści Życiowe. Uważa, że nie sprzeniewierzył się Czystej Formie, lecz najwyraźniej jej czas już minął. „Co innego, jeśli rzecz idzie o literaturę nie jako sztukę – tam jest jeszcze coś do powiedzenia [...]"[7].

„Bebechowatość" to nie tylko problematyczna kwestia twórczości Witkacego, lecz także jego życia codziennego. Kiedy w *Niemytych duszach* artysta definiuje „ducha" jako „ciało odczuwane od środka samo w sobie"[8], wydaje

[3] S. I. Witkiewicz, *Narkotyk – Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska, PIW, Warszawa 1993, s. 163.

[4] Tamże, s. 163.

[5] Tamże, s. 154.

[6] Por. A. Micińska, *Istnienie poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, oprac. J. Degler, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003, s. 172.

[7] S. I. Witkiewicz, *Narkotyki, Niemyte dusze...*, dz. cyt., s. 8.

[8] Tamże, s. 157.

się, że nie wyraża żadnego wstrętu do bebechów, jednak już kilka rozdziałów dalej natrętnie zaleca, by korzystać z łaźni parowej, której działanie przyrównuje do mycia się szczotką od wewnątrz, do szorowania organów. W efekcie: „Wszystkie świństwa wychodzą z człowiek razem z potem – wszystkie organy zaczynają żyć na nowo [i] przemiana materii staje się prawidłowa"[9].

Oczywiście nie tylko brud wydzielany z wnętrza sprawia, że „człowiek jest, wziąwszy go cieleśnie, dość paskudnym stworzeniem"[10], jak twierdzi Witkacy. Istnieje także brud zewnętrzny, brud całego świata, który codziennie oblepia jednostkę. I jeden, i drugi rodzaj brudu trzeba usunąć, rozpoczyna więc Witkacy każdy dzień od rytualnego oczyszczenia ciała. Swój rytuał wypełnia nie tylko czynnościami higienicznymi, ale i śpiewaniem absurdalnych piosenek własnego autorstwa. A może piosenki to także rodzaj higieny, można powiedzieć higieny psychicznej, sposób na radzenie sobie z „kryzysem porannym"? W jednym z listów do żony Witkacy pisze:

> Jest ranek (10 godz[ina]). Jednak zawsze muszę o tej porze przezwyciężać szaloną niechęć do życia w ogóle. Nic nie jest warte życia prócz pracy artystycznej. A w godzinach rannych nawet to wydaje się takim głupstwem wobec absolutnego nienasycenia metafizycznego każdej chwili[11].

Według Anny Micińskiej Witkacowskie utwory poetyckie to:

> [...] przede wszystkim [...] po prostu twórcza zabawa, ludyczny żywioł tak silny zarówno w twórczości Witkacego, jak i w twórczości jego pokolenia. Zabawa f o r m ą – tworzoną tak ze słów, kresek i plam barwnych, jak i z własnego głosu, własnego ciała, zachowań własnych i zachowań cudzych[12].

Czy piosenki były tylko zabawą, jak sugeruje Micińska, czy pełniły także bardziej poważną funkcję? I czy stosowanie ściśle określonych reguł wobec ciała miało coś wspólnego z poddawaniem twórczości rygorowi teoretycznemu?

Różnica pomiędzy praktyką cielesną a praktyką artystyczną zanika podczas Witkacowskich rytuałów. Ciało przestaje być zwykłym przedmiotem fizycznym, staje się dziełem sztuki. W *Narkotykach* i *Niemytych duszach* subtelny artysta pragnie oświecić „prymitywów golenniczych"[13], wyposażonych jedynie w mydło i ostrą brzytwę[14]. Należy podejść do golenia się niczym do czynności artystycznej, przekonuje Witkacy. Trzeba zbadać topografię twa-

[9] Tamże, s. 324.

[10] Tamże, s. 133.

[11] S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do żony (1923-1927)*, przyg. do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, PIW, Warszawa 2005, s. 21.

[12] A. M i c i ń s k a, *Istnienie Poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz...*, dz. cyt., s. 265.

[13] S. I. W i t k i e w i c z, *Narkotyki – Niemyte dusze...*, dz. cyt., s. 333.

[14] Tamże, s. 140.

rzy, jak bada się topografię obrazu, by wiedzieć, „w którą stronę rosną włosy w danym miejscu”[15].

Witkacy dba nie tylko o technikę wykonania, dba także o odpowiednie przybory. Dobre, proste mydło wystarczy dla ludzi „względnie prostych”[16], ale nie dla artysty. On używa zawsze mydeł Jeleń-Schicht, upamiętnionych w jednym z listów do żony:

Za życia Olbrychta
znano mydło Schichta.

I nawet hrabia Pissuary stary
Zrozumiał wreszcie jej niezwykłe czary[17].

Lecz, jak można przypuszczać, najbardziej wielbił artysta szczotki Braci Sennewaldt[18]. Janusz Degler w jednym z wywiadów ma okazję pochwalić jego dobry smak. W końcu firma „zaopatrywała w szczotki eleganckie hotele w całej Europie, a nawet dwór Franciszka Józefa”[19]. Degler nie wspomina jednak, że szczotki służyły do szorowania bielizny, nie ciała. Tą twardą szczecinową szczotką Witkacy codziennie rytualnie szorował swoje ciało. I obiecywał czytelnikom, że ból prowadzi ku rozkoszy: „Iluż znałem ludzi przerażonych twardością szczotek tych, którzy potem z rozkoszą tarli nimi swe ożywione jakby cudem, sflaczałe ciała nieomal do krwi”[20].

Witkacy znęca się nad ciałem sflaczałym, czyli bebechowatym – bo flaczki, flaki i bebechy to w jego słowniku synonimy. Szczotką chce ujarzmić sflaczałą cielesność, jak za pomocą intelektu ujarzmia flaki w dziele sztuki. Po wyszorowaniu ciało staje się niczym alabaster[21] niezwykle gładkie. Alabaster ma jednak także inne zalety: jest zbity i prześwitujący. Chłodny intelekt nadał cielesności odpowiednią strukturę i przejrzystość.

[15] Tamże, s. 141.

[16] Tamże, s. 135.

[17] S. I. Witkiewicz, *Listy do żony (1932-1935)*, przyg. do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, PIW, Warszawa 2010, s. 10.

[18] Witkacy błędnie stosuje nazwę Sennebaldt; dopiero J. Degler odnalazł reklamę fabryki i sprostował nazwisko producentów szczotek: J. Degler, *Szczotki Braci Sennevaldt (a nie Sennebaldt!) czyli jak Witkacy nakłaniał Polaków do czystości ciała i duszy. Niesmaczna rozprawka z aktualnym dodatkiem* [@:] http://www.witkacologia.eu/uzupelnienia/Szczotki.pdf [dostęp: 25.12.2015].

[19] A. Augustyn, J. Degler, *75 lat po śmierci Witkacego. Kim był naprawdę?*, „Gazeta Wyborcza”, 13 IX 2014 [@:] http://wyborcza.pl/magazyn/1,140736,16633912,75_lat_po_smierci_Witkacego__Kim_byl_naprawde_.html?disableRedirects=true [dostęp: 12.12.2015].

[20] S. I. Witkiewicz, *Narkotyki, Niemyte dusze...*, dz. cyt., s. 135.

[21] Tamże, s. 135.

Kiedy w 1932 roku Witkacy układa peany na cześć magicznych właściwości mydła, takie peany zamieszcza też w *Nowym wspaniałym świecie* Aldous Huxley. Huxleyowska przedstawicielka nowoczesnego społeczeństwa nie musi jednak, w przeciwieństwie do starego hrabiego, sama odkrywać czarów mydła. Gdy Bernard próbuje usprawiedliwić brak dbałości o higienę panujący wśród dzikich z Nowego Meksyku, oburzona powtarza wyuczony wierszyk:

> [...] kto żyje fordobojnie, mydła używa hojnie [...]. – Tak, a cywilizacja to sterylizacja – tonem ironii Bernard dopowiedział drugą hipnopedyczną formułkę z higieny elementarnej. – Ci ludzie jednakże nigdy nie słyszeli o Panie Naszym Fordzie, no i nie są cywilizowani[22].

Przenikliwość Witkacego miała swoje granice. Nie przewidział, że fetyszyzacja zabiegów higienicznych i estetyzacja ciała staną się najpełniejszymi przejawami hedonistycznego ducha nowej epoki i że nowoczesna higiena wysterylizuje nie tylko ciało, ale i Tajemnicę Istnienia. Zależność pomiędzy pragnieniem pozbycia się tego, co na zewnętrz, i tego, co wewnątrz, dziś jest już wyraźnie zauważalna. „Higieniczna troska o czystość" – pisze Marek Bieńczyk – „wyraża w istocie pragnienie zminimalizowania »kontaktu z tym, co pod spodem, gęste, ziemiste«"[23].

Czy można winić Witkacego, że włącza się w nowoczesny zracjonalizowany dyskurs prześwietlający zabobonny strach przed higieną ciała? Przenieśmy się w czasie do lat dwudziestych ubiegłego wieku, przełomowej dekady w historii czystości i brudu. Według Katherine Ashenburg właśnie wtedy „wykrystalizowała się koncepcja uczynienia świata miejscem możliwie jak najczystszym i bezzapachowym"[24]. A jednak: „Odwieczne wątpliwości co do pożytków płynących z kąpieli utrzymywały się w niektórych częściach Europy jeszcze w latach trzydziestych, a nawet do połowy XX wieku"[25]. W tej części Europy, o której z lekceważeniem pisze Ashenburg, leży przecież Polska. Witkacy walczy z naszym zacofaniem, bo wierzy, że pedantyczna higiena ciała raczej uczłowiecza i uduchowia, a nie odczłowiecza. Wroga jednak coraz trudniej pokonać. Wcześniej potrzebował kamuflażu w postaci pudrów, perfum, peruk, teraz staje się niewidoczny: „Najbardziej przejrzysta woda może zawierać rozmaite przecinkowce, na najbielszej skórze mogą występować wszelkie możliwe bakterie"[26]. Ponadto wróg ma tak wielką przewagę liczebną, jak w żadnej innej wojnie w dziejach ludzkości. Dzięki Nadziei Druckiej możemy być świadkami jednej z bitew, jaką stoczył Witkacy:

[22] A. H u x l e y, *Nowy wspaniały świat*, przekł. B. Baran, MUZA, Warszawa 2015, s. 105.

[23] M. B i e ń c z y k, *Nowa higiena* [w:] *Przezroczystość*, Wielka Litera, Warszawa 2015, s. 164.

[24] K. A s h e n b u r g, *Historia brudu*, przekł. A. Górska, Bellona, Warszawa 2009, s. 204.

[25] Tamże, s. 195.

[26] G. V i g a r e l l o, *Historia czystości i brudu. Higiena ciała od czasów średniowiecza*, przekł. B. Szwarcman-Czarnota, Aletheia, Warszawa 2012, s. 251.

Kiedyś urwał mu się wieszak od palta i spadło ono na podłogę. Wpadł w rozpacz: Nie mogę już go włożyć, a innego nie mam. Teraz są na nim miliony mikrobów! Uspokoiłam pana Stanisława, że przed godziną myłam podłogę sublimatem, a potem zaprawiłam pastą – co było oczywiście nieprawdą. Uwierzył mi, był jak dziecko w wielu sprawach[27].

Skoro umysł może prześwietlić brud, którego nie widać, dlaczego nie miałby zbliżyć się do Tajemnicy Istnienia, dlaczego nie miałby objąć swą mocą porządku sztuki? Zestawienie Witkacowskich teorii filozoficznych z teorią golenia się czy z „ogólną teorią smrodu ludzkiego" może wydawać się nie dość poważne, a jednak wyraża coś istotnego – mówiąc słowami Maxa Webera: „coraz większe teoretyczne opanowywanie rzeczywistości poprzez coraz bardziej precyzyjne pojęcia abstrakcyjne"[28]. I Witkacy, i Weber odnotowują proces, który wiedzie od życia zaczarowanego w swych pierwotnych źródłach do odczarowanej współczesności. Inaczej jednak ten proces tłumaczą i oceniają. Weber uważa go za sprawkę Apollina i potężnych narzędzi, które pozyskał od początków racjonalistycznej filozofii wieku XVII[29]. Według Witkacego stopniowe odzieranie świata z tajemnicy nastąpiło wraz z procesem uspołeczniania się ludzkości. Procesu tego nie ocenia jednak katastrofista jednoznacznie negatywnie, bowiem w miarę rozwoju społecznego bezpośrednio przeżywane uczucia metafizyczne stopniowo poddawano intelektualnemu przetworzeniu[30]. Droga uspołeczniania wiedzie wobec tego od religii do filozofii. Religia wyraża uczucia metafizyczne w stałych, lecz dowolnie wybranych symbolach, natomiast filozofią rządzi postęp, pragnienie zaklęcia tych uczuć w coraz doskonalsze, coraz precyzyjniejsze pojęcia[31]. Takiej właśnie intelektualnej precyzji żąda Witkacy od polskich pseudoartystów:

Tak: „Villon Bavinka ani Balzac Macha nie czytali" – to jest pewne – ale może czytali co innego, co na ich czasy było tak właśnie potrzebne, jak tamci (i inni) autorzy nam „czasy" się trochę zmieniły od tych tak dawnych „dobrych czasów", a nasi literaci, wierząc jedynie w siłę swych jąder (duchowych) pozapojęciowych i tzw. „intuicję" (którą się zasłania tylko nieuctwo), zostali, mam wrażenie, nieco w tyle za literaturą całego świata [...] wytwarzanie takiej literatury, jak nasza obecna (z małymi wyjątkami), to wstyd wobec całej ludzkości[32].

[27] N. D r u c k a, *Trzy czwarte... Wspomnienia*, PIW, Warszawa 1977, s. 117, 118.

[28] M. W e b e r, *Racjonalność, władza, odczarowanie*, przekł. M. Holona, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004, s. 89.

[29] M. B u c h o l c, *Przyszłość plemienia socjologów. Michel Maffesoli o ponowoczesnym społeczeństwie i nauce* [w:] M. M a f f e s o l i, *Rytm życia. Wariacje na temat świata wyobraźni ponowoczesnej*, przekł. A. Karpowicz, Kraków 2012,s. XL.

[30] S. I. W i t k i e w i c z, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 2015, s. 282.

[31] Tamże, 281, 282.

[32] Tamże, s. 281, 283.

Wzięte w cudzysłów „dawne czasy" odsłaniają Witkacowski dystans do utopii regresywnej. Wytykając antyintelektualizm, nie mówi, że szkodzi sztuce, lecz że jest wstydliwy, bo prowadzi do zacofania wobec sztuki „całego świata". Sam przecież, przybywając po raz pierwszy do paryskiej mekki artystów jako ktoś, kto już nie wierzył w sztukę ojcowską, ale nie stworzył jeszcze upragnionego, indywidualnego stylu, zamiast upajać się tamtejszą sztuką, dotkliwie odczuł wstyd. Wstyd z powodu bycia artystą, który jeszcze nie wie, jak wygląda prawdziwa sztuka i, co gorsza, dowiaduje się, że inni już ubiegli go w tym, co sam mógłby stworzyć. Sprzeczne doznania młodego Witkacego przenikliwie opisał Wojciech Sztaba:

> Nie śmiał się przyznać do tego, a jednak myślał coś w rodzaju: „Czemu ja tego nie zrobiłem pierwszy" – to wprawdzie ukryta reakcja barona Brummela, lecz chyba nie daleka od odczuć samego Bunga. Zakończenie wizyty w paryskiej pracowni jest wielce znaczące. Podziw i zachwyt ujrzanymi obrazami przeradza się w zwątpienie co do własnych możliwości: „Ja nigdy nic podobnego nie zrobię, nie będę się starał. Ja zostanę na płaszczyźnie [...]. Czuł bezwzględną nicość wszelkich wysiłków w kierunku wyrażenia jedności bytu i miał wrażenie, że nigdy już nic w życiu malować nie będzie [...]. Mimo zmiany pracowni i zachęt ojca do pozostania, Witkacy skraca pobyt i [...] wraca do kraju. Opuszcza Paryż jak wystawę podziwianego Fagassa, spłoszony jego przybyciem, nie zamieniwszy z nim jednego słowa...[33]

Witkacy zdawał sobie sprawę, że „stworzyć, nie wymyślić styl własny jest rzeczą najrzadszą i w pewnym sensie najtrudniejszą"[34], że „chodzi o nowoczesność formy, nowoczesność nie wymyśloną, tylko zdobytą"[35]. Chciał dotrzeć do własnego stylu, odnaleźć go w sobie, a jednocześnie uległ owej presji sztuki nowoczesnej, która powinna być świadoma siebie. Właściwie chciał zaprowadzić porządek w sztuce, stwarzając w niej pozorny bałagan. Oburzał się, kiedy pod bałaganem nie dostrzegano wysublimowanej formy: „Nie chcą [...] zrozumieć tego estetycy, że powstawanie konstrukcji formalnych nie jest przypadkowe w tym znaczeniu jak układ kamyków w worku, który się potrząśnie"[36].

Oczywiście artysta modernistyczny nie może jedynie tworzyć według własnych teorii, musi także żyć sztuką. I Witkacy wierzył, że pewne zasady zorganizują zarówno jego sztukę, jak i życie. Usilnie starał się zaprowadzić tę organizację, wieszając na przykład kółka na drzwiach. Ale wystarczyło przekroczyć próg jego pokoju, by ujrzeć chaos. Żona artysty wspomina:

---

[33] W. S z t a b a, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 34, 35.

[34] Tamże, s. 47.

[35] Tamże, s. 47.

[36] S. I. W i t k i e w i c z, *Teatr i inne pisma o teatrze*, PIW, Warszawa 1995, s. 223.

O ile był wyjątkowo czysty, domyty – równocześnie nieporządny. Wprawdzie w pokoju jego trudno było utrzymać jakiś ład z powodu nagromadzenia najrozmaitszych przedmiotów [...] ale sam też stwarzał bałagan niebywały. Więc „warsztat pracy" – niezliczone pudełka z węglem, ołówkami, pastelami, zwoje papierów różnokolorowych, utrwalacze itp., nawet moździerz do tłuczenia kalafonii. Więc przybory toaletowe i apteczka domowa składająca się też z wielkiej ilości buteleczek, słoików, bandaży, ceratek itp. Stół miał dwie szuflady zapełnione listami i notatkami, zbiorami do „albumu osobliwości", rozmaitymi fetyszami. Biedny Staś gubił się w tym wszystkim i ciągle czegoś szukał, twierdząc, że posługaczka musiała „buchnąć".[37]

Witkacy nie kochał swojego chaosu, tak jak swój bałagan kochał na przykład Picasso. A jednak nawet Picasso myślał przez chwilę, by zrobić porządek. W 1919 roku na „Styl, którym [...] chciał się wypowiedzieć, wybrał neoklasyczny realizm, jakby pragnął przywrócić porządek i w swej sztuce, i w swoim życiu"[38] – zauważa Arianna Huffington. I tak w życiu Picassa porządek również zapanował. W nowym mieszkaniu przy rue La Boétie Olga zadbała, by „każdy ślad nieporządku – i Picassa – został wyeliminowany"[39]. Nieporządku i Picassa? To właściwie synonimy. Kiedy panoszący się porządek w krótkim czasie zepchnął go do jednego tylko pokoju, Picasso przypomniał sobie, że jego prawdziwym żywiołem jest bałagan i wyprowadził go piętro wyżej, wynajmując dla niego cały apartament.

Jakie znaczenie kryje w sobie bałagan? Dlaczego cywilizacja pragnie się go pozbyć? Pod koniec XIX wieku system kartezjański najwyraźniej zakorzenił się w Europie na dobre, skoro zaczęto powszechnie myśleć według jego kategorii. W nieporządku oraz w brudzie zaczęto „widzieć prymitywizm i chaos [...] czystość tymczasem uosabiała moralność, ład i postęp"[40]. A jednak to, co zepchnięte na margines, co jest pierwotnym, irracjonalnym żywiołem, kryje w sobie, w przeciwieństwie do uładzonego porządku, niesłychane pokłady energii. Dlatego sztuka awangardowa nadal czerpie z marginesów, choć niejawnie. Narzucony sobie porządek immanentnego doskonalenia form każe jej przetwarzać to, co niskie, pozbawione formy, w sztukę wysoką. Nawet Picasso, najbardziej wydawałoby się niezależny twórca XX wieku, też nie czyni tego jawnie, też poddaje żywioł intelektualnemu przetworzeniu. Najlepszym przykładem jest jego *Dziennik intymny*. Brassaï zdradza, że artysta notował w nim:

[37] J. Witkiewiczowa, *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu* [w:] S. I. Witkiewicz, *Listy do żony (1936–1939)*, przyg. do druku Anna Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, PIW, Warszawa 2012, s. 569.

[38] A. Huffington-Stassinopoulos, *Pablo Picasso. Twórca i niszczyciel*, przekł. I. Lipińska, Alfa, Warszawa 1996, s. 148.

[39] Tamże, s. 146.

[40] K. Ashenburg, *Historia brudu...*, dz. cyt., s. 177.

[...] najpierwsze impulsy twórcze, a przede wszystkim swoje seksualne obsesje... Męskie żądze kipią w całym jego dziele pozostającym pod znakiem Erosa. Z tych wszystkich kobiecych ciał o silnie zaznaczonej szparze organu, z agresywnie sterczącymi sutkami piersi, z ogromnymi i falującymi pośladkami; z męskich palców macających ciała; z owych Minotaurów ziejących pożądaniem – można by ułożyć zdumiewającą antologię. Także Panny z Awinionu, inicjacyjne dzieło kubizmu, które już się stało „klasycznym", powinno w niej się znaleźć. Czyż nie powstało ono ze sprośnych marzeń i czy się nie nazywało początkowo Burdelem w Awinionie? Mimo wszystko w tych obrazach żądzy leciutka przesłona wstydu przebiera i odmienia jego obsesje w postać symboliczną, zjawiskową i mitologiczną... Za to w sekretnych szkicownikach Picasso nie krępuje się w ujawnianiu swego erotyzmu... Jak większość mistrzów syci, na marginesie głównego dzieła, własne swoje „piekło". Mały szkicownik zawsze trzyma pod ręką, żeby móc natychmiast w nim pomieścić najintymniejsze swoje zwierzenia. „Sztuka nie może być niepokalana!" – oświadczył mi pewnego razu, pokazując erotyczne plansze Utamaro.[41]

Witkacy nie chce przetwarzać tego, co niskie, w sztukę wysoką, raczej chce się tego pozbyć. Pragnie wyrugować elementy intymne, brudne, irracjonalne, wstrętne, cielesne, bebechowate, pornograficzne nie tylko ze swojej twórczości, ale i z siebie. Można powiedzieć – chce pozbyć się marginesu, który sytuuje go na marginesie sztuki nowoczesnej. Za pomocą formy próbuje zapanować nad swoją sztuką i nad swoją cielesnością. Przede wszystkim musi odcieleśnić ciało, pozbawiając je naturalnego zapachu, czy raczej smrodu. Rozdział *Narkotyków* zatytułowany *O brudzie* wypełniają rozmaite warianty słowa „smród" w takiej liczbie, że czytelnik może całkiem wyraźnie poczuć nieprzyjemną woń. Być może nawet zaprzestanie dalszej lektury.

Smród pojawia się na przykład pod naturalistycznym hasłem „potwornego niepachu wydzielin niedomytej trzody ludzkiej"[42]. Analogia pomiędzy smrodem a zwierzęcością jest oczywista. Wystarczy sięgnąć po ludowe powiedzenia, na przykład: „Im bardziej tryk śmierdzi, tym mocniej go Jarka kocha"[43]. Witkacy dzieli się z czytelnikami swoimi rytualnymi sposobami na usunięcie smrodu i przekonuje, że ludzką „smrodologiczną" niedoskonałość „można nadrobić myciem się, zapamiętałym, fanatycznym, wściekłym"[44]. Nie jest jednak szczery. Jak pisał Sartre:

Kiedy wąchamy zapach czyjegoś ciała tym, co wciągamy w usta i nozdrza, co natychmiast obejmujemy w posiadanie, jest ciało w swej najgłębszej, tajemnej istocie, w samej swej naturze.[45]

[41] Br a s s a ï [GyulaHalász], *Rozmowy z Picassem*, przekł. Z. Florczak, Dęby Rogalińskie, Warszawa 1979, s. 155.

[42] S. I. W i t k i e w i c z, *Narkotyki, Niemyte dusze...*, dz. cyt., s. 134.

[43] K. A s h e n b u r g, *Historia brudu...*, dz. cyt., s. 165.

[44] S. I. W i t k i e w i c z, *Narkotyki, Niemyte dusze...*, dz. cyt., s. 134.

[45] K. A s h e n b u r g, *Historia brudu...*, dz. cyt., s. 193.

Witkacy dobrze wie, że całkowite pozbycie się pierwotnego smrodu i brudu jest niemożliwe. Prawdę zdradza w *Pożegnaniu jesieni*. Atanazy, bohater powieści rozpacza, nie mogąc pojąć: „Czemu musiała być ta druga strona z genitaliami, ustami, nogami, z całym tym aparatem brudnych (nawet u najczystszych ludzi) cielesnych wyrostków, ochłapów, bebechów [...]?"[46] Bebechy to inaczej „genitalia odczuwane jako organy wewnętrzne"[47]. Jeżeli jesteśmy popychani przez seksualność, Witkacy uważa, że stajemy się brudni i bebechowaci. Dlatego w jednej ze swych porannych piosenek śpiewa:

To przykre, gdy giną te uczucia,
Którymi zwykliśmy omamiać się,
I potem zwykła jakaś sobie ciucia,
Gniewa się, że jej szczebiot już nie bawi mię.
Ach impo, impo, impotencja
To jednak jest cudowna rzecz,
Wtedy się wie, czym jest kobieca, ach, inteligencja,
A reszta, a reszta, ach te wszystkie flaczki precz![48]

Wstrętne jest u niego synonimem seksualnego – z tego powodu postrzega Witkacy „części zasadnicze" jako najbardziej podatne na „zaśmierdzanie się", wymagające starannej higieny. To nie tylko obsesja Witkacego, lecz asocjacja utrwalona przez wieki. Zwraca na nią uwagę Georges Vigarello:

> Ciało składa się jakby z mrocznych zakamarków, z obszarów ukrytych, podatnych na pocenie się, na zapachy, z miejsc bardziej zagrożonych brudem niż inne. Tych właśnie miejsc w pierwszym rzędzie dotyczy mycie częściowe[49].

Można powiedzieć, że cielesność, ów irracjonalny amorficzny żywioł, odpowiada w naszym wnętrzu sferze nieświadomości opisywanej często za pomocą metafor akwatycznych, np. *mare tenebrarum*, czyli morza ciemności, morza mroków. Podczas wyprawy w tropiki Witkacy przekonał się, że ubrania jedynie pozornie ujmują amorficzną cielesność w formę. Tylko pozornie maskują to, że jesteśmy zwierzętami. W swych notatkach z podróży pisał: „Cudowne stroje. Kawały mięsa czekoladowego i czarnego wśród purpury, fioletów"[50]. Udawany podziw dla kolorowych strojów tubylców w istocie

[46] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, PIW, Warszawa 1992, s. 363.

[47] T. Bocheński, *Witkacy – ciało*, multimedialny projekt Instytutu Badań Literackich pt. *Sensualność w kulturze polskiej* [@:] http://www.sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/witkacy-cialo-183/ [dostęp: 10.11.2015].

[48] S. I. Witkiewicz, *Listy do żony (1928–1931)*, przyg. do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, PIW, Warszawa 2007, s. 158.

[49] G. Vigarello, *Wyostrzanie się wrażliwości* [w:] *Historia ciała*, t. 2, *Od Rewolucji do I wojny światowej*, red. A. Corbin, przekł. K. Belaid i T. Stróżyński, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2013, s. 280.

[50] S. I. Witkiewicz, *Listy I*, PIW, Warszawa 2013, s. 359.

wyraża głęboki lęk Witkacego przed rozlewającą się materią pozbawioną duchowości. Ci pierwotni ludzie, których nazywa także „tajemniczymi, brązowymi małpami"[51], w przykry sposób przypominają mu o zwierzęcej naturze człowieka. Ciemny kolor ich skóry łączy Witkacy z symboliczną nieczystością. W całości jakby składają się oni z owych mrocznych zakamarków, o których pisał Georges Vigarello. Są wcieleniem irracjonalnej seksualności. Tę analogię można by odwrócić, przytaczając relację Artauda z jego wyprawy do plemienia Tarahumarów:

> Peyotl – wiedziałem – nie jest dla białych. Za wszelką cenę chciano przeszkodzić mi w tym, by uzdrowił mnie ten rytuał, ustanowiony dla oddziaływania na samą istotę ducha. A biały jest dla czerwonoskórych tym, kogo duch opuścił[52].

W istocie Europejczycy pozbywają się tego, co nie pasuje do porządku racjonalnego, pozbywają się rudymentów tego, co jest Tajemnicą.

Dlaczego Witkacy pisze o ludziach pierwotnych z typowym dla „cywilizowanego" Europejczyka poczuciem wyższości? Przecież w polemikach z Malinowskim wywodził pochodzenie uczuć religijnych u ludów pierwotnych właśnie z odczuć metafizycznych. Czy to nie wystarczający powód, by je afirmować, jak to czynił Artaud? Witkacy jednak potrafił afirmować tylko w teorii. W bezpośrednim kontakcie z ekspansywnym żywiołem wycofuje się, boi się pierwotności, która tkwi także w jego wnętrzu. I być może z czasem zaczyna bać się obsesyjnie, skoro nazywa siebie w *Niemytych duszach* schizoidem nieomal byłym, czyli nieomal byłym typem „arystokratycznym" duchowo. Boi się i chce pierwotność wyrzucić z siebie. Podczas porannych zabiegów higienicznych pragnie zapanować za pomocą formy nad tym, co w człowieku najbardziej wewnętrzne i do głębi cielesne, czyli nad sferą nieświadomości wypełnioną cielesnymi pragnieniami. Uzewnętrzniając irracjonalne i amorficzne pokłady nieświadomości, poddając je organizacji, tworzy „ucieleśnione" formy wierszowane.

Trudno nie zauważyć, jak bardzo piosenki Witkacego przypominają piętnowane przez niego piosenki radiowe z „drgającymi na wierzchu krwawymi bebechami, które krzyczą, wyją, jęczą, zawodzą, ryczą"[53]. Te nieczyste dźwięki dostają się do wnętrza ludzkiego nawet – jak narzeka Witkacy – „w zimie przy szczelnie pozamykanych oknach"[54] i powodują brud psychiczny[55]. Intelektualista, który chce w mieście otworzyć okno, by przewietrzyć umysł, musi:

[51] Tamże, s. 359.
[52] L. K o l a n k i e w i c z, Święty Artaud, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2001, s. 40.
[53] S. I. W i t k i e w i c z, *Narkotyki. Niemyte dusze...*, dz. cyt., s. 334.
[54] Tamże, s. 334.
[55] T. B o c h e ń s k i, *Witkacy – słuch...*, dz. cyt.

poddać się gustowi służącej, swego przypadkowego „wizawi" i słuchać, jak jakiś ohydny bebechowy au plus haut degré: tenorek III klasy wyje:
– Ty moja, ach – ach, przeciem ja utracił ciebie,
Ach, w tej miłości, ach ja byłem, ach, jak w niebie,
Rozstanie to zabija me uczucia tak,
Że jestem teraz taki zwykły, smutny sobie flak itd., itd.
Gdyby jeszcze taka pieśń, ale są stokroć i tysiąckroć gorsze[56].

Tak, nie jest to najgorsza pieśń, skoro napisał ją Witkacy i skoro łudząco przypomina jego utwory łazienkowe. Na ich powinowactwo z kulturą masową zwrócił uwagę Tomasz Bocheński. Badacz zauważył, że w swych wierszykach artysta:

[...] trawestuje nieustannie popularne przeboje, parodiuje kabaretowe szlagiery, z ich nieustannym „och" i „ach". Trudno nie dostrzec w tych kawałkach homeopatii kiczu, terapii stosowanej przez bardzo wielu artystów dwudziestowiecznych. Witkacy w tej „kiczowatej" terapii chce się obronić przed tandetą [...]. Jego cieszy sprowadzenie muzyki do formy podstawowej, infantylnej, banalnej. Trudno nie zauważyć, że czerpie z poniżenia sztuki demoniczną przyjemność porównywalną tylko z przyjemnością mas, które wolą przeboje Własztka od pieśni Szymanowskiego. Śpiewa przy goleniu jak pierwszy lepszy pyknik. Niewiele różnią się jego pieśni wychodkowe od szlagierów nadawanych do znudzenia przez radio[57].

Kategoria kiczu wydaje mi się jednak niewystarczająca, by uchwycić istotę Witkacowskich, wypełnionych śpiewem, rytuałów. Pobrzmiewa w nich raczej melodia pierwotnego święta, w którym następuje *powrót do przedwstępnego chaosu*[58]. Codziennie rano artysta odgrywa swój rytualny teatr. Rytualny teatr, który nie pretenduje do bycia sztuką, więc pozwala sobie Witkacy na zgwałcenie reguł Czystej Formy. Czy to niepoważana zabawa poważnego artysty, chwilowo wyzwolonego spod presji systemu? Spróbujmy popatrzeć na ten zrodzony z marginesów teatr, z tego, co oficjalna kultura wyrzuciła poza swój obieg, oczami Artauda, a nie Witkacego. Twórca *Teatru i jego sobowtóra* uważał, że

[...] jedynym sensownym dziełem człowieka jest on sam [...]. Prawdziwy teatr robi się sobą, w sobie i dla siebie. Jest to upajający taniec ciała, które samo staje się organicznym językiem, teatrem okrucieństwa...[59]

W teatrze, którego pragnął Artaud, człowiek, „wyzuty z ciężarów Bytowania, bycia cywilizowanym, stara się odnaleźć rytm swej pierwotnej żywiołowości"[60]. Zaczyna słyszeć, „jak gdyby najotchłanniejsze bezdno rzeczy

[56] S. I. Witkiewicz, *Narkotyki. Niemyte dusze...*, dz. cyt., s. 335.

[57] T. Bocheński, *Witkacy i reszta świata*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010, s. 103.

[58] J. Błoński: *Artaud i teatr magiczny* [w:] A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, przekł. J. Błoński, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2010, s. 25.

[59] L. Kolankiewicz, *Święty Artaud...*, dz. cyt., s. 232.

[60] Tamże, s. 158.

mówiło doń głosem wyraźnym"[61]. I Witkacy wsłuchuje się w ów wewnętrzny pierwotny rytm, odtwarzający rytm pulsującego kosmosu. Namacalnie wręcz odczuwa się go w wierszu *Infernał Dziumpoł*:

Gdy płacze biała señorita,
To mi tak strasznie stoi pyta,
Że mi topnieją me alhambry
I szepcę: „jury – wągle, kambry".
Nade mną zwisa Kutas Boga,
Królowej Saby łechce noga
I węży fletnia dmie ochoczo.
Pytają Portugalki: „po czo?"
Ryk krów me myśli wbija w nadir,
Już mnie ostrzega zły kakadir,
Żebym na próżno nie rwał ostów,
„Po co se tak psycyniać kostów?".
Po co, ach, po co – to pytanie
Po pisuarach szepcą dranie,
Lecz nic tak dobrze nie odtyka,
Jak ta infernal-nad-muzyka.[62]

Muzyka piekielna, dionizyjska lub, można by powiedzieć, muzyka znajdująca się poniżej tego, co sam Witkacy nazywa sztuką, to jednocześnie jakaś fantastyczna nad-muzyka, która ma moc „odtykającą". Pozwala na nowo odczuwać świat. Witkacy szuka w niej podstawowych, pierwotnych, parareligijnych doświadczeń, które odnowią go jako artystę. A więc nie pragnie tym razem transgresji, wykroczenia poza to, co jednostkowe i co pozwala zbliżyć się do świetlistości. Przeciwnie. Z rozkoszą oddaje się Dionizosowi, chtonicznemu bóstwu. Zatapia się we własnej bebechowatości i wyrusza w głąb krainy cieni. Maffesoli podkreśla, że „inaczej [...] niż w platońskim micie, prawdy należy poszukiwać w przyziemnej, wilgotnej, chtonicznej ciemności"[63]. Pierwszym doświadczeniem takiego wędrowca będzie „odczucie śmieszności światła rozumu wobec mocy życia"[64]. Czy Witkacy śmieje się z siebie – filozofa próbującego prześwietlić Tajemnicę Istnienia? Bohdan Michalski twierdzi, że artysta „wobec swojego malarstwa i literatury zdobywał się nieraz na ironiczny dystans, wobec filozofii – nigdy"[65]. Lecz w wierszu wyraźnie można wyczuć parodię elementów Witkacowskiego języka tajemnego zaczerpniętych z astro-

[61] Tamże.

[62] S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do żony (1928-1931)*,przyg. do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, PIW, Warszawa 2007, s. 77, 78.

[63] M. B u c h o l c, *Przyszłość plemienia socjologów...*, dz. cyt., s. XXXIII.

[64] Tamże.

[65] S. I. W i t k i e w i c z, *Marginalia filozoficzne* ,teksty B. Michalski, P Polit, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2004, s. 17.

nomii. Astronomia fascynuje go przecież dlatego, że kosmos utożsamia – za swym mistrzem Tadeuszem Micińskim – z Tajemnicą[66]. Swą poranną piosenkę wypełnił Witkacy-demiurg wertykalną przestrzenią kosmiczną wyznaczoną przez dwa punkty: zenit i nadir. Zenit to punkt przecięcia spoglądającego w niebo śmiertelnika i objawiającego mu się Absolutu, podobnie jak u Micińskiego, który pisał: „[...] gwiazdy wświecają się w sznur obłąkanych nieskończonością okien – a niebiosa rozwinęły się nade mną jako szafirowe żagle"[67]. Tę antynomicznie wartościowaną przestrzeń ogarnął, zgodnie z tytułem, piekielny zamęt, który przeobraził Królestwo Niebieskie w Burdel Niebieski. Czy Bóg ze zwisającym z nieba kutasem, wystawiony być może, jak wcześniej człowiek, na kuszenie przez węża, nie wygląda jak karykatura wyobrażenia Micińskego o Bogu łączącym pierwiastek święty i grzeszny? Ryk krowy natomiast, pełniącej w symbolice funkcję „podtrzymywania świata przy życiu – gdyż – jej mleko [...] to pył galaktyk"[68], wybrzmiewa w wierszu niczym złowieszczy, piekielny dźwięk zwodzący w nadir.

Z metafizycznej egzaltacji odziedziczonej po mistrzu żartuje sobie Witkacy także w innym wierszu:

Czy znacie Żyda Wandenera,
Co na Krupówkach ma swój sklep?
Niejeden powie: „hic Abdera",
Codzienny kornie zeżre chleb.
Ale nie o tym chciałem mówić:
Jest przecież dziwność, fluid, byt –
Jeszcze bym gniazdko chciał tu uwić,
A potem odejść jak wąż syt.
Zstępuję w otchłań niedosięgu:
Już Irmę, Fifi kryje mgła –
Cmentarny dzwon już z wolna gęgu –
Ha, człeku mój – jak trza to trza[69].

Piosenka rozpoczyna się tak, jakby przemawiał do nas Witkacy namiętny plotkarz, który nagle upomina sam siebie za rozprawianie o rzeczach nieistotnych. Bo: *Jest przecież dziwność, fluid, byt*. Jakiś wewnętrzny przymus każe mu wciąż rozpracowywać uczucia metafizyczne, choć już dawno mowa przerobiła je na słowa, z których uleciało jakiekolwiek znaczenie, a już na pewno Tajemnica.

[66] Zob. A. Ż a k i e w i c z,. *Kompozycje astronomiczne Witkacego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" [Warszawa] 33-34: 1989-1990, s. 578.

[67] T. M i c i ń s k i, *Kolloseum* [w:] *W mroku gwiazd*, Tower Press, Gdańsk 2000, s. 6 [@:] http://biblioteka.kijowski.pl/micinski%20tadeusz/poezje%20-%20mici%F1ski.pdf [dostęp: 10.01.2016].

[68] J. E. C i r l o t, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Znak, Kraków 2006, s. 204.

[69] S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do żony (1923-1927)*..., dz. cyt., s. 142.

Więcej dziwności drzemie w Witkacowskich dziwolągach rymowych. Jednym z jego sposobów rymotwórczych jest przyprawianie słowom błędnych końcówek gramatycznych, np.: „niedosięgu – gęgu" lub na odwrót – odejmowanie prawidłowych, jak w wierszu o „incydencie spinkowym":

Gdy Halina Judt
Panna pełna cnót,
Skradła spinkę raz,
W wszystkich piorun trzasł.
Sam Witkacy zbladł,
Choć zęby już zjadł
I był straszny drań,
I nie bał się pań.
Zrobił wielki chwist,
Wysłał gończy list,
Potem płakał wciąż,
On – ten chitry wąż.
Sam Najwyższy Sąd
Zrobił pewien błąd,
Bo Halina Judt,
Nie głupia jak but,
Przecie pani z pań,
A nie damski drań,
Spinkę z kwiatem śle
I wypiera się,
Że to tylko żart,
Prawie nic niewart,
Że to incydent
Że niesłychany wstręt
Do niej – niby: Judt
Pełnej takich cnót.
Głową kręci sąd
Na ten widzeń kąt,
Opadł Witkac z sił,
W zapomnienia pył
Puścił incydent,
Choć miał pewien wstręt,
Inną spinkę dał,
Bo przypadkiem miał,
I powiedział: stop,
Bo był silny chłop.
Wyjechała Judt
(Za nią orszak cnót)
Jako ptak bez p ę t
Do stołecznych m ę t .

I tak incydent,
Choć był bardzo k r ę t,
Przeszedł jakby sen
W przeszłość ciemną – hen[70].

Nawet gdyby oddać rzeczownikowi „męt" należącą mu się w liczbie mnogiej końcówkę „-ów", umieszczony w nieodpowiednim kontekście, pozostanie katachrezą. Błędne użył też Witkacy słowa „Abdera", bo przecież chodzi nie o miejscowość w Grecji, lecz o jej mieszkańca Abderytę, utożsamiającego głupca i prostaka. Witkacy nie poprzestaje na zniekształcaniu słów czy nieprawidłowym ich użyciu. Powołuje też do życia słowa nieistniejące, jak na przykład „chwist", tworzący rym do „list". Możemy się domyślać, że „kosty" z wiersza *Infernał Dziumpoł* to specjalny rodzaj krost powstałych po zrywaniu ostów.

Być może „zły kakadir" to jakiś karykaturalny diabeł wyglądający jak papuga kakadu. „Wągle" to zapewne spolszczona nazwa karbonu, piątego okresu ery paleozoicznej. Co jednak łączy jurę, kambr i karbon – geologiczne okresy Ziemi – z Alhambrą, warownym zespołem pałacowym w Grenadzie?

Micińska zastanawiała się: „czy twórczość tego typu – twórczość bardziej »hominis ludentis« niż »hominis sapientis« – należy poddawać krytycznemu rozbiorowi, estetycznej analizie?"[71] I doszła do wniosku: „nie sądzę, co nie znaczy, że odmawiam poszczególnym wierszykom Witkacego miana poezji [...]"[72]. Badaczka stara się jak gdyby nie powiedzieć, że wiersze Witkacego są grafomanią. Odczytanie takie odnajdziemy dopiero w *Czarnym humorze...* Bocheńskiego:

> Puerylistyczna twórczość to otwarcie się na treści niekontrolowane, spychane, skandaliczne, „bezmyślne". Artysta pozbywa się samokrytycyzmu, uchyla normę, burzy porządek, dopuszcza nonsens, ale zaciera również granicę między sztuką a grafomanią, między poezją a rymopisarstwem, między mówieniem istotnym a gadaniną, wreszcie między artystą a każdym – bo przez każdego może przemawiać przypadek[73].

Czy więc te wszystkie gramatyczne i znaczeniowe nagięcia do rymu potwierdzają jedynie grafomański charakter piosenek? Chodzi raczej o coś więcej. O swobodę łączenia różnych elementów według immanentnego porządku języka – występujących w nim współbrzmień. Dziecięca naiwność rozumienia rytmu i rymu wyzwala ze skostniałego języka i cofa ku jego pierwotnej żywiołowości. Słowa przychodzą wówczas jak mawiał Artaud – „z samych

[70] S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do żony (1928-1931)...*, dz. cyt., s. 29.

[71] A. M i c i ń s k a, *Istnienie Poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz...*, dz. cyt., s. 266.

[72] Tamże, s. 266.

[73] T. B o c h e ń s k i, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Universitas, Kraków 2005, s. 34.

źródeł języka w czasach mitycznych, kiedy to mowa – pierwotny idiom wypowiadany przez człowieka – mieszała się z organiczną władzą oddychania"[74]. Ten cielesny, organiczny język uwalnia Witkacego od języków martwych. Od wszechobecnych w jego pismach teoretycznych „uczuć metafizycznych", a także języka mistrzów. Jedynie we wczesnych wierszach artysta próbuje naśladować Wyspiańskiego i Micińskiego. Po wojnie już na pewno zdaje sobie sprawę, że ani Wyspiańskim, ani Micińskim nie będzie. A może celowo odrzuca wielką modernistyczną koncepcję poezji, polegającą na opisywaniu doświadczeń rzadkich i wyrafinowanych? Tworząc swe wierszyki, korzysta ze sfery niewyeksploatowanej, która może przynieść odnowienie – ze śmietnika kulturowego, z elementów przez wysoką kulturę odrzuconych. Może obejście tajemnicy „bokiem", nienazywanie wprost, potrafi wyrazić ją lepiej? Bocheński uważa, że:

> Nonsensowne wierszyki to dla Witkacego nie tylko pretekst do „dadaistycznej" zabawy (czy raczej gry z dadaistyczną pochwałą nieskrępowanej twórczości), to nie tylko pokaz pisania z założenia nieudanego (...), to także namiastka dziwności. W grafomańskiej pisaninie ujawnia pęknięcie formy, pęknięcie, przez które prześwitywać może dziwność rzeczy świata tego. Skoro wysoką twórczością tak trudno wywołać uczucie metafizyczne, może uda się przynajmniej to uczucie przywołać z oddali grafomańską pisaniną – taki zamysł odczytać można z wierszyków Witkacego[75].

Dionizyjska muzyka rozbrzmiewa nie tylko w łazience Witkacego, lecz także w jego twórczości. Na przykład we fragmencie *Pożegnania jesieni:*

> Książę Belial-Prepudrech szalał w erotyczno-muzykalnej ekstazie i pił na umór, do „chłodnawo pierpoja", jak nazywał ten stan po kawalergradzku rotmistrz de Purcel. – Muzyka jest sztuką dionizyjską, musi powstawać w szale. Ale szał ten, rozumiecie, zamknąć w kryształach zimnych form – oto jest sztuka – oto jest sztuka – mówił nieprzytomnie.
>
> Zamknijcie w krystały
> Wase krwawe pały,
> W wariackie głosicki
> Wase złe dusycki
>
> zawyła Jagniesia, obnażając się po pas. Piosenka była ohydna, góralsko ceperska, wydozowana, niesmaczna w najwyższy sposób. Nikt na to uwagi nie zwracał. Alkohol zacierał wszystkie możliwe różnice i granice[76].

Prepudrech sili się na teoretyczne rozważania, zupełnie jak Witkacy w swoich szkicach estetycznych. Tę autoparodię wzmacnia ukryta w piosence Jagniesi wulgarna parodia Czystej Formy. Krwawe pały zamknięte w kryształ – „symbol ducha i połączonego z nim intelektu"[77] – to bebechowatość od-

[74] L. K o l a n k i e w i c z, Święty *Artaud*..., dz. cyt., s. 120.
[75] T. B o c h e ń s k i, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza*..., dz. cyt., s. 35.
[76] S. I. W i t k i e w i c z, *Pożegnanie jesieni*, Kraków 2010, s. 311.
[77] J. E. C i r l o t, *Słownik symboli*..., dz. cyt., s. 207.

bebechowiona. Tak Witkacy drwi sobie z Czystej Formy i potajemnie się jej wymyka. Drwi być może ze swojego filozofowania, z zachowywania za pomocą pojęć abstrakcyjnych bezpiecznego dystansu wobec tego, co jest przerażającą istotą życia. Być może wyraża w sposób zakamuflowany to samo przekonanie, które zapisał Picasso w swoim *Dzienniku intymnym:* że sztuka nie może pozostać niepokalana, że nieustannie czerpie z tego, co niskie, absurdalne, wręcz pornograficzne. Można powiedzieć, że Nietzscheańska koncepcja „ułaskawiania" przerażającej „grozy istnienia", którą stosuje Witkacy w sztukach Czystej Formy, przegrywa z dionizyjskością rozumianą jako upojenie pierwotnym rytmem, bez łagodzenia tego, co straszne, wstrętne, seksualne, pierwotne, irracjonalne. Następuje dionizyjska orgia, lecz nie „w prostym wymiarze seksualnym"[78], a raczej „jako wyraz kosmicznego orgiazmu"[79]. Witkacy poddaje się pierwotnemu rytmowi, który sam narzuca znaczenia banalne, trywialne, niskie, niepodlegające regułom formalnym. Mimowolne, jak we Freudowskiej koncepcji pomyłek językowych, według której wypowiada się przez nas to, co zatajone, ujawniając treści wstydliwe, jak w surrealistycznym pisaniu automatycznym czy też w koncepcji języka zaumnego Chlebnikowa. Być może odzwierciedleniem tego pozarozumowego procesu twórczego są słowa Grabarza z *Bezimiennego dzieła*: „Ja wiersze piszę. Same się piszą właściwie [...]. Wie pan, to dziwne, ale zupełnie nie mogę sobie uświadomić, skąd mi przychodzą do głowy"[80].

W jednym z listów do żony Witkacy oburza się:

> Wystaw sobie, że to bydlę Dziunia wydało książkę o Leonie – jest tam mój portret, mniejsza z tym, ale wydrukowała mój exlibris dla Leona – rzecz całkiem p r y w a t n ą (żarcik), bez mego pozwolenia (tak jakby wydrukowała np. ś p i e w k ę poranną) [...][81].

Ale przecież sam Witkacy drukuje swoje poranne śpiewki – nieustannie przemyca je do twórczości oficjalnej! Towarzyszy temu jednak skomplikowana taktyka, wprowadzająca element gry z odbiorcą. Zbyt jawne postępowanie, jak właśnie jego kuzynki, niewłączone w autorską taktykę, psuje całą zabawę.

Wątki autobiograficzne widoczne są na przykład w *Gyubalu Wahazarze*. Ungenty jeszcze w trakcie recytacji swojego wiersza przeprasza: „Wybaczcie państwo. Jestem filozof ścisły, a nie poeta. Zaimprowizowałem wierszyk taki, na jaki mnie było stać"[82]. Po zakończeniu przeprasza raz jeszcze: „Wybaczcie państwo, improwizuję, a poetą nie byłem nigdy. To przekleństwo całego mo-

[78] M. M a f f e s o l i, *Rytm życia...*, dz. cyt., s. 33.
[79] Tamże, s. 33.
[80] S. I. W i t k i e w i c z, *Dramaty II*, PIW, Warszawa 1998, s. 352.
[81] Tenże, *Listy do żony (1932-1935)*, dz. cyt., s.171, 173.
[82] Tamże, s. 274.

jego życia"[83]. W *Sonacie Belzebuba* grafomański wierszyk prezentuje Sakalyi, za co krytykuje go Istvan: „Jak panu nie wstyd mówić tak marne wiersze? To pewno własny wyrób"[84]. Słowa zarówno Ungentego, jak Istvana, mogłyby odnosić się do samego Witkacego, bo, jak wiemy, był niespełnionym poetą, choć oficjalnie się do tego nie przyznaje. W *Prawdzie o „Mirohładach" przez „ch"* pisze o swej młodzieńczej poezji z lekceważeniem: „[...] próbowałem takich szpryngli przed wojną jeszcze w r. 1911 [starość psiakrew!], ale z powodu braku talentu do poezji nic z tego na szczęście nie wyszło"[85]. Po konstatacji, że poetą nie jest i nie będzie tworzył sztuki w tym zakresie, może Witkacy, wyzwolony spod teoretycznej presji, radośnie tworzyć dzieła sztuki grafomańskiej. Tak poprzez boczną furtkę dochodzi do formy sztuki, z której oficjalnie zrezygnował.

Taktykę zbliżania się „bokiem" do owych porzuconych form sztuki realizuje Witkacy przede wszystkim poprzez ironiczny cudzysłów, na jaki zdobywa się bardzo często wobec wierszyków włączanych do swoich utworów. W *Nienasyceniu* Genezyp przytacza marny wierszyk, bzdurkę, którą Ptaś czytał mu kiedyś w szkolnym wychodku[86]. Innym razem nagle rozlega się „wstrętna piosenka śpiewana chrypliwym barytonem, z twardym marsylskim akcentem"[87]. Podobnie w *Szewcach* Czeladnik I śpiewa wierszyk „ohydnym samczym głosem"[88], od czego Sajetanowi chce się rzygać. W *Jedynym wyjściu* Witkacy wprowadza swój wierszyk jako jedną z „bezsensownych tak zwanych porannych piosenek Marcelego"[89]. Poranne piosenki układa także w *Szewcach* Księżna. Po zaprezentowaniu jednej z nich Sajetan stwierdza, iż była „w wysokim stopniu niesmaczną"[90].

Opozycyjne wobec porządku teoretycznego bebechowate wierszyki, które Witkacy niepostrzeżenie włącza do swoich sztuk, zabrudzają Czystą Formę i niejako rozsadzają ją od środka. Wprowadzanie do twórczości oficjalnej rodzaju nieoficjalnej cielesności, nawet jeśli Witkacy czyni to z dystansem, jest jednak gestem autokompromitującym. Jest rodzajem niedojrzałości wobec reguł sztuki nowoczesnej, które sam sobie narzucił w imię czasów.

A jednak bebechowatość, choć zabrudza i rozsadza formę, nie traci jej całkowicie. Witkacy, zarzucając na przykład utworowi Wata *Ja z jednej strony i Ja*

[83] Tamże, s. 275.
[84] S. I. W i t k i e w i c z, *Dramaty III...*, dz. cyt., s. 243.
[85] T e n ż e, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, dz. cyt., s. 401.
[86] T e n ż e, *Nienasycenie*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2013, s. 18.
[87] Tamże, s. 399.
[88] S. I. W i t k i e w i c z, *Dramaty III...*, dz. cyt., s. 360.
[89] T e n ż e, *Jedyne wyjście*. Warszawa 1993, s. 65.
[90] T e n ż e, *Dramaty III...*, dz. cyt., s. 314.

z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka brak organizacji, twierdzi, że mimo wszystko nie sposób całkowicie wyzbyć się formy:

> Nawet dadaiści, chcący absolutnie wylecieć po stycznej z orbity, tworzą formę i tylko formę, mimo programowej bezsensowności, dopóki operują wyrazami artykułowanymi. Chyba że zaczną po prostu wyć. Wtedy kółko się zamknie i wrócimy przynajmniej w sztuce do stanu pierwotnego, do zezwierzęcenia, raczej zbydlęcenia...[91]

Witkacy sugeruje, że bebechowatość grozi utratą formy, kiedy zaciera różnicę pomiędzy śpiewaniem a wyciem wierszyków. W Matce na przykład tytułowa bohaterka dzikim głosem wyje swoją piosenkę[92]. Podobnie w Jedynym wyjściu Marceli[93]. Lepszym jednak przykładem jest sam Witkacy. Bo z czasem jego wycia wierszyków przechodzą po prostu w wycia. Poświadczają to zapiski Nadziei Druckiej. Z jej relacji wiemy, że:

> Rano, w czasie mycia się i golenia, krzyczał codziennie tak, że słychać było na folwarku, a pierwszego dnia stary służący Antoni przybiegł do mnie przerażony, że „temu panu, co wczoraj przyjechał, coś się stało". Poszłam na górkę. Zapukałam. Odpowiedział mi przez drzwi, ale grzecznie i spokojnie: „Niech pani się nie przeraża: muszę rano wyrzucić z siebie wszystko, co we mnie jest z pierwotnej istoty, po to, by w ciągu dnia zachowywać się jak cywilizowany. Będę tak krzyczeć co dzień. Jeśli pani to nie odpowiada, mogę wyjechać". Zaprzeczyłam gwałtownie prosząc, by został i robił to, na co ma ochotę[94].

Poranne wycia uchodziły z pewnością za kolejną osobliwość „Wariata z Krupówek", jednak warto przypomnieć, że miał on swojego ryczącego poprzednika. Był nim Flaubert. Wyrykując wszystko, co wychodziło spod jego pióra, sprawdzał Flaubert, czy w stworzonych frazach wybrzmiewa ta sama „muzyka życia, którą słyszał w swoich żyłach"[95]. I muzykę tę próbował zestroić z rytmem kosmosu[96]. Rycząc, odnajdywał zatem Flaubert harmonię pomiędzy słowem a całością bytu. Witkacy natomiast, mam wrażenie, zwracał się przeciwko słowu – narzędziu niezdolnemu do wyrażenia Tajemnicy. Witkacowskie wycia to odgłos potworności istnienia, której nie da się zamknąć w żadnej formie. Można przyrównać je do audycji radiowej Artauda *Pour en finir avec le jugement de Dieu* z 1947 roku. W audycji tej znalazły się: „[...] dźwięki niespotykane, tak dalece organiczne, że aż nieludzkie [...]. Z gardła jego wychodziły wycia i egzorcyzmy, jak gdyby dusza jego szukała rozpaczliwie ucieczki poza słowami"[97].

---

[91] T e n ż e, *Teatr i inne pisma o teatrze*. Warszawa 1995, s. 59.
[92] T e n ż e, *Dramaty III...*, dz. cyt., s. 171.
[93] T e n ż e, *Jedyne wyjście...*, dz. cyt., s. 231.
[94] J. D e g l e r, *Witkacego portret wielokrotny*, PIW, Warszawa 2014, s. 302.
[95] R. L i s, *Ręka Flauberta*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2011, s. 214.
[96] Tamże, s. 215.
[97] L. K o l a n k i e w i c z, Święty Artaud..., dz. cyt., s. 102.

Witkacy, jak zauważa Bocheński, „[...] chciał przekazać kulturze europejskiej zdyscyplinowaną technikę duchową – teorię Czystej Formy. Nauczeni przez guru z Zakopanego Europejczycy mogliby dzięki nowej sztuce przywołać stan dziwności istnienia"[98]. Witkacemu nie udaje się, według własnej oceny, stworzyć sztuki o jakiej marzył. I choć nigdy nie zakwestionuje założeń Czystej Formy, potajemnie zaczyna oddawać się praktykom kompromitującym jego nowoczesną technikę duchową. Nie sądźmy więc, że gdy odwiedza w 1939 roku w Augustówku Nadzieję Drucką, okazuje się impertynenckim gościem. Nie przyznaje przecież, że każdego ranka z frenetyczną rozkoszą zamienia się w zwierzę i świętuje własny regres.

Bibliografia

ASHENBURG KATHERINE, *Historia brudu*, przekł. Aleksandra Górska, Bellona, Warszawa 2009.

AUGUSTYN ANETA, DEGLER JANUSZ, *75 lat po śmierci Witkacego. Kim był naprawdę?*, „Gazeta Wyborcza", 13 IX 2014.

BIEŃCZYK MAREK, *Nowa higiena* [w:] *Przezroczystość*, Wielka Litera, Warszawa 2015.

BŁOŃSKI JAN, *Artaud i teatr magiczny* [w:] ANTONIN ARTAUD, *Teatr i jego sobowtór*, przekł. Jan Błoński, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2010.

BOCHEŃSKI TOMASZ, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Lata trzydzieste*, Universitas, Kraków 2005.*Witkacy – ciało*, multimedialny projekt Instytutu Badań Literackich pt. *Sensualność w kulturze polskiej* [@:] http://www.sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/witkacy-cialo-183/ [dostęp: 10.11.2015].

BOCHEŃSKI TOMASZ, *Witkacy i reszta świata*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010.

BRASSAÏ [GYULA HALÁSZ], *Rozmowy z Picassem*, przekł., Zbigniew Florczak, PIW, Warszawa 1979.

BUCHOLC MARTA, *Przyszłość plemienia socjologów. Michel Maffesoli o ponowoczesnym społeczeństwie i nauce* [w:] MAFFESOLI MICHEL, *Rytm życia. Wariacje na temat świata wyobraźni ponowoczesnej*, przekł. Agnieszka Karpowicz, Kraków 2012.

CIRLOT JUAN EDUARDO, *Słownik symboli*, przekł. Ireneusz Kania, Znak, Kraków 2006.

DEGLER JANUSZ, *Szczotki Braci Sennevaldt (a nie Sennebaldt!) czyli jak Witkacy nakłaniał Polaków do czystości ciała i duszy. Niesmaczna rozprawka z aktualnym dodatkiem* [@:] http://www.witkacologia.eu/uzupelnienia/Szczotki.pdf [dostęp: 25.12.2015].

DEGLER JANUSZ, *Witkacego portret wielokrotny*, PIW, Warszawa 2014.

DRUCKA NADZIEJA, *Trzy czwarte... Wspomnienia*, PIW, Warszawa 1977.

HUFFINGTON-STASSINOPOULOS ARIANNA, *Pablo Picasso. Twórca i niszczyciel*, przekł. Irena Lipińska, Alfa, Warszawa 1996.

HUXLEY ALDOUS, *Nowy wspaniały świat*, przekł. Bogdan Baran, Muza, Warszawa 2015.

KOLANKIEWICZ LESZEK, *Święty Artaud*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2001.

LIS RENATA, *Ręka Flauberta*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2011.

MÁRAI SÁNDOR, *Księga ziół*, przekł. Feliks Netz, Czytelnik, Warszawa 2011.

MICIŃSKA ANNA, *Istnienie poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, oprac. Janusz Degler, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003.

[98] T. B o c h e ń s k i, *Witkacy i reszta świata*, dz. cyt., s. 57.

Miciński Tadeusz, *Kolloseum* [w:] tenże, *W mroku gwiazd*, Tower Press, Gdańsk 2000.

Sztaba Wojciech, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

Vigarello Georges, *Historia czystości i brudu. Higiena ciała od czasów średniowiecza*. przekł. Bella Szwarcman-Czarnota, Aletheia, Warszawa 2012, s. 251.

Vigarello Georges, *Wyostrzanie się wrażliwości* [w:] *Historia ciała*, t. 2, *Od Rewolucji do I wojny światowej*, red. Alain Corbin, przekł. Krystyna Belaid i Tomasz Stróżyński, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2013.

Weber Maks, *Racjonalność, władza, odczarowanie*, przekł. Marian Holona, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Dramaty II*, oprac. Janusz Degler, PIW, Warszawa 1998.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Dramaty III*, oprac. Janusz Degler, PIW, Warszawa 2004.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Jedyne wyjście*, oprac. Anna Micińska, PIW, Warszawa 1993.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do żony (1923-1927)*, przygotowała do druku Anna Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, PIW, Warszawa 2005.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do żony (1928–1931)*, przygotowała do druku Anna Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, PIW, Warszawa 2007.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do żony (1932–1935)*, przygotowała do druku Anna Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, PIW, Warszawa 2010.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do żony (1936–1939)*, przygotowała do druku Anna Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, PIW, Warszawa 2012.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy I*, oprac. i przypisami opatrzył Tomasz Pawlak, opieka merytoryczna Janusz Degler ,PIW, Warszawa 2013.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Marginalia filozoficzne*, teksty Bohdan Michalski, Paweł Polit, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2004.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Narkotyki, Niemyte dusze*, oprac. Anna Micińska, PIW, Warszawa 1993.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nienasycenie*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2013.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Pisma krytyczne i filozoficzne*, oprac. Janusz Degler, PIW, Warszawa 2015.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Pożegnanie jesieni*, posłowie Tomasz Macios. Zielona Sowa, Kraków 2010

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Pożegnanie jesieni*, oprac. Anna Micińska, PIW, Warszawa 1992.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Teatr i inne pisma o teatrze*, PIW, Warszawa 1995.

Witkiewiczowa Jadwiga, *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu* [w:] Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Listy do żony (1936–1939)*, przygotowała do druku Anna Micińska oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, PIW, Warszawa 2012.

Żakiewicz Anna, *Kompozycje astronomiczne Witkacego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" [Warszawa] *33-34*: 1989-1990.

"Are you not ashamed to recite such tawdry poems? I can bet it is of your own make". The scribbler passion of Witkacy

Summary

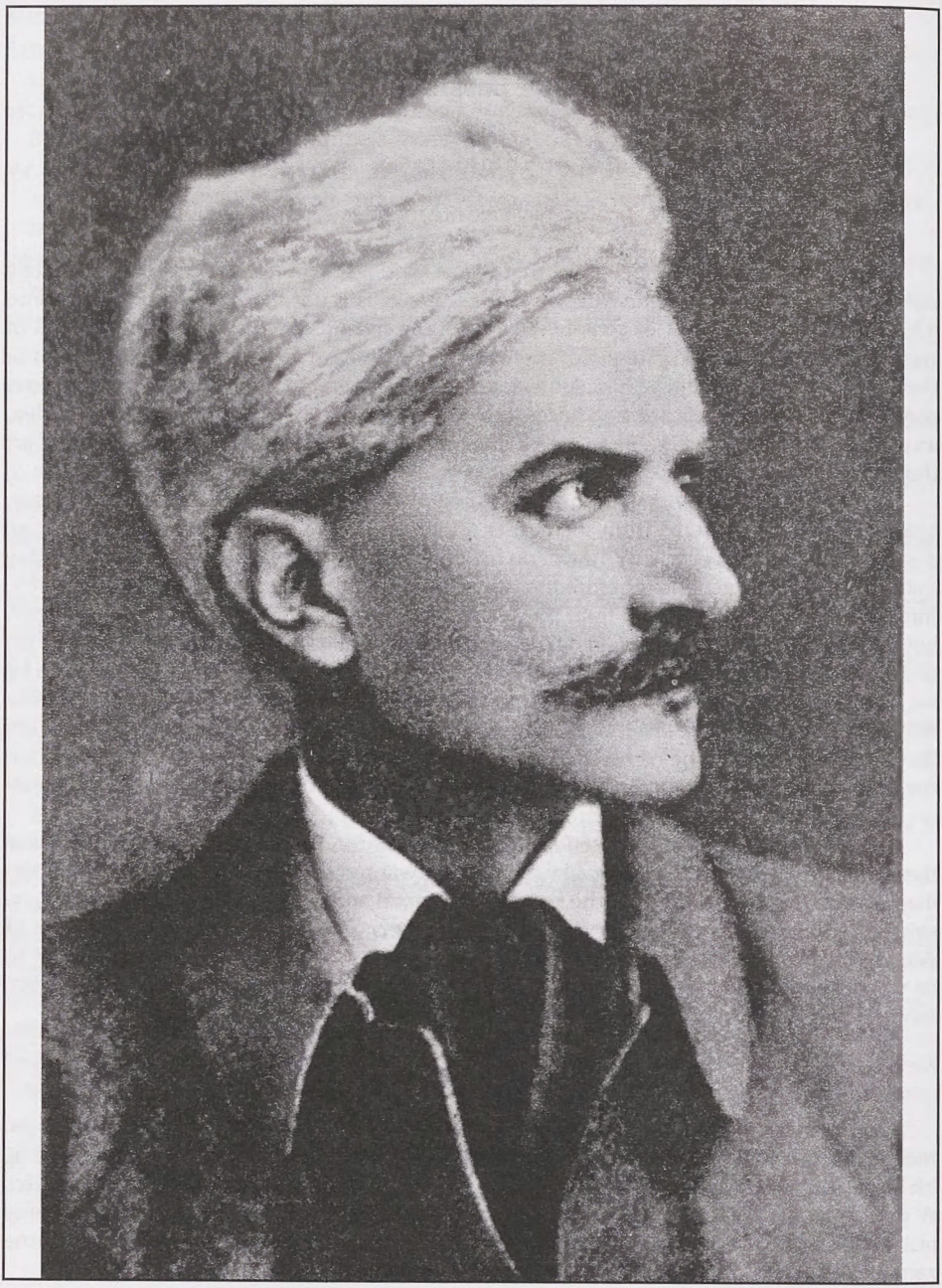
Keywords: Witkacy, body, innards, hygienic rituals, poems, primitiveness

Witkacy instructs us in dozens of theoretical writings, how to navigate the intricately constructed edifice of thought. But why not escape it? Is it not more interesting to go into informal areas that are out of control? These are the margins of the author's output full of waste excluded from the system. So, when Witkacy praises in front of us with his design of the Pure Form, let us unhinge him, let us look at the elements that he tries to conceal, pass over in silence as insignificant, but necessary. Necessary, because man is not a deus artifex, an ideal constructor, who is able to create only with Logos. He also throws into a work of art thoughts, feelings, ideas, everything that Witkacy calls briefly and contemptuously, innards.

In the article, I present, written in the margin, auto-compromising poems of Witkacy, against the similar gestures from such other artists as Picasso, Schwitters, Duchamp. As an answer to the famous article by Tuwim on beyond-rational poetry, Atulli Mirohłady, Witkacy said: I tried myself such tricks before the war in 1911 (...), but due to lack of talent for poetry, fortunately nothing came out of that. The self-mockery masks not only the desire to be a poet, but also the truth. Despite this finding, he continuously includes poems written in the margin to the official works, where he bypasses all the requirements of the high art. He allows to be led by the trivial, low, absurd, deeply carnal or even pornographic forms. It seems that the failed poetic attempts are like the „side gates", through which Witkacy „absconds" the rules that he self-imposed in the name of the era that tries, with the help of reason, to understand the order of art. This „absconding", disclosing what is embarrassing, gives him a specific pleasure, and, as it can be presumed, restores his creative forces.

The constructivist theory worked in a piece of art as the Sennewaldt Brothers brushes in the bathroom. With a metaphysical brush Witkacy wanted to scrub the creativity of all elements belonging to the world of the senses: low, carnal and unclear. But while scrubbing, he eviscerated himself more and more, until he finally become completely barren. The work of Witkiewicz did not come from the rational avant-garde concepts. The concept turned out to be something imposed from above. The proper source of Witkiewicz creativity was the bathroom. The dirty carnality, he was throwing from himself on the outside, fueled his art.

Sara Kurowska – doktorantka w Katerze Literatury XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego. Nieustannie uczy się smakowania w literaturze tego, co subtelne i niewidoczne. Intryguje ją, jak literacki zapis doświadczenia zmysłowego zmienia sposób doświadczania rzeczywistości. W pracy magisterskiej pt. „Nie Czysta Forma Witkacego" próbowała pokazać, że elementy niskie, cielesne, bebechowate – przez samego artystę marginalizowane – są niezwykle istotne zarówno w jego twórczości, jak i w nim samym.



104. Andrzej Strug. Fot. ok. 1925

MAREK KOCHANOWSKI
Uniwersytet w Białymstoku

Obraz nowoczesnego świata w późnej twórczości Andrzeja Struga i w wybranych utworach Witkacego

Słowa-klucze: Andrzej Strug, Witkacy, Witkiewicz, modernizm, nowoczesność

Ścieżki wspólne

W książce o Witkiewiczach życiorysu Witkacego przywoływać nie trzeba, jednak na wstępie mojego tekstu chciałbym przypomnieć postać wymienionego w tytule drugiego bohatera niniejszych rozważań, Andrzeja Struga, tym bardziej że jest to pisarz dziś już prawie zapomniany.

Andrzej Strug, czyli Tadeusz Gałecki (1871–1937) był człowiekiem wszechstronnym i doświadczonym przez życie: konspirator, działacz ruchu socjalistycznego, uczestnik rewolucji 1905–1907, senator z listy PPS, więzień X Pawilonu Cytadeli Warszawskiej, zesłaniec w archangielskiej guberni, emigrant w Paryżu, piłsudczyk, polityk (wiceminister propagandy), prezes Zarządu Związku Zawodowego Literatów Polskich, mason, człowiek filmu, scenarzysta. Dodajmy do tego wyliczenia dorobek pisarski w postaci kilkudziesięciu opowiadań, kilkunastu powieści, scenariuszy filmowych.

Warto zaznaczyć, iż obaj pisarze znali się w miarę dobrze. Witkacy był gościem w warszawskim mieszkaniu Strugów. Tam też poznał Czesławę Oknińską-Korzeniowską. To ją przed Witkacym ostrzega Strug. Czesława pisała: „Byłam muchą w sieci pająka – o czym mówił mi Strug i buntował do ostatniego dnia swego życia"[1].

[1] List Czesławy Oknińskiej-Korzeniowskiej do Marii i Edmunda Strążyskich [w:] J. D e g l e r, *Witkacego portret wielokrotny*, PIW, Warszawa 2009, s. 298.

W listach do żony Witkacy nazywa Struga Mistrzem, określenie to ma związek z przynależnością autora *Żółtego krzyża* do masonerii. Witkacy sportretował jego drugą żonę, Eleonorę (Nelly) z Grzędzińskich Gałecką-Strugową, prawdopodobnie dwukrotnie (w 1930 i 1931 roku)[2]. Wędrował ze Strugiem po górach[3], oglądał lub czytał *Fortunę kasjera Śpiewankiewicza*[4].Wspólnie pozowali do fotografii[5], a Jadwiga Witkiewiczowa wspomina, że Witkacy lubił książki Struga[6].

Wypada również przypomnieć znaną opowieść z życia autora *Szewców* – w 1927 roku otrzymał on od reżysera Ryszarda Ordyńskiego propozycję zagrania roli profesora Głowińskiego w filmie zatytułowanym *Mogiła*, na podstawie powieści Andrzeja Struga. Zdjęcia miały się rozpocząć we wrześniu. Całą tę sytuację opisuje profesor Degler w tekście *Witkacy i kino*. Uważa on, że powodem rezygnacji Witkacego z wcielenia się w filmową postać była irytacja trybem pracy przy jego kręceniu[7].

Doświadczenie filmowości łączy tych dwóch artystów i w szerszym planie, chociażby w ich powieściach, co ma związek z tym, iż w dwudziestoleciu, w ramach semiotycznego modelu przenikania się sztuk, na kartach literatury pojawiają się postacie literackie związane z dziesiątą muzą, zmienia się rów-

[2] Por. S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do Marii i Edmunda Strążyskich* [w:] t e n ż e, *Listy*, oprac. i przypisami opatrzyli T. Pawlak, S. Okołowicz, J. Degler, t. 2., PIW, Warszawa 2014, s. 226.

[3] Byli m.in. razem na Osobitej w Tatrach. Por. S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do Kazimiery Żuławskiej* [w:] t e n ż e, *Listy*, oprac. i przypisami opatrzył T. Pawlak, t. 1., PIW, Warszawa 2013, s. 586. Andrzej Strug w Zakopanem bywał często, ale też fascynował się innymi górami, zwiedził m.in. w latach 1909-1910 Alpy i Pireneje.

[4] Trudno ustalić, czy Witkacy czytał książkę i i oglądał film. W liście do żony z 26 VI 1930 r. pojawia się nazwisko Śpiewankiewicz, które pisarz zaczerpnął zapewne z książki Struga. W przypisie do tego listu Janusz Degler zamieszcza informację, iż książka Struga ukazała się w 1930 r. W rzeczywistości powieść Struga ukazała się w 1928 r., a 18 X 1930 r. odbyła się premiera filmu *Niebezpieczny romans* w reżyserii Michała Waszyńskiego według tej powieści (scenariusz napisał Anatol Stern). Z przypisu wynika, iż przywołane nazwisko było wynikiem lektury książki, Degler streszcza jednak w przypisie film (nie książkę): „Ucieczką od pospolitego i unormowanego życia staje się dlań romans z Adą, piękną właścicielką sklepu z ptaszkami, dla której kradnie z kasy banku dużą sumę pieniędzy, aby móc uciec z ukochaną". Por. S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do żony (1928-1931)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisy J. Degler, PIW, Warszawa 2007, s. 463. W książce Ada nie jest właścicielką sklepu z ptaszkami (a w filmie dokładnie z kanarkami), lecz handluje amerykańskimi papierosami. Zwraca na to uwagę Alicja Kisielewska w pracy *Film w twórczości Andrzeja Struga* (Białystok 1995, s. 146), twierdząc, iż zabieg ten służył uniwersalizacji postaci antagonistki oraz osadzeniu jej działania w kontekście związanym z Wielkim Kryzysem w latach 1929-1933.

[5] J. S i e d l e c k a, *Mahatma Witkac*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2005, s. 158.

[6] J. W i t k i e w i c z o w a, *Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu* [w:] *Listy do żony (1936-1939)*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisy J. Degler, PIW, Warszawa 2013, s. 598.

[7] J. D e g l e r, *Witkacego portret wielokrotny...*, dz. cyt., s. 192.

nież sposób prezentacji głównych bohaterów, techniki opowiadania bądź kreowania rzeczywistości[8].

Aby zdynamizować fabułę, Strug stosuje liczne analogie ze sztuką filmową[9], opisując chociażby protagonistów wykonujących filmowe zawody, bądź fabuły, które nacechowane są symultanicznymi technikami narracji[10]. Ina odwiedzająca malarza Eltona, w chwili gdy dowiaduje się, iż to on jest ojcem Ralda, mówi: „Po prostu nie wiem, co z panem począć, bo to jest niepodobne do wiary, toć to amerykański dramat kinowy"[11].

Elementy charakterystyczne dla terminologii filmowej pojawiają się również w innych opisach i wypowiedziach: Podobnych twarzy, podobnych łachmanów nie spotyka się nigdy w śródmieściu, chyba na ekranie w melodramatach „z życia szumowin portowych"[12].

Zabiegi związane z kinematograficznością prozy spotykamy w *Żółtym krzyżu*, w której to powieści główną bohaterką jest gwiazda filmowa[13]. W utworach Witkacego również pojawiają się elementy filmowe: dynamizm opowiadania, uproszczenie toku składniowego, symultanizm, gra światłem, pojęcia z zakresu sztuki filmowej, tematyka filmowa, np.:

> A podczas tego (tak jak na filmie) Hela ułożywszy się na kanapie, z lekka podpita, myślała [...][14].

---

[8] O filmowości polskiej prozy w dwudziestoleciu więcej zob. A. M a d e j, *Między filmem a literaturą. Szkic o powieści filmowej* [w:] *Polski film wobec innych sztuk*, red. A. Helman. A. Madej, Uniwersytet Śląski, Katowice 1979.

[9] O wpływie filmu na świadomość bohaterów świadczy również wypowiedź córki Shurmana, która mówi, iż jej dzieciństwo zostało ukształtowane przez filmy. Por. A. S t r u g, *Miliardy*, t. 1., Warszawa 1937. W tekście korzystam z następujących wydań powieści Andrzeja Struga: *Pieniądz: powieść z obcego życia*, Warszawa 1957; *Żółty krzyż*, Warszawa 1956, t. 1-3 (tytuły poszczególnych tomów: *Tajemnica Renu*, *Bogowie Germanii*, *Ostatni film Evy Evard*); *Miliardy*, t. 1., Warszawa 1937, *Miliardy*, t. 2. Warszawa 1938.

[10] Por. A. K i s i e l e w s k a, *Film w twórczości Andrzeja Struga*, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 1998, s. 83.

[11] A. S t r u g, *Miliardy*, t. 2..., dz. cyt., s. 10.

[12] T e n ż e, *Miliardy*, t. 1..., dz. cyt., s. 214.

[13] Por. M. K o c h a n o w s k i, *Andrzej Strug. Anomia i sensacja* [w:] t e n ż e, *Melodramatyzm i powieść. Od rytuału do sensacji (Żeromski, Mniszkówna, Strug)*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015.

[14] S. I. W i t k i e w i c z, *Pożegnanie jesieni*, oprac. Anna Micińska, PIW, Warszawa 1992, s. 184. Pozostałe utwory Witkacego cytuję z wydania: S. I. W i t k i e w i c z, *Dzieła zebrane*, wydanie krytyczne PIW ze wstępem Jana Błońskiego, komitet redakcyjny: J. Degler, B. Michalski, A. Micińska, L. Sokół, t. 3: *Nienasycenie*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 1996; t. 4. *Jedyne wyjście*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1993; t. 8: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 2002; t. 12: *Narkotyki – Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1993.

[...] zasnął wreszcie wyczerpany zupełnie, a śniły mu się rzeczy dziwne i niesamowite. Było to kino, ale jednocześnie działo się to rzeczywiście[15].

Strug był również autorem dwóch powieści, w których groteskowo opisał Zakopane i jego środowisko: *Zakopanoptikon, czyli kronika czterdziestu dziewięciu dni deszczowych w Zakopanem* (wydrukowana w „Wieku Nowym" w 1913 r.) i *Wielki dzień. Kronika niedoszłych wydarzeń* (opublikowana w „Kurierze Porannym" w 1926 r.). W tej pierwszej Witkacy występuje jako książę Hubert, w drugiej jest Witalisem Bebechem. Autor *Pokolenia Marka Świdy* pojawia się natomiast w rozważaniach estetyczno-filozoficznych Witkacego. W tekście o *Wniebowstąpieniu* Rytarda Witkacy dokonuje klasyfikacji powieści. Dzieła Struga zalicza do typu „A", realistycznego, czyli do tekstów, w których „autor jest tylko aparatem rejestrującym"[16], zwracając uwagę w tekście poświęconym literackiej twórczości Schulza na analityczną funkcję stylu Struga[17]. Jak widać, kontaktów między pisarzami nie brakowało, nacechowane były raczej życzliwością, zarówno w odniesieniu do rzeczywistych spotkań, jak i estetycznych powinowactw czy zainteresowań.

Chciałbym teraz pokrótce scharakteryzować katastroficzny światopogląd Witkacego, a zwłaszcza przedstawić uwagi dotyczące kapitalizmu i nowoczesności pod kątem możliwych podobieństw z zarysowaną w dalszej części mojego artykułu refleksją Struga. W pracy *Znaczenie indywiduum w rozwoju społecznym i tragedia upośledzonych* Witkacy pisze o kapitale:

Początkowo kapitał tworzy nowe wartości kulturalne, przez swą koncentrację koncentrując organizację mas, po czym zaczyna się zmieniać w pasożytującego na ludzkości nowotwora, grzebiącego większą część jej w swoich konstrukcjach i zużytkowującego cynicznie dla swych celów (zysku) dawne pozytywne niegdyś i twórcze uczucia narodowe w postaci wojen [...][18].

Przywołajmy jeszcze jeden cytat z *Niemytych dusz*:

Następuje coraz gorsze zagwazdranie naszych wartości kulturalnych: rozwija się tylko sport rekordowy, radio, coraz bardziej zapełniają się dancingi i kina, ale o wielkiej twórczości nie słychać nic[19].

[15] S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, s. 216, por. szersze rozwinięcie przytoczonych zagadnień: K. Taras, *Witkacy i film*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2005 (zwłaszcza rozdział *Wpływ filmu na powieści Witkiewicza*).

[16] S. I. Witkiewicz, *„Wniebowstąpienie" J. M. Rytarda* [w:] tenże, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 1976, s. 143.

[17] S. I. Witkiewicz, *Twórczość literacka Brunona Schulza* [w:] tenże, *Bez kompromisu...*, dz. cyt., s. 188.

[18] S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, t. 12: *Narkotyki – Niemyte dusze*, dz. cyt., s. 217.

[19] Tamże, s. 259.

Katastroficzna historiozofia Witkacego, jak zauważyła Małgorzata Szpakowska, dotyczy kultury[20]. Społeczeństwo, według pisarza, jest mrowiskowe i zautomatyzowane, a przyczyną lęków według Witkiewicza był:

> [...] zanik konstytutywnych dla człowieczeństwa uczuć metafizycznych, wiążący się między innymi ze zniszczeniem wybitnych indywidualności i nadchodzącymi rządami przeciętnej miernoty[21].

Oczywiście istotny jest cały wymiar katastrofizmu Witkacego i jego licznych kontekstów omówionych już przez wielu badaczy[22]. Pisarz był katastrofistą przedstawiającym rozkład wartości kultury europejskiej. Wskazywano na związki jego myśli ze znanymi tekstami José Ortegi y Gasseta, Oswalda Spenglera czy Floriana Znanieckiego[23]. U Witkacego upadek sztuki to pochodna zaniku uczuć metafizycznych, a uspołecznienie jest siłą zatrzymującą doznanie metafizyki:

> Sztuka zamiera, ponieważ zanikają uczucia, które motywowały twórczość artystyczną, te zaś zanikają w konsekwencji określonych procesów uspołecznienia, takich jak: instytucjonalizacja i demokratyzacja dóbr, rozwój hiperracjonalnej cywilizacji kultywującej technikę, trywializacja i banalizacja ludzkich pragnień, porzucenie transcendencji na rzecz komfortu i doraźnego szczęścia[24].

Witkacy uważał, że kultura, która właśnie się kończy, to kultura liberalno-demokratyczna, a jej początek zwykło się wiązać z przełomem związanym z rewolucją francuską. W jego refleksji pojawia się niechęć do tego wydarzenia, przywołajmy Atanazego Bazakbala z *Pożegnania jesieni*:

> [...] od rewolucji francuskiej przyczepność społeczna przerastać zaczyna siłę jednostki i przyjście każdego następnego wielkiego człowieka jest coraz trudniejsze[25].

Rewolucja, o czym pisał Konstanty Puzyna, jest istotna w całej twórczości Witkacego[26]. To pierwsza zbieżność między utrwalonymi w literaturze świa-

---

[20] M. S z p a k o w s k a, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, s. 30.

[21] Tamże, s. 45.

[22] Por. chociażby T. K o s t y r k o, *Dwudziestowieczny, historiozoficzny nurt katastrofizmu jako kontekst twórczości i życia Stanisława Ignacego Witkiewicza zwanego Witkacym* [w:] *Przyszłość Witkacego*, red. Teresa Pękala, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2010.

[23] Tamże, s. 98.

[24] M. K r a w c z y k, *Witkacego wizja końca sztuki w kontekście współczesności. Witkacy, Baudrillard, Rorty* [w:] *Przyszłość Witkacego*..., dz. cyt., s. 218. Por. też S. M o r a w s k i, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 288.

[25] S. I. W i t k i e w i c z, *Pożegnanie jesieni*..., dz. cyt., s. 53.

[26] To właśnie rewolucji miała być poświęcona rozprawa doktorska Konstantego Puzyny, której fragmenty, wraz z konspektem, podała do druku Małgorzata Szpakowska [w:]

topoglądami obu pisarzy. W podobnym tonie o rewolucji francuskiej pisze bowiem Andrzej Strug w *Pieniądzu: powieści z obcego życia* (utwór opublikowany w odcinkach w „Romansie i Powieści", dodatku do tygodnika „Świat" w 1914 r.). *Pieniądz* opisuje spotkania zamożnych amerykańskich dorobkiewiczów z przedstawicielami zdeklasowanych, biedniejących rodów europejskich w 1912 roku. W utworze dominuje przekonanie o przejściowości i tymczasowości opisywanych czasów:

> Niegdyś, jeszcze niedawno, panowały nad światem stare, stateczne fortuny, których ogrom wzrastał w ciągu stuleci przez pracę i zapobiegliwość pokoleń przez szczęśliwe koligacje, przez przywileje monarchów przez szlachetny łup wojenny. Bogactwa, skupione w starych rodach, potężniały niepowstrzymanie, jak odwieczne dęby na polanach. Uświęcała je tradycja wieków, łaska Opatrzności, błogosławieństwo Kościoła. Utwierdził je przywilej, który, dając władzę, domagał się w zamian ofiarnej służby całego żywota. A teraz pojawiać się zaczęły niepojęte skupienia bogactw, powstające z dnia na dzień, wybuchające oślepłym blaskiem[1].

Rozmyślania te snuje hrabia de Chappedelaine żywiący *religijną cześć dla odwiecznego ładu świata*[2]. Koniec wielbionego przez arystokratę świata nastąpił w czasie rewolucji francuskiej, zwanej przez niego „okropną burzą dziejową"[3], współczesność jest dla hrabiego stanem przejściowym, „przewlekłym nieporozumieniem"[4]. Brak fundamentów organizujących teraźniejszość, chaos w świecie, który rozpoczął się u schyłku XVIII wieku, zburzył doznanie istnienia harmonii oraz umiejętność rozpoznawania dobra i zła. Przejściowość doprowadziła do przypadkowych karier obcych, przyjezdnych zza oceanu, traktowanych w powieści jako nowi, dokonujący materialnego podbicia kolonizatorzy.

Chciałbym teraz przejść do bezpośrednich, poświęconych nowoczesności uwag Struga zawartych przede wszystkim w jego powieściach *Pieniądz*, *Żółty krzyż* (t. 1 i 2 – 1932, t. 3 – 1933) i *Miliardy* (t. 1 – 1937, t. 2 – 1938) oraz zarysować ich związek z problematyką właściwą dla dzieła Witkacego. W utworach tych „złym" jest reprezentowany przez finansjerę pieniądz, obecny w mechanizmach działania przemysłu filmowego w *Żółtym krzyżu*, wpływający na postępowanie rodzin w *Pieniądzu* i w *Miliardach*. Powieści autora *Pokolenia Marka Świdy* dotykają również i współczesnych problemów, takich jak konsumpcjonizm, ekspansja kultury masowej, dehumanizacja sztuki.

[1] A. S t r u g, *Pieniądz...*, dz. cyt., s. 48.
[2] Tamże.
[3] Tamże.
[4] Tamże.

Przejściowość

Witkacy opisuje świat, który ma charakter przejściowy, progowy, jak zauważa Szpakowska:

> Obecna zaś epoka jest okresem, w którym pewne indywidualności jeszcze istnieją, ale już jako skazane na zagładę i zresztą nieporównanie słabsze, niż dawniej bywało[31].

Tymczasowość, przejściowość świata przedstawionego pokazana jest w wielu utworach pisarza, chociażby w *Nienasyceniu*: *Pozorni ludzie, pozorna praca, pozorny kraj*[32]. Wędrujący ulicami Atanazy z *Pożegnania jesieni* wyczuwa, iż „miasto zbudowane było bez planu"[33]. Przejściowość w powieściach Witkacego zostaje podkreślona np. w *Nienasyceniu* wiadomością, iż: „Kraj zamieniał się w jedną olbrzymią poczekalnię..."[34]. W *Pożegnaniu jesieni* mamy informację o tymczasowości wszystkich sfer życia publicznego, tj. prywatności, polityki, urzędów, fabryk, kolei, tramwajów, sklepów[35]. W innym miejscu pisałem o przestrzeni w jego powieściach, która w perspektywie chronologii kolejnych utworów staje się coraz brzydsza, bardziej pospolita i mniej okazała[36].

Przejściowość jest również istotna w twórczości Struga, który w grudniu 1932 roku wygłosił w Łodzi odczyt pod tytułem *Między wczoraj a jutrem*, w którym zawarł analizę współczesnej sytuacji społeczno-gospodarczej na świecie[37]. Autor *Żółtego krzyża* podzielił się wątpliwościami wynikającymi z obserwacji rozwoju ludzkości, która według niego wegetuje w nastroju niepewności istnienia („międzyczasie"), a także swoimi spostrzeżeniami na temat kapitalizmu[38], odbierającego człowiekowi poczucie stabilizacji. Tekst

---

[31] M. S z p a k o w s k a, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza...*, dz. cyt., s. 66.

[32] S. I. W i t k i e w i c z, *Dzieła zebrane*, t. 3. *Nienasycenie...*, dz. cyt., s. 66.

[33] T e n ż e, *Pożegnanie jesieni...*, dz. cyt., s. 48.

[34] T e n ż e, *Dzieła zebrane*, t. 3: *Nienasycenie...*, dz. cyt., s. 276, por.: „Okres przejściowy wywołuje ciąg kolejnych rewolucji, przewroty – lecz pozorne, które nic nie zmieniają, upadają lub prowadzą do nawrotu dyktatury w rękach innej ekipy", cyt z K. P u z y n a, *Witkacy...*, dz. cyt., s. 146.

[35] S. I. W i t k i e w i c z, *Pożegnanie jesieni...*, dz. cyt., s. 157.

[36] M. K o c h a n o w s k i, *Powieści Witkacego wobec schematów powieści popularnej*, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 2017.

[37] Nie zachował się stenogram z samego odczytu sporządzony przez E. Ajnenkla, o jego treści wiemy przede wszystkim ze streszczenia dokonanego przez Bolesława Dudzińskiego, por. B. D u d z i ń s k i, *Andrzej Strug o kryzysie światowym. Fragmenty wspomnień* [w:] *Wspomnienia o Andrzeju Strugu*, oprac. S. Sandler, PIW, Warszawa 1965, s. 187; także H. M i c h a l s k i, *Andrzej Strug*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1988 s. 279.

[38] Kapitalizm rozumiem poniżej jako „system wytwarzania towarów, oparty na stosunku prywatnej własności kapitału do pozbawionej własności pracy zarobkowej, który to stosunek wyznacza główną oś systemu klasowego"(A. G i d d e n s, *Konsekwencje nowoczesności*, przekł. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 42).

odczytu się nie zachował, lecz w materiałach pozostawionych przez pisarza[39] znajduje się niepublikowany szesnastostronicowy zeszyt, zawierający robocze notatki autora do planowanych *Miliardów*. Zapiski pochodzą z czerwca 1932 roku i związane są z holistycznymi przemyśleniami Struga na temat kapitalizmu. Sporo jest w tych uwagach haseł w rodzaju: „chaos", „świat drży w posadach", „bezsenne noce państw świata", „struktura zwątpienia", a także uwag związanych z kryzysem. Całość refleksji Struga ma charakter pesymistyczny: „Nadchodzi okres zdziczenia... ja to nazywam okresem walki wręcz, walki otwartej, czyli wojny totalnej"[40].

Pisarz zadaje sobie podstawowe pytania co do sensu istnienia nie tyle kapitalizmu, ile kumulowania różnych, sztucznie wytworzonych potrzeb, pragnienia posiadania przedmiotów: „Rozpasanie produkcji, rozmach spotworniałej twórczości – pytającej: co, jak, po co, dla kogo?"[41].

W czasach przejściowych następuje intensyfikacja wartości materialnych, zastępujących wartości moralne. Antykapitalistyczna wizja „międzyczasu"[42] Struga jest pesymistyczna, to diagnoza świata pozbawionego możliwości nadania mu sensu innego niż złudne poczucie mocy wynikające z umiejętności gromadzenia pieniądza.

Tezy przedstawione w odczycie najpełniejsze odzwierciedlenie znajdą w ostatniej, niedokończonej powieści Struga. W *Miliardach* „międzyczas" ma charakter totalny, świat przeżywa kryzys, w powietrzu wisi groźba bolszewizmu, mieszkańcy Ameryki są wyjałowieni potrzebą ustawicznego pomnażania majątku. Regres cywilizacyjny jest tu połączony z dosadną krytyką kapitalizmu, opisaną na przykładzie losów nie tylko głównych bohaterów, ale i postaci z dalszego planu. Wspomina się w tekście o więźniach, którzy nie chcą wychodzić z więzienia, ponieważ wiedzą, że na wolności brak jest podstawowych środków do życia. O ludziach połykających pijawki wywołujące choroby żołądka, chcących znaleźć się w szpitalach, gdzie jest darmowe je-

[39] Archiwum w Muzeum Andrzeja Struga, oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, nr inw. 527.

[40] Tamże, notatka z 19 VI, 1932, s. 10.

[41] Tamże, notatka z 9 VII 1932, s. 32.

[42] „Międzyczas" jest stanem przejściowym, momentem zachwiania działania rozumowego, generuje obecność jednostek, którym zależy wyłącznie na anarchii i chaosie. Dlatego też zarówno w *Pieniądzu*, jak i w *Miliardach* występują szaleni naukowcy, którzy mają wpływ na kapitalistów. W *Pieniądzu* będzie to doktor Hebrard, w *Miliardach* profesor van der Zypen. Ten pierwszy przewiduje egzystencję społeczeństwa przyszłości w postaci ogłupionych mas oraz rozkwit kultury wybranych, na których kończy się świat ludzi wolnych. Doktor wierzy, iż świat zostanie podzielony na kasty, w których religia i wiedza tajemna pozostaną do użytku wyłącznie wtajemniczonych, tak samo zresztą jak nauka. A wszystkie te zmiany zostaną wprowadzone za pomocą pieniądza. Drugi manipuluje bogaczami, chcąc dzięki ich majątkowi zyskać władzę nad światem.

dzenie. Aktorki podpisują umowę na występy w filmach „do poufnych wyświetleń w zamkniętych klubach"[43] w scenach o charakterze „mitologiczno-pornograficznym"[44].

Przejściowość przedstawionego świata łączy refleksję Struga z Witkacym, który w *Miliardach* opisuje Nowy Jork[45], zamieszkany przez ludzi żyjących w poczuciu tymczasowości oraz zagubienia pomiędzy wieżowcami Manhattanu. Podstawowymi wyznacznikami opisywanej metropolii są pęd i szybkość. Wprowadzają one zarówno do opisów, jak i percepcji postaci charakter przejściowy, przypadkowy, wręcz chaotyczny:

> [...] masa ludzi, mknących w masie samochodów, zdawała się być opętaną przez czyjąś obcą wolę i we śnie bezwiednym gnała kędyś, wypełniając niepojęty rozkaz[46].

W twórczości obu autorów spotykamy uwagi poświęcone odbiorowi sztuki. Według Witkacego:

> Sztuka zamiera, ponieważ zanikają uczucia, które motywowały twórczość artystyczną, te zaś zanikają w konsekwencji określonych procesów uspołecznienia, takich jak: instytucjonalizacja i demokratyzacja dóbr, rozwój hiperracjonalnej cywilizacji kultywującej technikę, trywializacja i banalizacja ludzkich pragnień, porzucenie transcendencji na rzecz komfortu i doraźnego szczęścia[47].

Uspołecznienie zatrzymuje uczucia metafizyczne, świat pozbawiony sztuki będzie światem zmechanizowanym, zautomatyzowanym, nudnym. Przytoczmy słynną antypyknikowską wypowiedź Czeladnika z pierwszego aktu *Szewców*:

> Ma se radio, ma se stylo, ma se kino, ma se daktyle, ma se brzucho i nieśmierdzące, niecieknące ucho, ma se syćko jak się patrzy - czego mu trza?[48]

W powieściach Struga sztuka nie przynosi bohaterom wytchnienia i kulturalnego namysłu. To realizacja wizji Witkacego, w której jej brak prowadzi do mechanizacji i nudy. Rascob, chociaż ma w domu dzieła El Greca, Leonarda da Vinci, Delacroix, Renoira, szkice Michała Anioła, nie potrafi autentycznie prze-

[43] A. S t r u g, *Miliardy*, t. 1..., dz. cyt., s. 308.

[44] Tamże.

[45] Jerzy Paszek w uwagach dotyczących stylu autora *Pieniądza* zwrócił uwagę na to, iż motyw miasta molocha, miasta polipa jest stale obecny w prozie Struga, a obserwacja wielkich metropolii, czyniona chociażby przez Przecława z *Chimery* dokonywana jest najczęściej o zmierzchu, który jest symbolicznym odpowiednikiem odczuć katastroficznych; por. J. P a s z e k, *Styl Struga* [w:] *Proza Andrzeja Struga. Studia*, red. T. Bujnicki i S. Gębala, PWN, Warszawa 1981, s. 116-118.

[46] A. S t r u g, *Miliardy*, t. 1..., dz. cyt., s. 8.

[47] M. K r a w c z y k, *Witkacego wizja końca sztuki...*, dz. cyt., s. 218.

[48] S. I. W i t k i e w i c z, *Szewcy* [w:] t e n ż e, *Dramaty*, t. 3, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 2004, s. 307.

żywać sztuki[49]. Jej codzienność wyznaczają wartości materialne. Lucy męczy się w swoim pałacu, przypominającym wystawną ekspozycję, ulokowanym w centrum Manhattanu przy 42. Ulicy. Bohaterka żyje w świecie zdefragmentowanym, złożonym z odprysków różnych, związanych ze sztuką kulturowych narracji, nie ma zdolności skupienia się na swoich uczynkach ani wyciągania z nich jakichkolwiek wniosków. Odrzucenie norm i celów, nuda, prowadzą w przypadku Lucy do utraty zaangażowania w uznawane wcześniej cele kulturowe. Za przyczynę tego stanu rzeczy bohaterka uznaje majątek, jaki posiada: „Ta nuda, pustka bogactwa, niechże będą przeklęte moje miliony i ojciec, który je mnie zostawił!"[50].

Kolejnym tematem, wspólnym obu pisarzom jest mechanizacja, cytat z Witkacego: „Będą pracować, aby jeść, jeść – aby pracować"[51]. Brak pracy wpływa na zdolności percepcyjne nowoczesnego człowieka:

> Dzisiejszy przepracowany człowiek nie może mieć ani czasu, ani energii nerwowej na powolne zagłębianie się w dzieła, których zrozumienie wymaga dłuższej kontemplacji i wewnętrznej pracy, proporcjonalnej do powolności ich powstawania[52].

Szczęśliwość, zadowolenie, pyknikowatość w twórczości autora *Szewców* redukuje natężenie uczuć metafizycznych[53]. U Struga zwykłych pracowników stać jedynie na przedmioty podsuwane im przez reklamę, czyniącą z nich bezwolne monady działające dla rzeczy, o jakich marzy jedna z drugoplanowych postaci, buchalter Baxter Genobles:

> [...] własny domek w Ulmer Park nad morzem, własny Ford, w rok potem okazyjny Chrysler, parlofon pierwszej marki, odkurzacz Ponsell Floor, elektryczna lodownia Seegera, pierwszorzędne pięciolampowe radio [...][54]

Zautomatyzowany „człowiek-maszyna", ogarnięty manią posiadania, jest symbolem opisywanej przestrzeni, jej ekstraktem zdeterminowanym żądzą zysku.

---

[49] „Zbieranina niepotrzebna nikomu, nikt w domu nie interesował się sztuką ani za życia rodziców, ani potem, ani teraz" (A. S t r u g, *Miliardy*, t 1..., dz. cyt., s. 11).

[50] A. S t r u g, *Miliardy*, t. 2..., dz. cyt., s. 104.

[51] S. I. W i t k i e w i c z, *Dzieła zebrane*, t. 8: *Nowe formy w malarstwie...*, dz. cyt., s. 158.

[52] Tamże, s. 204.

[53] „Im większa szczęśliwość, tym mniejsze natężenie uczuć metafizycznych, i odwrotnie" (tamże, s. 149).

[54] A. S t r u g, *Miliardy*, t. 1..., dz. cyt., s. I 36.

Podsumowanie

Uwagi powyższe nie roszczą sobie pretensji do całościowego opisu wspólnych cech twórczości obu pisarzy w zakresie omawianej tematyki. Są raczej szkicową próbą zespolenia dwóch refleksji estetycznych, spojrzeń na świat, a przynajmniej ich najmocniejszych, najbardziej zbieżnych miejsc. Według Witkacego rozwój społeczny doprowadzi w przyszłości do zbydlęcenia i do zaniku jakichkolwiek wartości metafizycznych, autor pisze o „upośledzeniu indywiduum"[55]. Jego diagnozy dotyczą „nudy mechanicznego, bezdusznego życia"[56]. Strug już to obserwuje i opisuje w swoich powieściach: „Cały świat miotał się, burzył się, kłócił i w końcu nic nie mógł i nic nie wiedział"[57].

Obu pisarzy sporo jednak dzieli. W powieściach Witkacego dominuje groteska, parodia, ironia. Strug zaś przedstawianą tematykę traktuje niezwykle serio, upatrując w niej horyzont zagrożeń nowoczesnego człowieka. Szczególnie ludzie, którzy jeszcze uporczywie trzymają się sztuki, będącej u Witkacego gwarantem normalności, u Struga są reliktami wiary w tezę, iż za jej pomocą można jeszcze zmienić rzeczywistość. Dlatego w powieściach autora *Żółtego krzyża* klęskę ponoszą zarówno reprezentanci konkretnych dziedzin sztuki (gwiazda filmowa, reżyserzy), jak też ci, którzy są nią nadmiernie zauroczeni (Śpiewankiewicz).

U Witkacego artyści również ponoszą klęskę, jak mówi Marceli w *Jedynym wyjściu*: My z Izydorem tworzymy ostatnie wysepki czegoś dawnego wśród tężejącej mechanicznej teraźniejszości[58].

Postacie rozumieją, w jakim znajdują się położeniu, dopiero w sytuacjach granicznych, związanych ze śmiercią. Tuż przed rozstrzelaniem Eva z *Żółtego krzyża* osiąga chwilowy stan samopoznania, krótkotrwałej szczerości i autentyczności. Podobnie Atanazy z *Pożegnania jesieni* przed śmiercią nie czuje lęku. U obu autorów bowiem doświadczenie końca zmusza bohaterów do ponownego przyjrzenia się otoczeniu i zdefiniowania w nim własnego położenia. Witkacy jest najmniej ironiczny i parodystyczny, gdy opisuje swoje postacie u samego sedna doświadczenia, gdy pozwala im spojrzeć na świat bez grymasu, sztuczności, pozy. Te nieliczne momenty są zwiastunem końca, zapowiadają śmierć, ale i dają postaciom we wszystkich analizowanych powieściach namiastkę autentyczności, jakąś formę prawdy, którą o sobie odkrywają.

[55] S. I. W i t k i e w i c z, *Dzieła zebrane*, t. 8: *Nowe formy w malarstwie...*, dz. cyt., s. 143.
[56] Tamże, s. 157.
[57] A. S t r u g, *Miliardy*, t. 2..., dz. cyt., s. 19.
[58] S. I. W i t k i e w i c z, *Dzieła zebrane*, t. 4: *Jedyne wyjście*, dz. cyt., s. 538.

Bibliografia

Degler. Janusz, *Witkacego portret wielokrotny*, PIW, Warszawa 2009, oprac. i przypisy Janusz Degler, PIW, Warszawa 2007.

Kisielewska Alicja, *Film w twórczości Andrzeja Struga*, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 1998.

Krawczyk Marcin, *Witkacego wizja końca sztuki w kontekście współczesności. Witkacy, Baudrillard, Rorty* [w:] *Przyszłość Witkacego*, red. Teresa Pękala, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2010, s. ??.

Melodramatyzm i powieść. Od rytuału do sensacji (Żeromski, Mniszkówna, Strug), Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015.

Michalski Henryk, *Andrzej Strug*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1988.

Morawski Stefan, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.

Paszek Jerzy, *Styl Struga* [w:] *Proza Andrzeja Struga. Studia*, red. Tadeusz Bujnicki i Stanisław Gębala, PWN, Warszawa 1981

Polski film wobec innych sztuk, red. Alicja Helman, Alina Madej, Uniwersytet Śląski, Katowice 1979.

Proza Andrzeja Struga. Studia, red. Tadeusz Bujnicki i Stanisław Gębala, PWN, Warszawa 1981.

Przyszłość Witkacego, red. Teresa Pękala, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2010.

Puzyna Konstanty, *Witkacy*, oprac. i red. J. Degler, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 1999.

Siedlecka Joanna, *Mahatma Witkac*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2005.

Strug Andrzej, *Miliardy*, t. 1, Warszawa 1937; *Miliardy*, t. 2, Warszawa 1938.

Strug Andrzej, *Pieniądz: powieść z obcego życia*, Warszwa 1957.

Strug Andrzej, *Żółty krzyż*, Warszawa 1956, t. 1-3 (tytuły poszczególnych tomów: *Tajemnica Renu*, *Bogowie Germanii*, *Ostatni film Evy Evard*); *Miliardy*, t. 1., Warszawa 1937.

Szpakowska Małgorzata, *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy I*, oprac. i przypisami opatrzyli Tomasz Pawlak, Stefan Okołowicz, Janusz Degler, t. 2, PIW, Warszawa 2014.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do żony (1928-1931)*, przygotowała do druku Anna Micińska, oprac. i przypisy Janusz Degler, PIW, Warszawa 2007.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Pożegnanie jesieni*, oprac. Anna Micińska, PIW, Warszawa 1992.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Dzieła zebrane*, wydanie krytyczne PIW ze wstępem Jana Błońskiego, komitet redakcyjny: Janusz Degler, Bohdan Michalski, Anna Micińska, Lech Sokół.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Jedyne wyjście*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1993.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, oprac. Janusz Degler, Lech Sokół, Warszawa 2002.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Narkotyki – Niemyte dusze*, oprac. Anna Micińska, PIW, Warszawa 1993.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. Janusz Degler, PIW, Warszawa 1976.

Wspomnienia o Andrzeju Strugu, oprac. Samuel Sandler, PIW, Warszawa 1965.

The image of the modern world in the late works of Andrzej Strug and selected works of Witkacy Common paths

Summary

Keywords: Andrzej Strug, Witkacy, Witkiewicz, Modernism, modernity/novelty

The text outlines the similarities of outlook of the two modernist writers: Andrzej Strug and Witkacy. Attention was drawn to their camaraderie and common interests in mountains and film. The topics of the writers' texts were analysed: catastrophism, mechanization, revolution, capitalism, consumerism, dehumanization of art. The differences in their works were also indicated: the novels by Witkacy are dominated by burlesque, parody and irony, while Strug describes these topics extremely seriously, seeing in it the horizon of the modern man's vulnerability. In the summary it was noted that in the works of both authors experience of the end forces the characters to revisit the surroundings and to define their own position in it.

Marek Kochanowski – dr hab., adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, animator kultury, zajmuje się literaturą modernistyczną, literaturą regionalną i popularną. Opublikował w czasopismach oraz w tomach zbiorowych liczne artykuły poświęcone m.in. prozie Reymonta, Witkacego, Struga, Grabińskiego, Żeromskiego, kulturze popularnej i regionalnej. Autor książek: Powieści Witkacego wobec schematów powieści popularnej, Białystok 2007; Modernizacje tradycji w wybranych utworach współczesnej kultury popularnej, Białystok 2013 (wraz z P. Stasiewiczem); Melodramatyzm i powieść. Od rytuału do sensacji (Żeromski, Mniszkówna, Strug), Białystok 2015; Modernizm mniej znany. Studia i szkice o literaturze, Białystok 2016. Redaktor i współredaktor tomów: *Wiek kobiet w literaturze*, Białystok 2002, *Twórczość Wiesława Kazaneckiego*, Białystok 2010, *Podlasie w literaturze – literatura Podlasia* (po 1989), *Nowoczesność – regionalizm – uniwersalizm*, Białystok 2012.



105. *Regulamin Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz"*. Warszawa 1928

ANNA SKURSKA
Uniwersytet Łódzki

Regulamin Firmy Portretowej »A. Strug«

Słowa-klucze: Andrzej Strug, Stanisław Ignacy Witkiewicz, karykatura, portret, Firma Portretowa, *Wielki Dzień*, *Zakopanoptikon*, bebechy, ciało, Zakopane, Józef Piłsudski

Ponieważ [...] portrecista powinien mieć nerwy jak postronki, stworzyłem sobie regulamin, który ma pozory humorystyki, a jest wynikiem ponurych doświadczeń[1].

Karykatura artystyczna może być dwojakiego rodzaju. Jedna uwypukla przesadnie naszą brzydotę i ułomności fizyczne. Druga, przedstawiając człowieka w sposób śmieszny, zwraca się głównie przeciw jego namiętnościom, jego wadom i zepsuciu. Pierwsza jest tylko zabawką artysty, fantazją żartobliwą, igraszką łagodną. Druga zaś może stać się najokrutniejszym przycinkiem osobistym, gryzącymi drwinami, satyrą mściwą, środkiem straszliwej kary i potępienia czy zwraca się przeciwko danej osobie, czy całej klasie, przeciwko instytucji społecznej czy też tej, lub owej formie rządu[2]

– czytamy w *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej* z przełomu wieków XIX i XX. Czy malowniczo opisana karykatura typu drugiego może zwracać się swymi „gryzącymi drwinami" przeciw całemu miastu? Czy karykatura może uwzględnić portretowanie na tle jego panoramy? Andrzej Strug, „karykaturzysta pokątny" miasta Zakopane, odpowiada twierdząco, tworząc portret człowieka, bez którego Stolica Tatr nie mogłaby istnieć.

[1] S. I. Witkiewicz, *Parę dość stosunkowo luźnych uwag o portrecie w ogóle i moich portretach w szczególności [w:] Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 1976, s. 93.

[2] K. Broniewski, *Karykatura* [w:] *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. 33-34, nakład S. Sikorskiego, Warszawa 1903, cyt. za: H. Górska, E. Lipiński, *Z dziejów karykatury polskiej*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.

Stolica Tatr. Przedstawia ją zarówno Strugowy *Zakopanoptikon*, jak i późniejszy *Wielki dzień* – dwa albumy pełne reprodukcji układających się w szeroką panoramę mitu Polskich Aten. Przedwojenny *Zakopanoptikon, czyli kronika 49 dni deszczowych w Zakopanem*, powstał w czasie, gdy epoka Młodej Polski przeczuwała już bliskość swego schyłku. Strug skrupulatnie śledzi symptomy końca, obrazuje przesyt zakorzenionych w społeczeństwie idei modernistycznych z dopiskiem „na wesoło". Po Krupówkach krążą literaci wyspecjalizowani w sprawach wykraczających poza materię tego świata, a w ich poetyckich wywodach „rzeczowniki »dusza«, »szczyt«, »misterium«, a dalej przymiotniki »otchłanny«, »upojny«, »mistyczny« i »szmaragdowy« trafiały się najczęściej"[3], mistrzowie życia spoglądają na ziemski padół z wyżyn Gubałówki, a kochankowie pragną skonsumować swą miłość wyłącznie na łonie tatrzańskiej natury. Zakopiańskie kawiarnie wyglądają jak menażerie indywiduów, gromadząc pod jednym dachem artystów, polityków, letników znudzonych deszczowym sezonem, lokalnych aktywistów, członków środowisk taterniczych i przedstawicieli zagranicznych delegacji, udowadniając słuszność tytułu „kulturalna stolica Polski", nadawanemu podtatrzańskiemu miasteczku. W Zakopanem należało być, aby doświadczyć samej esencji życia, znaleźć się w jego głównym nurcie. Należało również bywać, by uzyskać dostęp do światka zakopiańskiej bohemy, lub chociaż oglądać ją ze swego miejsca na widowni. *Zakopanoptikon* udokumentował powstały w Zakopanem fenomen gatunkowy, jakim jest *homo zakopanicus*, osadzony w doskonale zachowanej jeszcze w stolicy Tatr atmosferze modernistycznej tajemnicy, dogorywającej wszędzie poza podhalańską prowincją. Rozliczał własną epokę ze schematów myślowych uległych już komicznym wynaturzeniom.

Wielki dzień, czyli kronika niedoszłych wydarzeń powstaje trzynaście lat po *Zakopanoptikonie*, w innej już epoce i innych realiach politycznych – w Polsce niepodległej, z Józefem Piłsudskim na czele. W innej epoce, lecz w tym samym mieście, nękanym jak zwykle przez zalew turystów (choć już nie przez wiecznotrwały deszcz) i cosezonową gorączkę. Tym razem epileptyczne drżenie dotyczy przygotowań do wielkich przemian politycznych naznaczonych do „dziania się" na zakopiańskiej arenie, skupiającej przecież rzesze narodu i jego elitę. Galeria *Wielkiego dnia* to przede wszystkim krzywe zwierciadła wizji politycznych, zbiorowe scenki z życia społecznego i nieliczne, samodzielnie wiszące „niepoważne" portrety. Karykatury.

Malarz portretów „niepoważnych" powinien odznaczać się doskonałym zmysłem obserwacji – jego zadanie polega na uchwyceniu kilku najbardziej

[3] A. S t r u g, *Zakopanoptikon czyli kronika 49 dni deszczowych w Zakopanem*, oprac. R. Hennel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 78.

charakterystycznych cech modela. Cech, które wyróżniają go z tłumu, czyniąc rozpoznawalnym. Karykaturzysta wyostrza je, świadomie popadając w deformacyjną przesadę, dbając jednakże o podobieństwo do pozującego[1]. Na pierwszym planie widać garbaty nos i szerokie cofnięte czoło, dopiero za nimi Tuwima. Na innej karykaturze Jan Lechoń - wzrok patrzącego przyciąga groteskowo wystający podbródek i okrągłe okulary. Udana fizjonomiczna szarża prowadzi do efektu komicznego – oglądający karykaturę czerpie radość, niejednokrotnie złośliwą, z trafnego rozpoznania modela z jego znakami szczególnymi, fizycznymi niedoskonałościami. Nie tylko jednak ludzką *fizis* prześmiewa karykatura – odbijają się w niej również cechy psychiczne portretowanego, jego namiętności, *idée fixe* czy typowe dla niego zachowania.

Andrzej Strug w *Wielkim dniu* wykorzystuje konwencję karykatury, przenosząc ją ze sfery plastyki na grunt literatury. Tworzy kilka portretów „z kluczem". Jeden z nich zajmuje wyjątkowo dużo miejsca i należy do Witalisa Bebecha, „którego imię zbyt jest znane, by potrzebowało komentarza"[2]. Bebech – nazwisko tego bohatera oraz słowo-klucz nie pozostawiają wątpliwości względem postaci autentycznej uwiecznionej w powieści przez autora *Kroniki niedoszłych wydarzeń*. Zawodowy portrecista Stanisław Ignacy Witkiewicz, bo oczywiście o nim mowa, nieświadomie oddaje swoje zajęcie w ręce kogoś innego – pozuje na tle panoramy własnego miasta, staje się postrzegany i stwarzany, w dodatku „udostępniony" szerszej widowni. Jak „stwarza" go Strug i dlaczego wyostrza akurat dane znaki szczególne „boga zielonookiego zakopiańskiego Olimpu"?[3]

Na pierwszej „reprodukcji" przedstawiającej Witalisa Bebecha – Witkacego – jaką odsłania w *Wielkim dniu* Strug, bohater komentuje jeden z odczytów zaaranżowanych w ramach rozrywki dla letników zakopiańskich. Komentuje w charakterystyczny dla siebie sposób, naśladując odgłosy. Tu – kocie miauczenie:

> [...] nikt na świecie nie potrafiłby tak udawać kota prócz prawdziwego kota [...]. Nikt na świecie, oprócz jednego człowieka, a ten ukrywa się w Zakopanem i gdy zechce, w wolnej chwili wytchnienia od spraw najwyższej wagi, potrafi naśladować każdego i wszystko, z wyjątkiem samego siebie[4].

Zdolności aktorskie i parodystyczne Witkacego powszechnie były znane, a pokazy naśladowniczego kunsztu odprawiane ku ogólnej uciesze zgromadzonych. „Pamiętam, jak doskonale imitował Boya, Szymanowskiego, Struga,

[1] Por. H. G ó r s k a, E. L i p i ń s k i, *Z dziejów karykatury...*, dz. cyt.
[2] A. S t r u g, *Wielki dzień. Kronika niedoszłych wydarzeń*, Czytelnik, Warszawa 1957, s. 55.
[3] R. M a l c z e w s k i, *Pępek świata. Wspomnienia z Zakopanego*, LTW, Łomianki 2011, s. 40.
[4] A S t r u g, *Wielki dzień...*, dz. cyt., s. 79.

Piłsudskiego i wielu, wielu innych"[5], wspomina Roman Jasiński. Magnetyzm osobowości Witkiewicza chóralnie potwierdzają wszyscy ówcześni pamiętnikarze. Rzesze ciekawskich, tak zwykłych letników, jak i przedstawicieli śmietanki towarzyskiej, pragnęło Witkacego poznać, porozmawiać z nim, zamówić portret lub choćby go zobaczyć, posłuchać. Zadziwić się i przekonać, kim jest człowiek, o którym Zakopane mówi „wariat z Krupówek" – pociągający i odpychający jednocześnie. Zdaje się, że Strug również ulega tej ambiwalentnej fascynacji, biorąc udział w widowisku, które uświetni występ istoty niebanalnej i egzotycznej, innej, niedającej się zmierzyć miarą, „ludzką", a więc... anormalnej, monstrualnej wręcz. Wydaje się bowiem, że autora *Nienasycenia* otaczał ten sam rodzaj publicznej ciekawości, który dawniej przyciągał tłumy do dziewiętnastowiecznych cyrków i gabinetów osobliwości, prezentujących ludzkie monstra: kobiety z brodą, karły, bliźnięta syjamskie czy chorych umysłowo. W kategorii monstrualności postrzegano fizyczne lub psychiczne odstępstwo od przyjętej przez społeczeństwo normy, zwłaszcza wobec niskiego poziomu wiedzy medycznej, nieradzącej sobie z klasyfikacją ułomności. Odmienność była niejasna i niezrozumiała, a zarazem wyjątkowa, zakorzeniona w cudowności i groźna, burząca spokój kojącej regularności. Naukowy umysł nowoczesny nie dopuszczał myśli o cudownej proweniencji monstrów, jednak nie potrafił też znaleźć dla nich pewnego miejsca na gruncie nauki. Co pozostawało? Oswojenie i trzymanie „odstępców od normy" w bezpiecznej odległości od „normalnych".

> Krępuje się Nieokiełznane, po czym wystawia się je na scenę, by mogło się po niej miotać, ale jednak nie stwarzało zagrożenia [...]. spektakl bierze w posiadanie cielesność aktorów i każe im w odpowiedni sposób rozgrywać pewne jej cechy, określa ich tożsamość w sensie społecznym i egzystencjonalno-zmysłowym[6].

Monstrum oddziela się od społeczeństwa i ogląda w specjalnie przygotowanych do tego celu miejscach, np. dzikich w zainscenizowanym „naturalnym" środowisku albo karła siedzącego w gigantycznym fotelu, podkreślającym jeszcze jego cielesny defekt. Monstrum znajduje się na marginesie społecznym – to człowiek, kobieta, mężczyzna, ale nie do końca. Lub też: nie tylko. Pokazy ludzkich osobliwości to przede wszystkim aspekt ludyczny, zaspokajający potrzebę zabawy połączonej z doświadczeniem niezwykłości. Widowiska pełniły też funkcję antywzorca – odkrywały u widza poczucie normy, stawiając ją naprzeciwko inności, uzmysławiając sobie własną normalność, obserwator monstrualności mógł poczuć oczyszczającą ulgę. Zarazem

[5] R. J a s i ń s k i, *Witkacy* [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*, Księga pamiątkowa pod red. T. Kotarbińskiego i J. E. Płomieńskiego, Warszawa 1957, s. 311.

[6] A. W i e c z o r k i e w i c z, *Monstruarium*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2009, s. 232-233.

ujawniały się w nim wątpliwości i niepokój – czy moje ciało też może się stać *inne?* Czy będę poza głównym nurtem, jak *oni?* Czy będę rozrywką dla mas?

Strug musiał żywić podobne obawy względem własnego ciała – ciała szanowanego artysty, „pisarza o szlachetnym obliczu"[7]. Przypominając sobie Witkacowskie autoportrety malarskie i fotograficzne widzimy rysy zdeformowane, wykrzywione w fantastycznym grymasie. Karykaturalne. Uwiecznione na fotografii oblicze Struga ma w sobie coś z powagi posągu. Tak też opisywali go znajomi, np. Herminia Naglerowa:

> Łatwo było Struga wyodrębnić z każdego tłumu. Siwą głowę, rysy tak doskonałe, że aż za gładkie i za szlachetne – modelowała przyroda według jakiejś najpiękniejszej kamei[8].

Wacław Barcikowski dodaje:

> Strug – [...] zawsze wyprasowany, uporządkowany i wyciągnięty jak struna[9].

We wspomnieniach dotyczących męża Nelly Strugowa zaznacza jednak, przecząc powierzchownej „posągowości":

> [...] muszę podkreślić jego skłonność do satyry i niezwykle bujną fantazję, którą tłumił, nie chcąc się z tym zdradzić. Uważał, że swą literaturą winien służyć, a nie bawić, ale przejawiały się one w jego utworach...[10]

Mimo to utwory satyryczne, w tym osobiście przez Struga tytułowane „bujdami" *Zakopanoptikon i Wielki dzień*, z woli autora nie znalazły się w edycji zbiorowej jego utworów. Pisarz społecznie zaangażowany i przewodnik duchowy narodu drży, że zostanie przyłapany na niefrasobliwej, literackiej niepowadze. Drży, że zostanie zdegradowany do roli błazna. Według relacji Strugowej „Nieraz mówił mi, że chciałby pisać inaczej, dać pełny upust swej fantazji, ale się krępuje"[11].

Błazeństwo, monstrualność Stanisława Ignacego idealnie wkomponowuje się w jarmarczną atmosferę Zakopanego, odgrywając główną rolę w podtatrzańskim *freak show*. Odgrywanie roli, show, maskarada właśnie – według autora *Wielkiego dnia* osobowość Witkacego uzależniona jest od aktualnie noszonej przez niego maski. To już nie zwykłe aktorstwo, a spłynięcie się w jedno życia i teatru, destrukcyjne zatracenie we własnej fikcji. Pod tym względem Witalis Bebech z *Wielkiego dnia* to kolejne wcielenie poety Woziwody

[7] Zapożyczam określenie od Henryka Michalskiego.

[8] H. N a g l e r o w a, *Bezkompromisowy...*, dz. cyt., s. 25.

[9] W. B a r c i k o w s k i, *Ze wspomnień o Andrzeju Strug* [w:] *Wspomnienia o Andrzeju Strugu*, wstępem opatrzył i oprac. Samuel Sandler, PIW, Warszawa 1965, s. 212.

[10] N. S t r u g o w a, *Fragmenty wspomnień* [w:] *Wspomnienia o Andrzeju Strugu...*, dz. cyt., s. 239.

[11] Tamże.

z *Zakopanoptikonu*, na którego przykładzie piętnował Strug młodopolską postawę artysty kabotyna. Udzielając wywiadu, Witalis zwierza się:

> Uznanie mnie bynajmniej nie cieszy. Wolałem, gdy nikt nie przychodził na moje sztuki, a policja konna rozpędzała tłumy widzów. Teraz [...] poddaję rewizji mój stosunek do stosunku dzieła do twórcy i odwrotnie. Zaczynam negować potrzebę rozumienia czegokolwiek dla osiągnięcia idealnej granicy między bezsensem a nonsensem i podniesienia się do czystego absurdu, co jest najtrudniejsze [...] I tak mnie świat nie zrozumie[15].

W ujęciu Struga artysta staje się ciekawostką ku uciesze gawiedzi oraz samozadowoleniu ze zdobytej publiczności. Co gorsza – w Bebechu grają jeszcze młodopolskie nuty artysty rozradowanego ze statusu niezrozumianego outsidera. Ponadto wywody Bebecha przypominają pozbawioną znaczenia artystowską gadaninę, również dobrze znaną z *Zakopanoptikonu*. „Ach, jakeście stare, wy młode czasy"[16], wzdycha z nostalgią narrator *Wielkiego dnia*.

W oskarżeniu o brak autentyczności – „potrafi naśladować każdego i wszystko, z wyjątkiem samego siebie" – tkwi jednak lęk przed niemożnością przeniknięcia teatralnej maski. Witkacy nie jest przejrzysty dla ówczesnego przeciętnego obserwatora – drażni i niepokoi jak dawne monstra, których „potworne" pochodzenie owiane było tajemnicą. Swoją nieprzenikalnością uaktywnia obszar strachu przed niewiadomym i *innym*. Witalis Bebech to tutaj również parodia parodii – Strug sugeruje, iż Witkacy to chodząca karykatura samego siebie, która w wykrzywionej masce własnego projektu zatraciła prawdziwą twarz, a z nią naturalność, czyli szeroko pojmowaną normalność.

Witkacy rzeczywiście odczuwał potrzebę świadomego kreowania nie tylko własnego wizerunku, ale rzeczywistości w ogóle. Witkacowski „teatr" komentuje jeden z jego stałych aktorów, zarazem wierny przyjaciel reżysera, Jerzy Eugeniusz Płomieński:

> Wielokrotnie montował sceny z nieprawdziwego zdarzenia, w których narzucał swoim przyjaciołom lub bliskim znajomym role dziwaczne, wymyślał i rozplanowywał towarzyskie zdarzenia, łowiąc z niepohamowaną satysfakcją pointy nie do pomyślenia w naturalnym trybie życiowym i tarzał się z wewnętrznej uciechy; miał iście szekspirowską wyobraźnię i do jej żywiołowych igraszek naginał sztywny surowiec życia[17].

Strug komentuje to po swojemu: Witalis Bebech nie znał litości dla nikogo, kto się nie trzymał ściśle w granicach właściwej sobie czystej formy. Kto się zdołał utrzymać, miał w nim wiernego przyjaciela[18]. Wokół Struga nigdy nie krążyli „satelici" – autor Wielkiego dnia nie miał w zwyczaju otaczać się

[15] A S t r u g, *Wielki dzień...*, dz. cyt., s 163.

[16] Tamże, s. 21.

[17] J. E. P ł o m i e ń s k i, *Polski »pontifex maximus«* katastrofizmu [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz: człowiek i twórca...*, dz. cyt., s.193.

[18] A S t r u g, *Wielki dzień...*, dz. cyt., s. 85.

zwolennikami, czy też adeptami sztuki pisarskiej[19], toteż projekt „witkacji" wydaje mu się aktem kabotyństwa i głodem publiczki. A jednak przez mistyfikację dąży Witkacy do... prawdy, badając ludzką psychikę, wpychając ją w nowe formy i testując w sytuacjach niespotykanych. Czatuję na rzadkie chwile budzenia się w nich [ludziach] człowieczeństwa[20] – tłumaczy Płomieńskiemu.

Inny fragment *Wielkiego dnia* obrazuje równie znaną obsesję Witkacego:

> Czy nie mógłby pan ofiarować jakiegokolwiek drobiazgu do moich zbiorów? Zbieram wszystko. Guzik od pańskich spodni dynda na wątłej nici, czy mogę mu dopomóc i oderwać go od pana ostatecznie?[21]

Zbiór osobliwości Witkacego stanowił dla Struga następne dziwactwo godne karykatury. Praktykę kolekcjonowania rzeczy niezwykłych znano jednak na długo przed Witkacym; średniowieczne zbiory świadczyły zazwyczaj o statusie posiadacza, bowiem w skład ich wchodziły tak cenne precjoza, jak relikwie świętych, rogi jednorożców czy drzazgi z Arki Przymierza, lecz także rzadko spotykane rośliny, niezwyczajnie wyglądające kamienie, minerały. Poza tym portrety, części uzbrojenia czy inne przedmioty, które właściciel postanowił włączyć w poczet „niezwykłości"[22]. Zgromadzone okazy skupiały w sobie ówczesną wiedzę o świecie, dopuszczając jego magiczną interpretację i stawiając ją na równi z interpretacją wynikającą z wiedzy empirycznej.

Wedle relacji Jadwigi Witkiewiczowej, kolekcja męża zawierała takie eksponaty, jak

> [...] drzeworyty japońskie kolorowe obok podwiązki Rity Sacchetto, kawałek ludzkiej skóry tatuowanej, niedopałek papierosa Marszałka, moc fotografii rozmaitych znakomitości, listy, autografy [...]. Zbierał też laski [...]. Były tam laski endeków, poetek, kobiet o dziwnych nazwiskach oraz specjalne – luksusowe [...]. Każda z nich oznaczona była kartką z nazwiskiem ofiarodawcy[23].

Dla Struga zbieractwo okazało się kolejną „samomalującą się" karykaturą – kolekcjonerstwo to forma znawstwa i koneserstwa zarazem. Posiadanie petów, ludzkiej skóry czy embrionów w słoju może być postrzegane jako co najmniej odrażające. Wizerunek Witkacego kolekcjonera to znów obraz potworności karmiącej się szokiem postronnych.

[19] Por. H. N a g l e r o w a, *Bezkompromisowy...*, dz. cyt., s. 23-31.

[20] J. E. P ł o m i e ń s k i, *Polski «pontifex maximus»...*, dz. cyt., s. 198.

[21] A S t r u g, *Wielki dzień...*, dz. cyt., s. 82.

[22] Por. A. W i e c z o r k i e w i c z, *Monstruarium...*, dz. cyt.

[23] J. W i t k i e w i c z o w a, *Wspomnienia o S. I. Witkiewiczu* [w:] *Listy do żony (1936–1939)*, przygotowała do druku A. Micińska oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, PIW, Warszawa 2012, s. 575-576.

Następna scena *Wielkiego dnia* ponownie ukazuje sztukę aktorską i naśladowniczą zakopiańskiego twórcy: Witalis Bebech wydaje z siebie odgłosy człowieka gwałtownie uwalniającego się od skrętu kiszek. Malowniczy obrazek porusza złożony problem charakterystycznej Witkacowskiej *idéi fixe*:

> Na sali szalał atak czyjejś straszliwej choroby. Czyjeś wnętrzności wylewały się na zewnątrz. Ciężkie spazmy przepełnionego żołądka i zapchanych kiszek zanosiły się w srogich skurczach, sięgających do głębi trzewi. Poczwarnych chórem grały, prześcigały się, splatały się w piekielne akordy wszystkie możliwe odgłosy, charczenie, kaszle, postępki, przelewy, modulacje śmiertelnego cierpienia. Okropne przerwy, dające przedsmak trudnego konania, westchnienia, żegnające ten świat...[24]

Bebechy. Pojęcie „bebechowatości" wykorzystał Strug skwapliwie nie tylko jako materiał onomastyczny. Publiczne „rozbebeszanie się" Witkacego: jego prowokacje, epatowanie cielesnością, obscenicznością, szokowanie strojem, chętnie oplotkowywane „orgie" narkotyczne Witkiewicza i jego przyjaciół, krążące po Zakopanem wieści o barwnym życiu płciowym artysty, jego kolekcja osobliwości – wszystko to wydaje się Strugowi wstrętne. Nie jemu jednemu. O abominacji Wacława Wąsowicza, znajomego malarza, opowiada formista Konrad Winkler. Podczas odwiedzin w warszawskim mieszkaniu przy ulicy Brackiej artyści zastali Witkacego jeszcze w nocnym dezabilu, piżamie wyglądającej na przerobioną z łowickiej spódnicy *w jaskrawe żółte, zielone i czerwone pasy: coś niby z cyrku czy domu wariatów*[25]. Zachowanie gospodarza dotknęło Wąsowicza do głębi, napawając zniesmaczeniem i oburzeniem. Do rewizyty nigdy nie doszło. Winkler dodaje, że nie był to jeszcze szczyt możliwości Witkacego, któremu zdarzało się witać gości również bez piżamy.

Dla Struga twórczość Witkacego jest właśnie „bez piżamy" – brudna, zarażona bakcylem pornografii i hipertroficznej anatomii. Witalis Bebech, parodiując mowę swego pierwowzoru, streszcza jedną ze swych sztuk, jako „starcie postaci żywiołowo bergsonicznych z przeciwieństwami erekcyjnego erotyzmu, starcie zmierzające przez pozapłciowość do idealnej orgii"[26]. Wydając opinię o dorobku literackim autora *Nienasycenia*, Strug znów nie jest osamotniony. Podobną krytykę twórczości Witkiewicza wyraził Jan Lechoń w recenzji *Nienasycenia* właśnie, która jest książką:

[24] A S t r u g, *Wielki dzień...*, dz. cyt., s. 79.

[25] K. W i n k l e r, *Wspomnienie o Witkacym* [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz...*, dz. cyt., s. 315.

[26] A S t r u g, *Wielki dzień...*, dz. cyt., s. 163.

[...] tak dla bardzo nawet liberalnego umysłu niepojętą, tak odpychającą, że [...] trzeba zaprotestować przeciw babraniu się w najgrubszych słowach, co gorsza najgrubszych myślach, czem jest wypełniona ta niesłychana powieść[27].

Wstręt do „bebechowatości" Stanisława Ignacego, wraz ze Strugiem, Lechoniem i innymi przedstawicielami ówczesnego świata kultury, podziela i... Stanisław Ignacy Witkiewicz. „Bebechy" to programowo zwalczany w pismach estetycznych nadmiar „treści życiowych" w sztuce – to odpadki biografii, rudymenty emocji czy historyczno-przestrzenne umiejscowienie świata przedstawionego. Kształtują one dzieło według zasad prawdopodobieństwa życiowego[28]. Nadmiar elementów prawdopodobieństwa stwarza dzieło realistyczne, które, według Witkacego, dziełem sztuki mienić się nie może.

Oprócz wdzięcznie brzmiącego pojęcia funkcjonalnego dla estetyki, „bebechy" wyrażają właśnie wstręt do cielesności – tej codziennie nam towarzyszącej, podatnej na dolegliwości chorobowe, sflaczałej i bezwolnej wobec mocy popędów, nawyków czy zachcianek. Jak stwierdza Witkacy: „człowiek jest, wziąwszy go cieleśnie, dość paskudnym stworzeniem"[29]. Wstręt do „bebechów" dotyczył także cielesności obcej, każdorazowo zakażającej cielesność własną. „Ludzkość przedstawia Witkacy jako zbieraninę cuchnących osobników, gdyż zawsze człowiek wydziela nieprzyjemne zapachy"[30]. W kontakt seksualny dwóch ciał wpisana jest odraza: „ktoś pachnie zachwycająco czy pociągająco tylko po to, by przyciągnąć ofiarę. Jeśli ofiara przeżyła rozkosz, sama czuje potem obrzydzenie do siebie"[31].

Henryk Worcell przytacza seksualne zwierzenia Witkacego, który „ze wstrętem o nich napomknął i niemal z gestem rozpaczy dodał: «Ale najgorsze jest to, że muszę to robić!»"[32] Brak kontroli nad cielesnością przerażał Witkacego, gdyż bezwolnie poddawać się instynktom, to znaczy osłabiać własne zdolności intelektualne, a więc „działać przeciwko swojemu przeznaczeniu, czyli twórczemu organizowaniu istnienia"[33]. Kontrola rzeczywistości ciele-

[27] J. L e c h o ń, *Nienasycenie. Powieść* [...], „Pamiętnik Warszawski" 1930, nr 4/5 (lipiec-sierpień), s. 145.

[28] Por. np. S. I. W i t k i e w i c z, O sztuce czystej [w:] Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne, oprac. J. Degler, L. Sokół, PIW, Warszawa 2002.

[29] S. I. W i t k i e w i c z, *Narkotyki. Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska, PIW, Warszawa 1975, s. 173.

[30] T. B o c h e ń s k i, *Dwa teatry Witakcego* [@:] http://www.napis.edu.pl/pdf/Napis018_artykuly/NAPIS-2012_SERIA-XVIII_s207-216_Tomasz-Bochenski.pdf [dostęp 03. 01. 2016].

[31] Tamże.

[32] H. W o r c e l l, *Wpisani w Giewont*, wyd. 2, Ossolineum, Wrocław 1982., s. 121-122.

[33] T. B o c h e ń s k i, *Witkacy – ciało*, Multimedialny projekt Instytutu Badań Literackich pt. *Sensualność w kulturze polskiej*, http://www.sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/witkacy-cialo-183/ [dostęp 03. 01. 2016].

snej stanowi kolejny przejaw świadomego przeżywania, projektowania świata oraz „odcieleśnienia" sztuki i filozofii, które zakłada... ukazywanie całej gamy własnych flaczków w obszarach poza tymi dwiema kategoriami. Witkacy wylewnie opisuje swoje doświadczenia w *Narkotykach. Niemytych duszach*, informując np. o działaniu leku na hemoroidy: „Alghorin okazał się nie do... (tzn. nie tak dobry, jak przypuścić było można), całkiem zaś do... okazała się lanolina"[34]. Działanie lanoliny podsumowuje tak: „Zapychanie dobre, ale trzeba poznać dokładnie topografię odbytnicy i wiedzieć, którą „śliweczkę" zapchać najpierw, a którą potem. Inaczej mogą być różne przykrości[35].

Ciało z wszelkimi jego produktami ubocznymi „przelewa" też na papier w listach do żony Jadwigi: Ja za to zacząłem kurację i tak potwornie sram, że gdyby to zbierać, to byłaby piramida z gówna nie lepsza od Cheopsa, mimo pewnej rzadkości takowego. Po prostu zmieniam się cały w jakiś gównociąg bagdadzko-antołowiecki[36]. Strategia „odbebeszania" sztuki i filozofii polegała zarówno na „wydaleniu" poczucia własnej cielesności na zewnątrz, odsunięciu go, jak i faktycznych zabiegach oczyszczających ciało. W Narkotykach poddaje czytelnika swoistej tresurze drobiazgowo zaplanowanych, stosowanych przez siebie praktyk higienicznych, wskazuje właściwą gimnastykę dla ciała, nakreśla odpowiedni system ruchów podczas golenia. Poleca nawet konkretne marki przyrządów kąpielowych.

Paradoksalnie – Andrzej Strug ma więcej wspólnego z obiektem swojej kpiarskiej krytyki, niż śmiałby przypuszczać. Jak już wzmiankowałam, Strug traktuje „bujdy" zakopiańskie oraz inne utwory z domieszką humoru jak poboczne twórczości, coś „obok" i „oprócz", a nawet coś wstydliwego dla autora *Dziejów jednego pocisku* czy *Pokolenia Marka* Świdy. W sztuce nie ma miejsca na to, co marginesowe, osobiste i nieistotne – taki pogląd dzielą portrecista i portretowany *Wielkiego dnia*. Choć zdaje się to tematem grząskim, podobieństw pomiędzy dwoma pisarzami widzę więcej. W przywołanej wcześniej recenzji Lechoń pisał także:

> Nie tylko bowiem miłość jest tęsknotą do absolutu ma on też absolutny ideał w polityce, ideał wyrosły z niewiary w człowieka i z tęsknoty do nadczłowieka, nadczłowieczeństwo Kocmołuchowicza jest dla Witkacego ostatnią wartością ginącego w rozprężeniu i bezideowości naszego świata[37].

Silną bowiem inspiracją dla *Nienasycenia* były wydarzenia przewrotu majowego, a przede wszystkim osoba Wodza, jako jedna z ostatnich jednostek

[34] S. I. Witkiewicz, *Narkotyki...* dz. cyt., s. 343.

[35] Tamże.

[36] S. I. Witkiewicz, *Listy do żony (1936–1939)*, przyg. do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, PIW, Warszawa 2016, s. 195.

[37] J. Lechoń, *Nienasycenie...*, dz. cyt., s. 148.

„mocnych". Był „kimś, kto przenosił Witkacego w przeszłość, jaką podziwiał, w czasy, kiedy ludzie przeżywali naprawdę Tajemnicę Istnienia"[38]. W jego to cechy Witkacy wyposaża Kocmołuchowicza. Strug, były legionista i bliski znajomy Piłsudskiego, przez lata podziela Witkacowską fascynację, a zaowocuje ona literacko w podobnym czasie co *Nienasycenie*, którego fragmenty powstały już w 1926 roku, choć drukiem powieść ukazała się dopiero cztery lata później. Strug ostatecznie rozczarował się rządami Piłsudskiego, jednak nim to się stało, propiłsudczykowskie sympatie wyraził w *Wielkim dniu*, pisanym także świeżo po przewrocie w 1926 roku.

Wielki dzień, w przeciwieństwie do *Zakopanoptikonu*, jest powieścią z kluczem politycznym. Za kpiarskim tonem narracji kryje się lęk przed rewolucją faszystowską. Groteskowe postacie i wypadki to krzywe zwierciadło prawdziwych, niebezpiecznych mechanizmów społecznych przygotowujących rewoltę. Dziadosz-Piłsudski nie występuje w powieści *in corpore*, stanowi jednak temat rozmów rozpolitykowanych mieszkańców Zakopanego oraz turystów. Czuć projektowaną przez autora „odpowiedniość" Dziadosza u steru państwa.

Pomiędzy zwolennikami Piłsudskiego istnieje jeszcze jedna zaskakująca zbieżność: aktorskie umiejętności naśladowania i parodii, tak chętnie karykaturowane przez Struga, są właściwe i jemu samemu! Przytaczałam już słowa Nelly Strugowej o skrywanym, niezwykłym poczuciu humoru męża. Na kartach *Wspomnień o Andrzeju Strugu* kreśli ona pewien górski incydent:

> Opowiadał mi, jak kiedyś przyszli całą kompanią taternicką do Smokowca na wieczorny posiłek i nocleg do schroniska i rozgościli się przy stole, na którego końcu siedziało kilku Węgrów. Jeden z nich zwrócił się z czymś po węgiersku do polskiego towarzystwa. Odpowiedział mu tylko Tadeusz [Gałecki – Andrzej Strug, przyp. A. S.] i nawiązał się dialog. Towarzysze jego nie znali języka i nie mogli się zorientować, czemu rozmowa przybiera coraz gęstszy ton i omal nie skończyła się na bijatyce. Okazało się bowiem, że Tadeusz dźwiękami i akcentem świetnie imitował język węgierski, którego zupełnie nie znał, i oszołomił tym Węgra, który usiłował, lecz nie mógł go zrozumieć i wpadł wreszcie w szał, gdy się w tym zorientował. Skończyło się jednak na powszechnej wesołości[39].

Czytając *Wielki dzień*, odnosi się wrażenie, że literacka karykatura Witkacego bardziej pasowałaby do pierwszej zakopiańskiej powieści Struga niż do *Kroniki niedoszłych wydarzeń*, w której narrator-kronikarz opisuje głównie buzowanie nastrojów nacjonalistycznych, skutkujące zbrojnym przejęciem władzy przez ludzi do tego najmniej odpowiednich. Obok politycznego bagienka utwór pokazuje także środowisko taternickie z nostalgią wspominające złote czasy, a także goniący za sensacją krąg żurnalistów, naukowców zgłębiają-

[38] J. B ł o ń s k i, *Witkacy na zawsze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s.405.

[39] N. S t r u g o w a, *Fragmenty wspomnień...*, dz. cyt.

cych geologiczno-zoologiczne aspekty Tatr czy kolektywny wizerunek nowego turysty, który wybiera raczej zdobywanie Krupówek niż górskich szczytów. Narrator odnotowuje nawet u pań odpoczywających pod Giewontem skracającą się w oczach długość spódniczek. Wiele przytoczonych nazwisk bohaterów daje się odszyfrować, wskazując autentyczne osoby, np. Moch to u Struga Roman Dmowski, cukiernik Pchełka to właściciel Zakopiańskiej, Walery Płonka, a pod pseudonimem baron Kneippenheim rozpoznać można słynnego toprowca Józefa Oppenheima. Żadna jednak postać nie została ujęta w ramy tak zjadliwej karykatury, jaką jest Witkacy-Witalis, którego imię powraca w powieści wielokrotnie. Padają nazwiska i innych twórców, przecież Zakopane to „kulturalna stolica", lecz Bebech nie ma realnej konkurencji na podtatrzańskiej scenie. Jego „dziwolągowatość" i „centropępność" zapełnia miejsca w teatrze zakopiańskich osobliwości.

Kazimierz Sichulski, przedstawiciel tego samego pokolenia co Strug, był malarzem, lecz i cenionym karykaturzystą. Portrety Sichulskiego – bo w takiej karykaturze celował – przedstawiały najczęściej kwiat młodopolskiego życia kulturalnego, oddawały wnikliwość obserwacji i predyspozycje do komicznej analizy fizjonomii oraz psychiki modela. Podczas pierwszej wojny światowej własną karykaturę autorstwa Sichulskiego miał każdy stały bywalec restauracji Karpowicza, a więc cała „szanująca się" część zakopiańskiego światka. Eryk Lipiński czyni na temat młodopolskiego karykaturzysty interesującą uwagę:

> Zdarzało się nieraz – między innymi w wypadku tak świetnego rysownika, jak Kazimierz Sichulski – że artysta, uważając ciągle malarstwo za swe zasadnicze powołanie, nie doceniał w pełni własnego talentu karykaturzysty, choć właśnie w tej dziedzinie osiągnął największe rezultaty[40].

Czyż ze Strugiem nie było podobnie? Czy jego wyzbyte satyrycznego tonu powieści, kształtowane wedle klucza historyczno-politycznego, utrzymały aktualność na miarę *Zakopanoptikonu*? Być może Firma portretowa »A. Strug« do tej pory przyciągałaby licznych klientów, jeśli jej regulamin wyglądałby następująco:

- Firma portretowa »A. Strug« preferuje typ portretów M – rodzaj monstrualny z jaskrawym odcieniem karykatury.
- Kwestia tła należy tylko do Firmy – zazwyczaj jest nim prowincjonalne miasteczko Z., doskonale podkreślające cechy modela, malowanego w typie M. Firma nie ma jednak nic przeciwko każdemu zapyziałemu, polskiemu przysiółkowi, jeśli będzie współgrał z charakterem modela.

[40] H. G ó r s k a, E. L i p i ń s k i, *Z dziejów karykatury...*, dz. cyt.

- Firma najchętniej portretuje w typie M osobniki immanentnie obdarzone rysami karykaturalnymi. To oszczędza Firmie czasu. Oraz upewnia ją w powziętym posłannictwie.
  Nieporozumienia niewykluczone.

Bibliografia:

Barcikowski Wacław, *Ze wspomnień o Andrzeju Strug* [w:] *Wspomnienia o Andrzeju Strugu*, wstępem opatrzył i oprac. Samuel Sandler, PIW, Warszawa 1965

Błoński Jan, *Witkacy na zawsze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

Bocheński Tomasz, *Dwa teatry Witakcego* [@:] http://www.napis.edu.pl/pdf/Napis018_artykuly/NAPIS-2012_SERIA-XVIII_s207-216_Tomasz-Bochenski.pdf [dostęp 03. 01. 2016].

Bocheński Tomasz, *Witkacy – ciało*, multimedialny projekt Instytutu Badań Literackich pt. *Sensualność w kulturze polskiej* [@:] http://www.sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/witkacy-cialo-183/ [dostęp 03. 01. 2016].

Czartoryska Urszula, *Portret fotograficzny – duchowość i cielesność. Portret. Funkcja – forma – symbol*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986. PWN, Warszawa 1990.

Czasy wojen i pokoju. Karykatura polska 1914-1939, wystawa zbiorów własnych Muzeum Karykatury oraz innych kolekcji polskich, Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego w Warszawie, kwiecień – czerwiec 2004.

Degler Janusz, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918-1939)*, PIW, Warszawa 2009.

Górska Hanna, Lipiński Eryk, *Z dziejów karykatury polskiej*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1977.

Jakimowicz Irena, *O wielorakiej funkcji portretu. Kilka uwag w związku z firmą portretową „S. I. Witkiewicz"* [w:] *Portret. Funkcja – forma – symbol*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986, PWN, Warszawa 1990.

Kostołowski Andrzej, *Firma portretowa „S. I. Witkiewicz". Próba interpretacji*, „Studia Muzealne" [Muzeum Narodowe w Poznaniu] VII, 1969.

Lechoń Jan, *Nienasycenie. Powieść* [...], „Pamiętnik Warszawski" 1930, nr 4/5 (lipiec-sierpień).

Malczewski Rafał, *Pępek świata. Wspomnienia z Zakopanego*, Wydawnictwo LTW, Łomianki 2011.

Michalski Henryk, *Andrzej Strug*, Wydawnictwo Współczesne RSW „Prasa-Książka-Ruch", Warszawa 1988.

Micińska Anna, *Istnienie Poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, oprac. Janusz Degler, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003.

Naglerowa Herminia, *Bezkompromisowy* [w:] taże: *Wspomnienia o pisarzach*, Oficyny Poetów i Malarzy, Londyn 1960.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do żony (1936–1939)*, przygotowała do druku Anna Micińska oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler. PIW. Warszawa

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Narkotyki. Niemyte dusze*, oprac. Aanna Micińska, PIW, Warszawa 1975.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *O sztuce czystej* [w:] *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. Janusz Degler, Lech Sokół, Warszawa 2002.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Parę dość stosunkowo luźnych uwag o portrecie w ogóle i moich portretach w szczególności; Regulamin Firmy portretowej „S. I. Witkiewicz"* [w:] *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. Janusz Degler, Warszawa 1976.

Stanisław Ignacy Witkiewicz: człowiek i twórca, Księga pamiątkowa, red. Tadeusz Kotarbiński i Jerzy Eugeniusz Płomieński, PIW, Warszawa 1957.

Strug Andrzej, *Wielki dzień. Kronika niedoszłych wydarzeń*, Czytelnik, Warszawa 1957.

Strug Andrzej, *Zakopanoptikon czyli kronika 49 dni deszczowych w Zakopanem*, oprac. Roman Hennel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.

Wieczorkiewicz Anna, *Monstruarium*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2009.

Winkler Konrad, *Wspomnienie o Witkacym* [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*, Księga pamiątkowa, red. Tadeusz Kotarbiński i Jerzy Eugeniusz Płomieński, PIW, Warszawa 1957.

Worcell Henryk, *Wpisani w Giewont*, wyd. 2, Ossolineum, Wrocław 1982.

Wspomnienia o Andrzeju Strugu, wstępem opatrzył i oprac. Samuel Sandler, PIW, Warszawa 1965.

Żygulski Zdzisław, *Fizjonomika i portretowanie* [w:] *Portret. Funkcja – forma – symbol*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986, PWN Warszawa 1990.

The regulations binding the »A. Strug« Portrait company

Summary

Keywords: Andrzej Strug, Stanisław Ignacy Witkiewicz, caricature, portrait, Portrait company, *Wielki Dzień* [The big day] ,*Zakopanoptikon*, guts, body, Zakopane, Józef Piłsudski

The author formulates a definition of the term „caricature" and recalls its literary context based on the novel by Andrzej Strug called *The big day*, or a chronicle of would-be events, as well as *Zakopanoptikon, or a chronicle of 49 rainy days in Zakopane*. She analyses the literary caricature of Stanisław Ignacy Witkiewicz created by Strug, hidden under a playful pseudonym of „Witalis the Innards". The attitude of Strug towards Witkacy, manifested in the parts of fictional narrative, the author compares to the demeanor of the spectator towards the „monstrosity" from the cabinet of curiosities - marked by a disgust, but also a magnetic fascination. Strug sees in Witkacy the anti-model of a writer; the artist should serve to the public with his work instead of dazzling with carnality, sexuality and morbid visions. The aversion to the „innardsness" shares also... Stanisław Ignacy, believing that it is the weakness of both the art and the body - an element that is weakening the intellectual content. Strug also followed the idea of „antiinnardsness" of the literature, and its approach prohibited him, the author of *Zakopanoptikon*, from incorporating the Zakopane novels into his own, official output.

Anna Skurska (ur. 1992) – absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Łódzkim, dziennikarka „Dziennika Łódzkiego". Praca magisterska pt. „»Pępek świata«. Literacki obraz przedwojennego Zakopanego" (2016) była wyrazem jej naukowego i duchowego związku z miejscem ukochanym przez Andrzeja Struga i obu Witkiewiczów, a także przez wielu innych postaci przedwojennego świata sztuki.

REGULAMIN
FIRMY PORTRETOWEJ
„S. I. WITKIEWICZ"

Motto:

Klijent musi być zadowolony.
Nieporozumienia wykluczone.

Regulamin wydrukowany jest w tym celu, aby oszczędzić firmie mówienia po wiele razy tych samych rzeczy.

§ 1. — Portrety wytwarza firma w następujących rodzajach:

1. — Typ. A. — rodzaj stosunkowo najbardziej t. zw. „wylizany". Odpowiedni raczej dla twarzy kobiecych, niż męzkich. Wykonanie „gładkie",

3

106. Pierwsza strona *Regulaminu Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz"*, 1928



107. Pocztówka Stanisława Witkiewicza do siostry Marii z dorysowaną własną postacią. Lovran 1905

DOROTA NIEDZIAŁKOWSKA
Katolicki Uniwersytet Lubelski

O potrzebie opracowania edycji epistolografii Stanisława Witkiewicza[1]

Słowa-klucze: Stanisław Witkiewicz, listy, korespondencja, *Listy do syna*, *Listy o stylu zakopiańskim*

Stanisław Witkiewicz (1851–1915), malarz, pisarz, teoretyk sztuki, twórca nowoczesnej krytyki artystycznej oraz stylu narodowego – stylu zakopiańskiego – jest jedną z najważniejszych postaci sztuki i kultury polskiej. Jego spuścizna epistolograficzna to nadal wyzwanie dla edytorów. Sporo wprawdzie zrobiono, wydano trzy wybory książkowe: *Stanisława Witkiewicza ostanie słowa* (znane jako *Stanisława Witkiewicza testament*), *Listy do syna* i *Listy o stylu zakopiańskim*, ukazało się kilkadziesiąt artykułów, fragmenty korespondencji cytowali biografowie malarza: Kazimierz Kosiński, Maria Olszaniecka czy Zdzisław Piasecki, brakuje jednak nowoczesnej edycji całości epistolografii.

[1] Niniejszy artykuł powstał na podstawie odrzuconego wniosku opracowanego na ministerialny konkurs (Narodowy Program Rozwoju Humanistyki, moduł „Tradycja" 1.a w 2015 r.). Składam podziękowania Dyrektor Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego, p. Annie Wende-Surmiak, za zgodę na złożenie tej aplikacji w imieniu Muzeum oraz za pomoc w jej przygotowaniu pracownikom tej instytucji, p. dr. hab. Jerzemu M. Roszkowskiemu oraz p. dr. Zbigniewowi Moździerzowi, a także osobom niewymienionym z nazwiska. Dziękuję ponadto Teresie Jabłońskiej, śp. Michałowi Jagielle, profesorom: Januszowi Deglerowi, Lechowi Sokołowi, Józefowi Tarnowskiemu, doktorom Bożenie Wojnowskiej, Małgorzacie Vražič, Maciejowi Pinkwartowi za przychylność, wolę uczestnictwa w projekcie oraz różnoraką pomoc. Temat ten, pt. *Niewydany Witkiewicz – listy*, w wersji znacznie skróconej w stosunku do niniejszego artykułu, jako prezentację multimedialną przedstawiałam na konferencji *Stanisław Witkiewicz po stu latach* na UMK w Toruniu 28 IX 2015 r.

Ożywione zainteresowanie edytorskie listopisaniem syna, Stanisława Ignacego Witkiewicza, pozwala dostrzec znaczną w tej mierze dysproporcję. Wydanie przez PIW w ramach *Dzieł Zebranych Listów I*, nieoficjalnie tytułowanych *Listy do rodziny, przyjaciół, znajomych i tzw. wrogów*[2], w październiku 2013 roku, gdzie listy ojca do matki, żony i siostry przywoływane są we fragmentach (tylko jeżeli zawierają synowskie dopiski) świadczy o skali problemu. Co więcej, pisane przez piętnaście lat listy Stanisława do Stanisława Ignacego nie pozostały bez wpływu na talent listopisarski syna, niektóre listy Witkiewicza ojca do matki noszą ślady lektury Witkacego, wyrażonej w postaci glos do tekstów, notowania wrażeń czy polemik z rodzicem – to pasjonujący, lecz osobny problem. Istotne, że niektórzy młodzi badacze uznają Witkacego epistolografa za samorodny fenomen, zapominając, kto go wychował. Na szczęście pojawiają się prace trafniej charakteryzujące ojcowskie wpływy na epistolografię syna[3].

Dotychczasowe wydania

Pierwsze publikacje pojedynczych listów Stanisława Witkiewicza ukazywały się jeszcze za jego życia na łamach prasy – dotyczyły spraw ważnych społecznie i miały charakter publicystyczny (zob. poniżej bibliografia). Fragmenty najpewniej 30 listów od Aleksandra Gierymskiego z lat 1884–1891 posłużyły Witkiewiczowi do zilustrowania studium o malarzu z 1903 roku. Jak się okazało, oprócz dwóch listów archiwalia się nie zachowały i książka Witkiewicza stanowi jedyny ślad tej korespondencji[4].

Znaczniejsza publikacja prasowa epistolografii Witkiewicza, która została rozbudowana w książkę, to cykl wyjątków z listów do siostry, Marii Witkiewiczówny, z dwóch ostatnich lat życia brata. Na łamach „szeregu numerów »Wiadomości Polskich« w Piotrkowie"[5] (14/15, 16, 24, 25, 43 i 50 z 1915 r.) drukowano fragmenty 33 listów datowane na: od 19 VIII 1914 do 4 VIII 1915 roku. Numer 43 z 30 VIII 1915 roku nosi ślady ingerencji cenzury.

[2] S. I. Witkiewicz, *Listy I*, oprac. i przypisami opatrzył T. Pawlak, PIW, Warszawa 2013. Na pasku promocyjnym tytuł nieoficjalny: *Listy do rodziny, przyjaciół, znajomych i tzw. wrogów.*

[3] Dr Anna Majewska-Wójcik, *Stanisław Witkiewicz epistolograf – uwagi o językowym kształcie „Listów do syna"*, referat wygłoszony na konferencji Stanisław Witkiewicz po stu latach na UMK w Toruniu 28 IX 2015 r.

[4] M. i A. G i e r y m s c y, *Listy i notatki*, zebrał, ułożył i wstępem opatrzył J. Starzyński, teksty do druku i komentarze oprac. H. Stępień, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 444.

[5] *Od wydawców* [w:] *Stanisława Witkiewicza testament*, wyd. M. Witkiewiczówna, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1922, s. 5 nlb. Wszystkie cytaty zostały poddane milczącej modernizacji.

O zgodę nadawcy, przed 11 stycznia 1915 roku, telegraficznie pytał redaktor dwutygodnika, Stanisław Kot, co brat zrelacjonował siostrze w jednym z listów. Jak napisała Maria we *Wspomnieniach* z 1936 roku:

> W tych luźnych słowach został zadokumentowany stosunek Witkiewicza do Legionów, do ich twórcy, do całości sprawy polskiej i do wojny w ogóle. Ponieważ siły i warunki nie pozwoliły mu pisać o tych sprawach na użytek publiczny, wydaliśmy później wyjątki z listów w osobnej książeczce, której pierwsze wydanie nosiło tytuł *Ostatnie słowa*, a drugie *Testament Stanisława Witkiewicza*[1].

Według Witkiewiczówny pomysł wynikał z potrzeby uświadomienia społeczeństwa, bo wówczas Polacy poza Polską, a i w Polsce mieli błędne poglądy polityczne i akcję Legionów różnie tłumaczyli[2]. Jak ważne było poparcie Witkiewicza dla żołnierzy Ziuka, świadczy wzmianka w liście do Marii z 9 III 1915 roku: „wyjątki" są bardzo czytane przez Legionistów, którzy się cieszą, że znalazł się „jeden", co tak o Nich napisał![3] W liście z 7 IV pisarz niepokoił się, że prawdopodobnie niektóre jego kartki dla „Wiadomości" zaginęły.

Po śmierci brata 5 IX 1915 roku siostra wydatnie rozszerzyła wybór. Publikacja *Stanisława Witkiewicza ostanie słowa. Wyjątki z listów do siostry, sierpień 1914 – sierpień 1915* na rynku księgarskim dostępna była w 1916 roku (druk ukończono 20 XI 1915 r.). Na 64 stronach siostra pomieściła fragmenty 125 listów datowanych od 3 VIII 1914 do 15 VIII 1915 roku oraz w całości tzw. kartki o Legionach i Józefie Piłsudskim skreślone w Lovranie 12 VII 1915 roku (zamknęła je trzema zdaniami komentarza). Wyselekcjonowane passusy różnej długości oprócz dat zawierają niekiedy znaki opuszczeń zakończenia lub początku (wielokropek na końcu, podwojony wielokropek na początku), brak jednak formuł powitania, zakończeń i podpisów. Co więcej, fragmenty 5 listów podane do druku w dwutygodniku (z 20 X, 27 i 31 XII 1914, 15 I i 15 VI 1915 r.) nie pojawiły się w edycji.

Dziesięć wyimków z listów do siostry w wersji książkowej przedrukował w książeczce z 1916 roku o Stanisławie Witkiewiczu, składającej się w większości z cytatów dzieł autora *Sztuki i krytyki u nas*, Tadeusz Korniłowicz[4].

---

[1] M. Witkiewiczówna, *Wspomnienia o Stanisławie Witkiewiczu*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1936, s. 92.

[2] Tamże, s. 93.

[3] *Stanisława Witkiewicza testament...*, dz. cyt., s. 37.

[4] K. Kosiński, *Stanisław Witkiewicz*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska", Warszawa 1928, s. 147–148. Autor ten wspominał, że wyimki przedrukowywały za „Wiadomościami Polskimi" „Nowa Gazeta", „Dziennik Polski" oraz „Goniec Wieczorny", zob. też wprowadzenie do Bibliografii.

Drugie, nieocenzurowane wydanie listów brata, pod tytułem *Stanisława Witkiewicza testament*, ukazało się w 1922 roku w Krakowie. Przywołajmy przedmowę *Od wydawców*:

> Pozwalając ogłosić drukiem swe uwagi o roli Polski w wojnie światowej i o Legionach Polskich, notowane w poufnych listach do siostry, postawił Stanisław Witkiewicz warunek, „żeby nikt nie dopisywał jakiejś reklamy".
>
> Te bezcenne perły myśli wielkiego obywatela, które tyle dusz krzepiły w ciężkich chwilach wojny, zamieszczane były w 1915 r. w szeregu numerów „Wiadomości Polskich" w Piotrkowie, a po śmierci autora ukazały się w odbiciu książkowym jako *Ostatnie słowa*. Niestety wiele z nich, jakkolwiek pisane były oględnie z uwagi na cenzurę pocztową, uległo zniekształceniu i obcięciu przez ówczesną cenzurę wojskową w Piotrkowie.
>
> Dziś można uzupełnić te luki. W obecnym wydaniu opuszczono wprawdzie kilka zwrotów, mimo to jednak daje ono zupełny, niezafałszowany przez cenzurę, obraz ideologii narodowej Witkiewicza w ostatnim roku jego życia, zasługuje też w pełni na właściwą nazwę jego *Testamentu*[5].

Informacja o ingerencjach cenzury pozwala też bardziej uważnie przyjrzeć się typografii poprzedniego wydania: np. na s. 3 puste miejsce pomiędzy listem z 19 i 21 VIII sugeruje, że z listu wcześniejszego usunięto spory fragment. Porównanie wydań pozwala stwierdzić, że w 1922 roku liczba jednostek ze 125 zwiększyła się do 146 (o 21; np. fragment listu z 10 VIII 1914 r.: „Czasy są ciężkie, ale jak nie my, to naród to przetrzyma"), listy już przywoływane rozbudowano o fragmenty usunięte przez cenzurę. Książka z 1922 roku nie jest jednak wyłącznie reedycją pierwszego wydania z dodatkami. Nie przedrukowano w drugim wydaniu listów z 18 i 20 V, a także fragmentów z późniejszych kart dotyczących zdrady Włoch czy z listu z 29 IX 1914 roku, wielolinijkowego akapitu o reakcji mieszkańców Lovranu na wizytę legionisty lub z listu z 3 XI akapitu o berlińskim piśmie „Die Woche", które opublikowało doskonały artykuł o Legionach. Siostra (wcześniej sama prosząca brata o stanowisko w sprawie druku listów do siebie) zdecydowała też podać w edycji z 1922 roku list z 11 I 1915 roku o żartobliwym zakończeniu:

> Wczoraj przyszedł telegram od doktora Kota z zapytaniem, czy może drukować „wyjątki z mego dziennika". Odpowiedziałem, że to są wyjątki z kartek i listów do siostry. Jeżeli Ona się zgadza na drukowanie, to proszę. Więc Ty teraz będziesz odpowiedzialna przed narodem za braciszka może bezsensowne listy i gadanie[6].

Z punktu widzenia edytora opracowującego edycję listów Witkiewicza ostatnie wydanie przygotowane za życia siostry nie jest, mimo uzupełnień, pełniejsze od wcześniejszego. Nie ma jednak możliwości nie brać wszystkich wyżej wymienionych publikacji pod uwagę.

[5] *Od wydawców...*, dz. cyt., s. 5 nlb.

[6] *Stanisława Witkiewicza ostanie słowa...*, dz. cyt., s. 30.

W 1923 roku Maria Witkiewiczówna wydała Myśli Stanisława Witkiewicza. W krótkim wprowadzeniu od wydawcy zanotowała: W spuściźnie po moim bracie Stanisławie Witkiewiczu zostały w moich rękach listy i notatki zupełnie ogółowi nieznane, które jako cenne i pożyteczne do druku podaję[12]. Książkę tworzy 59 numerowanych fragmentów pozbawionych dat czy jakichkolwiek oznaczeń, że pochodzą z listów, oraz 17 datowanych fragmentów (1905, 1911, 1912) – wszystko to z rękopisów i korespondencji. Fragmenty 42 listów do syna z lat 1903–1906 oraz 1911–1913 (zarówno wśród niedatowanych, jak i datowanych wyimków) zidentyfikowały Anna Micińska i Bożena Danek-Wojnowska, przygotowując wybór pt. Listy do syna z 1969 roku.

Witkiewiczówna komponowała materiał według własnego kryterium merytorycznego, wobec tego np. listy do Stanisława Ignacego z 17 I 1905 czy 2 IV 1906 roku zostały podzielone na dwa fragmenty, zaburzając oryginalny układ. Pozostałe 34 fragmenty w *Myślach* – pochodzące najpewniej z korespondencji do matki i siostry – dotąd nie zostały zidentyfikowane. Może pierwszym krokiem do tego byłoby zbadanie 35 kart wypisków Marii do *Myśli*, zachowanych w Muzeum Tatrzańskim im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem (dalej MT).

W 1924 roku Kazimierz Kosiński wydał 194-stronicową książkę *Stanisław Witkiewicz (Człowiek i patriota)* – jak sam ją określał, „syntezę popularną", według recenzentów stanowiącą „jedynie wypisy z pism i listów"[13]. Polecany Marii Witkiewiczównie w 1921 roku jako potencjalny monografista, uzyskał dostęp do papierów pośmiertnych, głównie rękopisów – *Przełomu* i dwóch redakcji Życia, etyki i rewolucji pióra Witkiewicza – a także jej autorstwa *Przyczynków dla biografa piszącego o Stanisławie Witkiewiczu* oraz do korespondencji. W książce jednak, oprócz podanych w całości 4 listów Witkiewicza do Józefa Piłsudskiego z 1915 roku, Kosiński przytoczył fragmenty 43 datowanych listów do siostry, głównie jednak opierał się na tych drukowanych przez nią w roku 1922. Przywołał także ponad 20 fragmentów z listów niedatowanych, częściowo do rodziny, w niektórych zaś nie wskazał w ogóle adresatów:

> W listach Witkiewicza, niewydanych, czytamy wiele o wieku młodym. „Żyj, ciesz się, czyń i kochaj" – pisał w jednym z nich, zwracając się do człowieka młodego. Ale nade wszystko domagał się Witkiewicz od młodości optymizmu i mocnej budowy, czyli „więźby" duszy[14].

[12] S. W i t k i e w i c z, *Myśli*, wyd. M. Witkiewiczówna, Towarzystwo Wydawnicze „Ignis", Warszawa 1923, s. 5 [nlb.].

[13] Z. P i a s e c k i, *Dzieje pośmiertnej sławy Stanisława Witkiewicza* [w:] *Stanisław Witkiewicz. Człowiek – artysta – myśliciel*. Materiały z sesji zorganizowanej w osiemdziesiątą rocznicę śmierci artysty. Zakopane 20–22 października 1995, red. Z. Moździerz, Zakopane 1997, s. 426.

[14] K. K o s i ń s k i, *Stanisław Witkiewicz (Człowiek i patriota)*, Towarzystwo Wydawnicze „Ignis", Warszawa 1924, s. 139.

Kosiński, choć podawał rzeczywiście cytaty z listów pisanych od syna, nie miał tego świadomości. Sytuacja nieznacznie zmieniła się w jego opracowaniu z 1928 roku, pt. *Stanisław Witkiewicz*, mającym 542 strony. Badacz nawet sporadycznie właściwie identyfikował listy do syna (27 I 1905 i 24 X 1905 r.), ubolewał jednak, że poza jego zasięgiem pozostał „poemat młodości" wyśpiewany przez Witkiewicza „w listach do syna, dziś niestety dla nikogo niedostępnych"[1]. Zastrzegał on we wstępie, że tom z 1928 roku nie stanowi w zasadzie monografii, bo „zbyt wiele jeszcze materiału listowego leży w ukryciu, aby już dziś móc się kusić o pełną o nim monografię"[2]. Wykorzystał jednak szerzej udostępnione mu archiwum domowe: rozlegle cytował *Przełom i Życie*, listy do siostry (fragmenty 68) oraz do rodziny (fragmenty 35). Oprócz fragmentów listów do Józefa Piłsudskiego, Wacława Sieroszewskiego czy Stefana Żeromskiego sporo uwagi poświęcił sprawie *Bagna* i zwycięskiemu procesowi Witkiewicza, włącznie z przytoczeniami listów od jego lwowskich adwokatów, Michała Greka i Władysława Sołowija, czy depesz z gratulacjami. Mimo jednej entuzjastycznej recenzji jego książka nie wzbudziła zainteresowania, została nazbyt krytycznie oceniona przez m.in. Wacława Borowego, zarzucającego zbyt skąpe czerpanie z ineditów[3].

Maria Witkiewiczówna w wydanych w 1936 roku *Wspomnieniach o Stanisławie Witkiewiczu* podała do druku w całości 5 listów do brata od Józefa Piłsudskiego, Józefa Chełmońskiego, Stefana Żeromskiego i Władysława Orkana oraz cytowała fragmenty 6 listów Stanisława Witkiewicza do matki, rodzeństwa i do siebie. Zanotowała też ważną uwagę:

> [...] mój brat był tak dobry, że prawie codziennie pisywał listy do Matki i sióstr. Dowodziły one, że pragnął, aby najbliżsi nigdy o niego nie byli niespokojni. Żeby zebrać całą korespondencję, byłyby całe tomy, ale niestety tak mało listów zachowało się, szczególnie do przyjaciół, pisanych nie tylko w kwestiach osobistych ale wyrażających ogólne poglądy, np. do Włodzimierza Koniecznego o sztuce.
>
> Jedynie przechował z pietyzmem jego syn [sic!] listy pisane do niego podczas nielicznych chwil, kiedy się rozstawali[4].

Nie tylko siostra miała świadomość potencjału epistolografii brata. W archiwum MT zachował się list Kazimierza Kosińskiego do niej z 28 [?] XII 1938 r.. Nadawca, w porozumieniu z Gebethnerem, przygotowywał dwutomowy wybór pism krytyka, Witkiewiczówna natomiast postawiła warunek, że *Testament* musi być przedrukowywany w całości. Kosiński uzgodnił z wydawcą,

[1] K. Kosiński, *Stanisław Witkiewicz...*, dz. cyt., s. 285, 370, 295.

[2] Tamże, s. 5.

[3] Z. Piasecki, *Dzieje pośmiertnej sławy Stanisława Witkiewicza...*, dz. cyt., s. 427.

[4] M. Witkiewiczówna, *Wspomnienia o Stanisławie Witkiewiczu...*, dz. cyt., s. 55–56.

iż do edycji *W promieniu zagadnień sztuki* i *W okolu Tatr* dołączy trzeci tom – *Listy*:

> Co do tego zaproponowałbym jeszcze, aby dać w nim wybór także z innych listów do rodziny pisanych, który mam od dawna [...] od listu pisanego w Wołdze, kiedy wracał z wygnania. Zrobiłaby się z tego piękna książka, która pokazałaby całego człowieka na tle życia, zagadnień i ludzi. Na jej tle wyszedłby *Testament* jak piękna klamra zamykająca całość życia człowieka i twórcy. Na zakończenie można by dodać listy Stanisława Witkiewicza do Józefa Piłsudskiego, których odpisy mam wszystkie, oraz listy Józefa Piłsudskiego ogłoszone w Pani *Wspomnieniach*. Książka byłaby wprawdzie dość obszerna, ale Gebethner godzi się na jej wydanie[19].

Plany zniweczyła wojna. Ponowne „odzyskiwanie" Witkiewicza po czasie jego niepopularności uwarunkowanej sytuacją polityczną rozpoczęła dwutomowa edycja *Pism tatrzańskich* z 1963 roku, artykuły: wspomnieniowe, historycznoliterackie oraz „historycznosztuczne", opisujące środowisko artystyczne Zakopanego w okresie Młodej Polski oraz – jak podkreśla Zdzisław Piasecki – „ogłoszenie pewnej liczby nieznanych dotąd listów autora *Na przełęczy*" i pisanych do niego[20].

Przełomem w odkrywaniu Witkiewicza jako epistolografa było wydanie w 1969 roku przez Annę Micińską i Bożenę Danek-Wojnowską bardzo obszernego wyboru pt. *Listy do syna*, zawierającego listy adresowane do syna oraz żony i syna łącznie (w tym 6 tylko do niej, jednak dotyczących syna). Tom zawierał 515 listów od Stanisława Witkiewicza, spośród 674 zachowanych w zbiorach specjalnych Instytutu Sztuki PAN (dalej IS PAN) oraz archiwum MT. Bożena Danek-Wojnowska napisała wstęp do całości, Anna Micińska przygotowała noty wprowadzające do wszystkich lat – materiał podzielono chronologicznie na bloki: 1900–1902, 1903, 1904, 1905–1906, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912–1913, 1914–1915.

Większość listów do ojca Witkacy zniszczył, jednak nie wszystkie. W aneksie wydrukowano także 3 listy syna do ojca pisane z tropików, w przypisach zaś 3 kartki (wspomnieć należy, że edycja z 2013 r. zawiera 17 listów do ojca). We wstępach i przypisach natomiast fragmenty 15 listów Witkiewicza do Marii Witkiewiczówny, a także po kilka listów do Witkiewicza od Tadeusza Piniego, Tadeusza Micińskiego, Tadeusza Nalepińskiego (pojedyncze listy zob. Bibliografia). Książkę wyposażono w kilka podobizn rękopisów oraz kilkadziesiąt ilustracji: fotografii oraz reprodukcji prac malarskich ojca i syna.

Listy do syna stanowią wybitne osiągnięcie w dziedzinie sztuki listopisania, to dzieło o walorach artystycznych. „Poemat dydaktyczny w odcinkach"[21],

[19] Zbiory archiwalne Muzeum Tatrzańskiego, sygn. ZR/W/2.

[20] Z. P i a s e c k i, *Dzieje pośmiertnej sławy Stanisława Witkiewicza...*, dz. cyt., s. 437.

[21] S. T r e u g u t t, *Ojciec idealny*, „Nowe Książki" 1970, nr 5, s. 274.

dokumentujący wychowanie Stanisława Ignacego Witkiewicza, spotkał się z żywiołowym przyjęciem krytyki. Jacek Woźniakowski ogłaszał objawienie wybitnego ojca jako wychowawcy[22]. Jan Błoński pisał, że Stanisław Witkiewicz – wielki autorytet moralny swoich czasów, niekwestionowany nawet przez wrogów – nie mógł „nie stawiać dziecku wymagań, którym sam poświęcił życie"[23]. Tomasz Burek z właściwą sobie emfazą zauważył, że: „Listy znakomicie oświetlają klimat społeczno-kulturalny okresu Młodej Polski i są bardziej przenikliwe niż jakakolwiek powieść polska tego okresu"[24].

Tuż po edycji *Listów do syna* zaczęły ukazywać się tomy *Pism zebranych* Stanisława Witkiewicza pod redakcją Jana Z. Jakubowskiego oraz Marii Olszanieckiej. Roman Hennel (1970 r.), a potem Maria Olszaniecka (1971, 1974 r.) we wstępach i komentarzach do trzech tomów cytowali fragmenty epistolografii. Olszaniecka ponadto odsyłała „do tom[u] listów Witkiewicza i do Witkiewicza przygotowywanych dla Wydawnictwa Literackiego" (*Sztuka i krytyka*, s. 729) oraz do „przygotowywanego dla Wydawnictwa Literackiego tomu" *Listów* (*Monografie artystyczne*, s. CXLV).

W 1979 roku rzeczywiście ukazała się w tej oficynie część I serii – *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów* – mającej wychodzić w przygotowaniu Marii Olszanieckiej i Anny Micińskiej. Michał Jagiełło opracował *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912*, wybierając z archiwum MT materiał najlepiej ukazujący rodzenie się i kształtowanie stylu narodowego według koncepcji Stanisława Witkiewicza. Książka nosi podtytuł *Wokół Stanisława Witkiewicza* i otwiera ją obszerny wstęp autora opracowania. Zawiera 28 listów Witkiewicza, 324 listy jego korespondentów do niego, a także 4 listy korespondentów do siebie nawzajem. Publikacja podzielona została na działy: I. *Batalia o styl zakopiański*, II. *Budownictwo*, III. *Sprzętarstwo, zdobnictwo*, IV. *Wystawy*, V. *Różne*, do każdego z działów dodano suplement w postaci zdjęć przedstawiających stosowne przykłady.

W omówieniach tomu interesowano się przede wszystkim fenomenem stylu zakopiańskiego, jego rozwojem i zasięgiem[25]. Podziwiano energię i bezinteresowność Witkiewicza jako architekta i projektanta działającego równo-

[22] J. W o ź n i a k o w s k i, *„Stawiać sobie cele poza rogatkami życia"*, „Tygodnik Powszechny" 1970, nr 13, s. 6.

[23] J. B ł o ń s k i, *Witkiewicz: ojciec i syn, czyli psychomachia rodzinna*, „Twórczość" 1970, nr 7/8, s. 140.

[24] T. B u r e k, *Bądź zdrów, dobry, mądry i jasny. Stanisława Witkiewicza walka o duszę syna*, „Twórczość" 1970, nr 7/8, s. 134.

[25] J. G o n d o w i c z, *Ciemne ściany polskiego domu*, „Nowe Książki" 1980, nr 15, s. 18–19; J. Z i e l i ń s k i, *Pochwała lekarzy i potępienie kogutów*, „Twórczość" 1980, nr 7, s. 128–130; A. G o r e ń, *Wokół stylu zakopiańskiego*, „Regiony" 1981, nr 1, s. 188; A. N o w a k o w s k i, [bez tytułu], „Ruch Literacki" 1982, z. 3–4, s. 169–171.

legle na tylu innych polach, a także zmagającego się z chorobą. Jan Majda, autor *Góralszczyzny w twórczości Stanisława Witkiewicza*, w recenzji pisał:

> 356 listów zamieszczonych w omawianym tomie jest niezwykłym socjologicznym dokumentem tego kulturowego fenomenu, jaki wytworzył Witkiewicz i jego zwolennicy wokół sztuki góralskiej na przełomie XIX i XX w. Dowodzą bowiem te listy, iż idea stylu pobudziła świadomość narodową społeczeństwa oraz wielką tęsknotę i ambicję posiadania domu w polskim stylu[26].

Niestety inicjatywa nie doczekała się kontynuacji. Tak jak IV tom *Pism zebranych* mający zawierać *Pisma społeczne i rozproszone*[27].

Poza wspomnianymi książkami ukazało się kilkadziesiąt artykułów; niektóre listy Witkiewicza czy pisane do niego włączono w wydania korespondencji innych autorów. Powstały poświęcone temu autorowi opracowania: materiał epistolograficzny wykorzystywali głównie Wanda Nowakowska, Maria Olszaniecka, a przede wszystkim Zdzisław Piasecki.

Książka Piaseckiego z 1983 roku, *Stanisław Witkiewicz. Młodość i wczesny dorobek artysty*, przynosi pogłębioną lekturę juweniliów: poezji, publicystyki na równi z najwcześniejszymi listami do rodziny, przytaczanymi w bardzo rozległych i dotąd nieznanych fragmentach. Badacz pisze o nich „giganty epistolarne, o dużej wartości dokumentalnej i niewiele mniejszej – literackiej"[28]. Nie sposób nie wymienić także Piaseckiego *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich. Szkice nie tylko biograficzne* z 1999 roku, zbioru drukowanych w czasopismach artykułów nasyconych cytatami z epistolografii.

Poniżej zestawiono w porządku chronologicznym bibliografię listów i korespondencji autora *Sztuki i krytyki*, uwzględniającą też skomentowane wyżej edycje książkowe. Nie wyszczególniano wszystkich publikacji na temat Witkiewicza[29], kierowano się kryterium obecności materiału epistolograficz-

[26] J. M a j d a, *O stylu zakopiańskim*, „Życie Literackie" 1980, nr 47, s. 12.

[27] Zgodnie z zapowiedzią na skrzydełkach (Monografie artystyczne) tom IV miał zwierać: „Chrześcijaństwo i katechizm, Wallenrodyzm czy znikczemnienie?, Policję a sztukę, Sztukę i życie. O pomnik J. Wybickiego, Wezwanie; publicystykę [!]".

[28] Z. P i a s e c k i, *Stanisław Witkiewicz. Młodość i wczesny dorobek artysty*, PWN, Warszawa–Wrocław 1983, s. 242.

[29] Najważniejsze z nich: S. P i g o ń, *Stanisław Witkiewicz jako wychowawca narodu*, „Sfinks" t. III. Warszawa 1911, s. 3–36; J. Z. J a k u b o w s k i, *Stanisław Witkiewicz jako pisarz*, „Odbitka z Czynności i Posiedzeń. Łódzkie Towarzystwo Naukowe" 1949, nr 2(8), s. 11–12; H. K u r c z a b, *Tatrzańska twórczość literacka Stanisława Witkiewicza*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Rzeszowie, Rzeszów 1974; J. M a j d a, *Góralszczyzna w twórczości Stanisława Witkiewicza*, Ossolineum, Wrocław 1979; J. W o ź n i a k o w s k i, *Ojciec i syn Witkiewicze* [w:] t e n ż e, *Co się dzieje ze sztuką*, PIW, Warszawa 1974, s. 82–103; J. S. W i t k i e w i c z, *Witkacy i Witkiewiczowie*, Pocublice, Berno 1982; *Stanisław Witkiewicz 1851–1915*, katalog wystawy monograficznej przygotowanej przez Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego, red. T. Jabłońska, Sztuka, Zakopane 1996 (tu teksty: J. Woźniakowskiego, M. Olszanieckiej, T. Jabłońskiej, Ł. Kossowskiego); *Stani-*

nego; starano się ustalić, kto pierwszy podał określone listy lub ich fragmenty do druku. Nie brano pod uwagę oddzielnych edycji listów innych osób dotyczących Stanisława Witkiewicza, lecz w bibliografii oznaczano takie jednostki (podkreśleniem linią)[30]. Nie uwzględniono przedruków gazetowych wyimków z listów do siostry[31]. W zestawieniu nie ujęto prac o *Listach do syna*, tekstów o Witkacym ilustrowanych epistolografią ojca[32], czy książek poświęconych adresatom Stanisława Witkiewicza[33].

Przy poszczególnych tytułach wyliczono, ile jednostek archiwalnych i jak datowanych znalazło się w danej publikacji (najpierw w całości, potem we

---

sław Witkiewicz. Człowiek – artysta – myśliciel, materiały z sesji zorganizowanej w 80. rocznicę śmierci artysty, Zakopane 20–22 października 1995 r., red. Z. Moździerz, Towarzystwo Muzeum Tatrzańskiego, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego, Zakopane 1997 (tu teksty: W. Nowakowskiej, Z. Piaseckiego, M. Olszanieckiej, Z. Moździerza i innych); Z. P y t e l, *Witkiewiczowska architektura sakralna w Zakopanem*, uzup. i red. merytoryczna Z. Moździerz, Towarzystwo Muzeum Tatrzańskiego, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego, Zakopane 1999; B. T o n d o s, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*, Ossolineum, Wrocław 2004; *Styl zakopiański Stanisława Witkiewicza. The Zakopane Style of Stanisław Witkiewicz*, tekst i wybór ilustracji T. Jabłońska, Bosz, Olszanica 2008; Z. M o ź d z i e r z, *Lata syberyjskie Stanisława Witkiewicza i ich wpływ na późniejszy dorobek twórczy* [w:] *Polacy w nauce i kulturze Tomska oraz Zachodniej Syberii*, red. A. Kuczyński, M. Marczyk, Wrocław 2008 [wyd. 2009], s. 219–232; A. M. P y c k a, *Kreacje i poglądy Stanisława Witkiewicza na tle głosów epoki*, Universitas, Kraków 2010; M. V r a ž i č, *Stanisław Witkiewicz i Witkacy. Dwa paradygmaty sztuki, dwie koncepcje kultury*, WUW, Warszawa 2013; J. T a r n o w s k i, *Wielki przełom: studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, WUG, Gdańsk 2014.

[30] Np. listy Marii z Szetkiewiczów Sienkiewiczowej, zob. M. z S z e t k i e w i c z ó w S i e n k i e w i c z o w a, *Listy*, oprac., wstępem i przypisami opatrzyła B. Szargot, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, Piotrków Trybunalski 2012 (5 listów do matki z: 12 XI 1880, 14 XI 1880, 13 XII 1880, 11 I 1881, 1882); *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, zebrał i oprac. E. Orzechowski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2000 (6 listów Heleny do Marii z Pietrzkiewiczów Witkiewiczowej z: 21 II 1883, 18 XII 1890. 31 I 1891, 9 IV 1891, 23 VI 1891, 15 XIII 1894). Dziękuję p. Justynie Staroń za adresy bibliograficzne i zwrócenie mi uwagi na konieczność odróżnienia listów dotyczących SW.

[31] J. O k s z a [Julia K i s i e l e w s k a], *Wyspiański i Witkiewicz*, „Bluszcz" 1915, nr jubileuszowy, s. 15. Toż „Sprawa Polska" 1916, nr 12, s. 10–11. Dziękuję p. Justynie Staroń za adresy bibliograficzne, zob. też przypis 9.

[32] Oprócz wcześniej przywołanych recenzji, np. W. N o w a k o w s k a, *Nieznany dramat ośmioletniego Witkacego*, „Przegląd Humanistyczny" 1965, nr 1, s. 141–145; H. J ę d r u s z a k, *Poglądy społeczne i wychowawcze Stanisława Witkiewicza w „Listach do syna"*, „Dzieje Najnowsze" 1970, nr 4, s. 187–197; M. K o c h a n o w s k i, *Sądy Stanisława Witkiewicza o kobiecie w „Listach do syna"* [w:] *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. E. Dąbrowicz, J. Sztachelska, WUB, Białystok 2000, s. 475–482; T. P a w l a k, *Prywatysta Witkiewicz: o maturze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Pamiętnik Literacki" 2013, 104/2, s. 205–218.

[33] Np. znajomość 34 listów Sienkiewicza do Witkiewicza Piasecki odnotował w książkach Barbary Wachowicz pt. *Marie jego życia*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Kraków 1972 (i następne wydania) oraz Marii Korniłowiczówny *Onegdaj. Opowieść o Henryku Sienkiewiczu i ludziach mu bliskich*, PIW, Warszawa 1972.

fragmentach), korespondencję innych osób dotyczącą Stanisława Witkiewicza lub stylu zakopiańskiego podano bez dat lub oznaczono jej nieuwzględnianie. W wyliczeniu jednostek listowych (uporządkowanych chronologicznie w obrębie jednej pozycji) obowiązuje stan wiedzy z danej publikacji dotyczący datowania oraz ustalenia adresatów. Określenie „listy do rodziny" oznacza listy adresowane do matki Elwiry (zm. 1894[34]) i ojca Ignacego Witkiewicza (zm. 1868), do rodzeństwa, przede wszystkim sióstr Marii (Mary), Eugenii (Żeni); zaś od ślubu 5 I 1884 r. do żony Marii z Pietrzkiewiczów, a niebawem także do syna Stanisława Ignacego (ur. 24 II 1885). Jednostkę wylicza się, jeżeli w publikacji pojawia się choć fraza, zdanie z niej oznaczone cudzysłowem. Nie wykazuje się wymienionych z daty, lecz nieprzytoczonych jednostek.

Bibliografia edycji listów i korespondencji Stanisława Witkiewicza

Stosowane skróty: SW – Stanisław Witkiewicz, SIW – Stanisław Ignacy Witkiewicz, LdS – *Listy do syna*, LSZ – *Listy o stylu zakopiańskim*, b.d. – bez daty, fragm. – fragment, podkreśleniem linią oznaczono listy innych osób dotyczące Stanisława Witkiewicza.

1. *List do Redaktora*, „Opiekun Domowy" 1875, nr 9, s. 143–144.
   - 1 list SW do Redakcji „Opiekuna Domowego" ze I 1875.
2. *List do redakcji*, „Przegląd Zakopiański" 1903, nr 23, s. 171. Przedruk: Stanisław Witkiewicz, *Pisma zebrane*, t. 3 *W kręgu Tatr*, vol. 2, red. J. Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, WL, Kraków 1970, s. 418–419.
   - 1 list SW do Redakcji „Przeglądu Zakopiańskiego" z 3 VI 1903.
3. Stanisław Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Lwów 1903, s. 37–38, 39, 44–47, 52–54, 60, 61, 63–64, 73, 99, 107, 108, 110, 116–119, 153–154, 167–170, 172–173[35]. Przedrukowane w: Maksymilian i Aleksander Gierymscy, *Listy i notatki*, zebrał, ułożył i wstępem opatrzył J. Starzyński, teksty do druku i komentarze opracowała H. Stępień, Ossolineum, Warszawa 1973, s. 241–242, 245, 308–309, 317–325.
   - Fragm. 31 listów od Aleksandra Gierymskiego z lat 1884–1891.
4. *Jednodniówka ku czci Juliusza Słowackiego*, Komitet Czytelni Akademickiej imienia Adama Mickiewicza, Kraków 1904, s. 15–16. Przedruk: „Pogoń" 1904, nr 51, s. 2–3.

[34] Z. P i a s e c k i (*Stanisław Witkiewicz. Młodość i wczesny dorobek artysty*, s. 26) notuje daty życia Elwiry z Szemiotów 1820–1893, po czym pisze (s. 29), że matka zmarła w 74. roku życia. Elżbieta Witkiewicz-Schiele wraz z Anną Regulską, w przewodniku po wystawie *Nie tylko Witkiewiczowie... Dwa wielki z rodzinami Prószyńskich, Becków, Rabowskich, i Schielów od Syberii po Zakopane* (Zakopane 2015, s. 14) podają 1894 r.

[35] Książka, tak jak oba wydania wyimków z listów do siostry czy *Myśli*, odnotowana, z linkiem do wersji elektronicznej na portalu witkacologia.eu, założonym i prowadzonym przez Wojciecha Sztabę [@:] http://www.witkacologia.eu/publikacje/Stanislaw_Witkiewicz.html [dostęp: 04.02.2016].

- 1 list SW do Komitetu Czytelni Akademickiej im. A. Mickiewicza w celu sprowadzenia zwłok Juliusza Słowackiego do kraju z 6 II 1904.

5. Stanisław Witkiewicz, *Witkiewicz do gazdy Ślimaka*, „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 18, s. 351. Przedruk: Stanisław Witkiewicz, *Pisma zebrane*, t. 3, *W kręgu Tatr*, vol. 2, red. J. Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, WL, Kraków 1970, s. 421–422.
   - 1 list SW do gazdy Ślimaka z 17 III 1910.
6. *Wyjątki z listów Stanisława Witkiewicza do siostry pisanych z Lowrany w drugiej połowie 1914*, „Wiadomości Polskie" 1915, nr 14 i 15, s. 2–3; nr 16, s. 2–3; nr 24, s. 3 [*Wyjątki z listów Stanisława Witkiewicza do siostry*], nr 25, s. 2–3; nr 43, s. 2; nr 50, s. 3. Przedruk: *Stanisława Witkiewicza ostatnie słowa. Wyjątki z listów do siostry, sierpień 1914 – sierpień 1915*, wyd. M. Witkiewiczówna, Wydawnictwo „Wiadomości Polskich", Piotrków 1916.
   - Fragm. 33 listów SW do siostry Marii z: 19 VIII 1914, 21 VIII 1914, 8 IX 1914, 20 IX 1914, 24 IX 1914, 29 IX 1914, 4 X 1914, 15 X 1914, 19 X 1914, 20 X 1914, 24 X 1914, 27 X 1914, 3 XI 1914, 16 XI 1914, 11 XII 1914, 19 XII 1914, 27 XII 1914, 31 XII 1914, 8 I 1915, 10 I 1915, 13 I 1915, 15 I 1915, 16 I 1915, 18 I 1915, 14 VI 1915, 15 VI 1915, 23 VI 1915, 6 VII 1915, 9 VII 1915, 24 VII 1915, 26 VII 1915, 2 VIII 1915, 4 VIII 1915.
7. *Stanisława Witkiewicza ostatnie słowa. Wyjątki z listów do siostry, sierpień 1914 – sierpień 1915*, wyd. M. Witkiewiczówna, Wydawnictwo „Wiadomości Polskich", Piotrków 1916. Przedruk: *Stanisława Witkiewicza Testament*, wyd. M. Witkiewiczówna, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1922.
   - Fragm. 125 listów SW do siostry Marii z: 3 VIII 1914, 9 VIII 1914, 13 VIII 1914, 14 VIII 1914, 17 VIII 1914, 19 VIII 1914, 21 VIII 1914, 24 VIII 1914, 31 VIII 1914, 8 IX 1914, 15 IX 1914, 20 IX 1914, 24 IX 1914, 26 IX 1914, 29 IX 1914, 4 X 1914, 5 X 1914, 10 X 1914, 11 X 1914, 15 X 1914, 19 X 1914, 23–27 X 1914, 24 X 1914, 30 X 1914, 1 XI 1914, 2 XI 1914, 3 XI 1914, 7 XI 1914, 10 XI 1914, 12 XI 1914, 15 XI 1914, 16 XI 1914, 19 XI 1914, 21 XI 1914, 22 XI 1914, 30 XI 1914, 4 XII 1914, 5 XII 1914, 8 XII 1914, 9 XII 1914, 11 XII 1914, 15 XII 1914, 18 XII 1914, 19 XII 1914, 21 XII 1914, 22 XII 1914, 23 XII 1914, 24 XII 1914, 25 XII 1914, 27 XII 1914, 1 I 1915, 2 I 1915, 8 I 1915, 10 I 1915, 13 I 1915, 15 I 1915, 16 I 1915, 18 I 1915, 21 I 1915, 23 I 1915, 26 I 1915, 29 I 1915, 5 II 1915, 11 II 1915, 14 II 1915, 16 II 1915, 25 II 1915, 2 III 1915, 9 III 1915, 11 III 1915, 16 III 1915, 19 III 1915, 23 III 1915, 27 III 1915, 28 III 1915, 29 III 1915, 30 III 1915, 1 IV 1915, 3 IV 1915, 5 IV 1915, 11 IV 1915, 13 IV 1915, 23 IV 1915, 27 IV 1915, 28 IV 1915, 1 V 1915, 3 V 1915, 5 V 1915, 7 V 1915, 8 V 1915, 11 V 1915, 16 V 1915, 18 V 1915, 19 V 1915, 20 V 1915, 24 V 1915, 2 VI 1915, 4 VI 1915, 5 VI 1915, 10 VI 1915, 14 VI 1915, 16 VI 1915, 18 VI 1915, 20 VI 1915, 21 VI 1915, 22 VI 1915, 23 VI 1915, 24 VI 1915, 26 VI 1915, 27 VI 1915, 29 VI 1915, 1 VII 1915, 6 VII 1915, 9 VII 1915, 13 VII 1915, 15 VII 1915, 24 VII 1915, 26 VII 1915, 28 VII 1915, 29 VII 1915, 2 VIII 1915, 4 VIII 1915, 6 VIII 1915, 8 VIII 1915, 9 VIII 1915, 15 VIII 1915.
8. Tadeusz Korniłowicz, *O Stanisławie Witkiewiczu. Pierwiastek walki w twórczości i działalności Witkiewicza, jego stosunek do sztuki i życia, ocena wartości etycznych, pogląd na zagadnienia życia narodowego w Polsce, na urzeczywistnienie idei żołnierstwa polskiego*, nakładem autora, Kraków 1916[36], s. 6, 48–54.
   - Przedruk fragm. 10 listów SW do siostry Marii z: b.d., 19 VIII 1914, 29 IX 1914, 11 X 1914, 27 X 1914, 3 XI 1914, 1 I 1915, 18 I 1915, 15 VI 1915, 6 VII 1915.
9. *Stanisława Witkiewicza testament*, wyd. M. Witkiewiczówna, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1922.

[36] Zob. http://www.pbc.rzeszow.pl/dlibra/plain-content?id=5458 [dostęp: 07.02.2016].

- Fragm. 146 listów SW do siostry Marii z: 3 VIII 1914, 9 VIII 1914, 10 VIII 1914, 13 VIII 1914, 14 VIII 1914, 17 VIII 1914, 19 VIII 1914, 21 VIII 1914, 24 VIII 1914, 31 VIII 1914, 8 IX 1914, 12 IX 1914, 15 IX 1914, 20 IX 1914, 24 IX 1914, 25 IX 1914, 26 IX 1914, 29 IX 1914, 30 IX 1914, 4 X 1914, 5 X 1914, 10 X 1914, 11 X 1914, 15 X 1914, 19 X 1914, 23–27 X 1914, 24 X 1914, 30 X 1914, 1 XI 1914, 2 XI 1914, 3 XI 1914, 7 XI 1914, 10 XI 1914, 12 XI 1914, 15 XI 1914, 16 XI 1914, 19 XI 1914, 20 XI 1914, 21 XI 1914, 22 XI 1914, 30 XI 1914, 4 XII 1914, 5 XII 1914, 8 XII 1914, 9 XII 1914, 11 XII 1914, 15 XII 1914, 18 XII 1914, 19 XII 1914, 21 XII 1914, 22 XII 1914, 23 XII 1914, 24 XII 1914, 25 XII 1914, 27 XII 1914, 1 I 1915, 2 I 1915, 7 I 1915, 8 I 1915, 10 I 1915, 11 I 1915, 13 I 1915, 15 I 1915, 18 I 1915, 21 I 1915, 22 I 1915, 23 I 1915, 26 I 1915, 28 I 1915, 29 I 1915, 5 II 1915, 11 II 1915, 14 II 1915, 16 II 1915, 16 II 1915, 25 II 1915, 2 III 1915, 9 III 1915, 11 III 1915, 16 III 1915, 19 III 1915, 23 III 1915, 25 III 1915, 27 III 1915, 28 III 1915, 29 III 1915, 30 III 1915, 1 IV 1915, 3 IV 1915, 5 IV 1915, 7 IV 1915, 11 IV 1915, 12 IV 1915, 13 IV 1915, 23 IV 1915, 27 IV 1915, 28 IV 1915, 1 V 1915, 3 V 1915, 5 V 1915, 7 V 1915, 8 V 1915, 10 V 1915, 11 V 1915, 16 V 1915, 19 V 1915, 24 V 1915, 2 VI 1915, 3 VI 1915, 4 VI 1915, 5 VI 1915, 10 VI 1915, 14 VI 1915, 16 VI 1915, 18 VI 1915, 20 VI 1915, 21 VI 1915, 22 VI 1915, 23 VI 1915, 24 VI 1915, 26 VI 1915, 27 VI 1915, 29 VI 1915, 1 VII 1915, 6 VII 1915, 8 VII 1915, 9 VII 1915, 13 VII 1915, 15 VII 1915, 21 VII 1915, 24 VII 1915, 26 VII 1915, 28 VII 1915, 29 VII 1915, 2 VIII 1915, 4 VIII 1915, 6 VIII 1915, 8 VIII 1915, 9 VIII 1915, 15 VIII 1915.

10. Stanisław Witkiewicz, *Myśli*, podała do druku M. Witkiewiczówna, Towarzystwo Wydawnicze „Ignis", Warszawa 1923.
    - 59 fragm.[37] pozbawionych dat oraz datowane fragm. z 17 listów SW do rodziny z: 27 I 1905, 1 II 1905, 3 II 1905, 15 II 1905, 22 II 1905, 29 VI 1905, 7 XI 1911, 10 I 1912, 8 III 1912, 11 VI 1912, 16 VIII 1912, 23 VIII 1912, 24 VIII 1912, 17 IX 1912, 22 X 1912, 12 XII 1912, 26 XII 1912. Fragmenty 42 listów do syna z lat 1903–1906 oraz 1911–1913 odnotowano w LdS, pozostałe zapewne do matki i siostry.
11. Kazimierz Kosiński, *Stanisław Witkiewicz (człowiek i patriota)*, Towarzystwo Wydawnicze „Ignis", Warszawa 1924.
    - 4 listy SW do Józefa Piłsudskiego z: 19 II 1915, 15 III 1915, 21 IV 1915, 2 VII 1915
    - fragm. 43 listów SW do siostry Marii z: 13 VIII 1914, 19 VIII 1914, 12 IX 1914, 15 IX 1914, 20 IX 1914, 29 IX 1914, 4 X 1914, 5 X 1914, 11 X 1914, 19 X 1914, 23–27 X 1914, 24 X 1914, 3 XI 1914, 12 XI 1914, 15 XI 1914, 21 XI 1914, 22 XI 1914, 9 XII 1914, 15 XII 1914, 18 XII 1914, 19 XII 1914, 22 XII 1914, 27 XII 1914, 1 I 1915, 8 I 1915, 10 I 1915, 18 I 1915, 5 IV 1915, 13 IV 1915, 21 IV 1915, 23 IV 1915, 28 IV 1915, V 1915, 14 VI 1915, 21 VI 1915, 22 VI 1915, 23 VI 1915, 1 VII 1915, 2 VII 1915, 6 VII 1915, VII 1915, 6 VIII 1915, 9 VIII 1915
    - fragm. 23 listów SW do rodziny z 15 II 1905, 7 fragm. b.d., do człowieka młodego (SIW) 15 fragmentów b.d.
12. Kazimierz Kosiński, *Stanisław Witkiewicz*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska", Warszawa 1928, passim.
    - Fragm. 35 listów SW do rodziny (do 1893 do matki Elwiry, rodzeństwa, siostry, ewentualnie do syna) z: I. 80 b.d., 28 V 1882, b.d., b.d. [1885], b.d., koniec 1885, b.d., b.d., b.d., b.d., b.d., b.d., 20 V 1885, 3 VII 1890, 2 VIII 1890, b.d. [1891], IV 1891, 6 V 1891, XII 1892, 21 XII 1892, 1 III 1893, 28 VIII 1902, 8 I 1905, 18 I 1905, 27 I 1905, 1 II 1905, 3 II 1905, 5 II 1905, 6 II 1905, 16 II 1905, 19 III 1905, 29 VI 1905,
    - fragm. 68 listów SW do siostry Marii z: 24 I 1891[2?], 22 X 1903, 9 XI 1903, 11 XII 1903, 14 III 1904, 24 III 1904, 4 XI 1904, 1 XII 1904, 18 XII 1904, 19 XII 1904, 21 XII 1904, 11 XI 1908, 8 XII 1908, 20 I 1909, 30 I 1909, 20 II 1909, 26 III 1909, 8 V 1909, 6 VI 1909, 10 VIII

[37] Celowo najpierw podano liczbę fragm., nie wiadomo, z ilu ostatecznie listów pochodzą.

1909, 29 XI 1909, 23 II 1910, 12 III 1910, 27 IV 1910, 6 V 1910, 28 VI 1910, 3 VII 1910, 14 VIII 1911, 30 VIII 1911, 8 IX 1911, 18 IX 1911, 30 IX 1911, 17 X 1911, 30 X 1911, 8 XI 1911, 10 III 1912, 25 V 1912, 26 V 1912, 18 VI 1912, 24 X 1912, 4 XII 1912, 11 XII 1912, 23 XII 1912, 1 IV 1913, 15 VII 1914, 3 VIII 1914, 9 VIII 1914, 24 VIII 1914, 12 IX 1914, 15 IX 1914, 11 X 1914, 19 X 1914, 23–27 X 1914, 3 XI 1914, 10 XI 1914, 4 XII 1914, 22 XII 1914, 25 XII 1914, 27 XII 1914, 30 III 1915, 8 I 1915, 1 IV 1915, b.d. [1915], 28 IV 1915, 14 V 1915, 21 VI 1915, 6 VII 1915, 9 VII 1915

- fragm. 4 listów SW do SIW z: 27 I 1905, 24 X 1905, b.d., b.d.
- fragm. 2 listów SW do Józefa Piłsudskiego z 21 IV 1915, 2 VII 1915
- fragm. listu SW do Wacława Sieroszewskiego z 17 V 1913
- fragm. listu SW do Stefana Żeromskiego b.d.
- fragm. 3 listów od Michała Greka z: 26 II 1903, 11 III 1903, 24 VI 1904
- fragm. 2 listów od Władysława Sołowija z: 26 V 1903, 24 VI 1904
- fragm. listu od Ignacego Baranowskiego z 15 X 1902
- fragm. listu od Oskara Szellera z 23 VII 1903
- telegram od Jana Kasprowicza z 18 VI 1903
- fragm. 5 depesz z gratulacjami po wygranym procesie w 1903 r.: 20 VI 1903 od Józefa Chełmońskiego, Wojciecha Piechowskiego i Romana Szwoynickiego; 20 VI 1903 od Teodora Axentowicza, Leona Wyczółkowskiego, Konstantego Laszczki, Józefa Mehoffera; 21 VI 1903 od Karola Benniego, 22 VI 1903 od Stefana Żeromskiego, 22 VI 1903 od N. Jordanowej
- fragm. anonimu z pogróżkami z 25 II 1903
- 5 fragm. listów z *Myśli*.

13. Franciszek Mączyński, *Po drodze. Ze szkicowników architektonicznych*, Drukarnia Narodowa, Kraków 1931, s. 29–41. Przedruk: *Listy Franciszka Mączyńskiego i Stanisława Witkiewicza w sprawie projektu i budowy murowanego gmachu Muzeum Tatrzańskiego*, oprac. T. Jabłońska, „Rocznik Podhalański" 1992, t. 5, s. 267–295.
    - 6 listów SW do Franciszka Mączyńskiego z: 9 III 1889, 28 III 1899, 7 VIII 1899, 26 VIII 1899, 29 IV 1912, 7 VII 1913.
14. Adolf Nowaczyński, *Ofensywa. Pro domo sua*, „Myśl Narodowa" 1932, nr 26, s. 383.
    - Fragm. listu SW do Adolfa Nowaczyńskiego z 1903.
15. Maria Witkiewiczówna, *Wspomnienia o Stanisławie Witkiewiczu*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1936, s. 57–58, 77–86, 101–110.
    - Fragm. 3 listów SW do matki Elwiry i rodzeństwa z: 1870, 21 VII 1872, 1902
    - fragm. 3 listów SW do siostry Marii Witkiewiczówny z: 29 VI 1905, b.d., [1914]
    - 2 listy od Józefa Piłsudskiego z 7 V [b. r.], 3 III 1911 (także jako faksymile)
    - 1 list od Józefa Chełmońskiego z 9 VIII 1909
    - 1 list od Stefana Żeromskiego z 7 III 1910
    - 1 list od Władysława Orkana z VIII 1911
    - 2 listy Heleny Modrzejewskiej do Elwiry Witkiewiczowej.
16. Stanisław Helsztyński, *Aureola Przybyszewskiego w Krakowie w roku 1899*, „Wici Wielkopolskie" 1937, nr 6, s. 44.
    - 1 list SW do S. Przybyszewskiego z 17 V 1899.
17. *Materiały dotyczące życia i twórczości Wojciecha Gersona*, oprac. A. Vetulani, A. Ryszkiewicz, Ossolineum, Wrocław 1951, s. 66–67.
    - List SW do Wojciecha Gersona z 22 XII 1880.
18. *Józef Chełmoński w świetle korespondencji*, oprac. J. Wegner, Ossolineum, Wrocław 1953, s. 97–99, 148–149.

- 2 listy SW do Józefa Chełmońskiego z 20 X [1885], 19 IV 1909
- 2 listy od Józefa Chełmońskiego z: ok. 1880, 9 VIII 1909.

19. Jan Z. Jakubowski, *Listy Stefana Żeromskiego do Stanisława Witkiewicza*, „Przegląd Humanistyczny" 1958, nr 4, s. 135–140.
    - 4 listy od Stefana Żeromskiego z lat 1901–1904.
20. *...Znalazłem nauczyciela i przewodnika... Listy Szaloma Asza do Stanisława Witkiewicza*, oprac. J. Z. Jakubowski, „Przegląd Humanistyczny" 1959, nr 3, s. 172–175. Przedruk: Stanisław Pigoń, „Fołks Sztyme" 1959, s. 194–203.
    - 3 listy od Szaloma Asza z 1904.
21. Bazyli Białokozowicz, *Stanisław Witkiewicz wobec Lwa Tołstoja (Nieznany list Stanisława Witkiewicza)*, „Przegląd Humanistyczny" 1961, nr 4, s. 167–174.
    - 1 list SW do Lwa Tołstoja z 16 III 1907.
22. Juliusz Zborowski, *Listy Sabały*, „Wierchy" 1961, s. 122–125.
    - 1 list od Jana Sabały z 1887 lub 1888.
23. Edward Kiernicki, *Listy Henryka Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza z lat 1880–1882*, Podał do druku... „Życie Literackie" 1962, s. 1, 3.
    - 2 listy od Henryka Sienkiewicza z 27 II 1881, I 1882 i fragm. jednego z 27 I 1881.
24. Wanda Nowakowska, *Stanisław Witkiewicz w listach do rodziny z lat 1868–1914*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych. Łódzkie Towarzystwo Naukowe" R. 17: 1963, nr 5, s. 1–14.
    - Fragm. 27 listów SW do SIW z: 28 VII 1901, 13 VII 1902, 27 VII 1902, 30 VII 1902, [sobota] 1902, 11 V 1903, 25 VII 1903, 14 III 1904, 29 III 1904, 10 X 1904, 17 I 1905, 21 I 1905, 26 IV 1905, 31 V 1905, 14 VI 1905, 25 VI 1905, 2 IV 1906, 17 V 1911, 19 V 1911, 20 V 1911, 12 IX 1911, 17 X 1911, 12 XI 1912, [zima] 1912, b.d., 3 III 1913, 10 III 1914
    - fragm. 13 listów SW do matki Elwiry i siostry Marii z: 8 IV 1885, 8 XI 1885, 25 VII 1886, 5 XII 1887, [sobota] 1889, 28 X 1889, 11 X 1890, 4 III 1892, 25 VI 1892, 21 XII 1892, 6 V 1893, 2 IV 1897, 15 XI 1899
    - fragm. listu SW do żony Marii oraz syna z 21 I 1912
    - fragm. listu od Bolesława Prusa z 26 XI 1884.
25. Wanda Nowakowska, *Witkiewicz o Sienkiewiczu i innych*, „Życie Literackie" 1963, nr 17 (587), s. 4[38].
    - Fragm. 13 listów SW do matki Elwiry i siostry Marii z: 21 VII 1881, 3 XII [1883], 26 XII [1883], 31 XII [1883], 26 XI 1884, I 1885, 26 IV 1989, 22 VI 1891, 25 VI 1891, 4 III 1892, 27 VII 1897, niedziela 1898 lub 1899, 22 XII 1900
    - fragm. 3 listów SW do SIW z: 26 IV 1903, 7 VII 1903, 8 VIII 1903.
26. Stanisław Pigoń, *Zabiegi o wzniesienie Słowackiemu grobowca w Tatrach* [w:] *Miscellanea z pogranicza XIX i XX w.*, red. tenże, Ossolineum, Wrocław 1964, s. 449–450, Archiwum Literackie, t. 8.
- 1 list SW do Jana Hempla z 21 XII 1909.
27. Józef Śliziński, *Z kontaktów SW z Czechami na tle zakopiańskim*, „Wierchy" 1965, s. 197–201.
- 2 listy SW do Edwarda Jelinka z 3 III 1893 [?], 22 VIII 1893 [?]
- 1 list od Bořivoja Prusika, prezesa Ogniska Polskiego w Pradze, z 15 X 1904.

[38] Zob. http://mbc.malopolska.pl/publication/publication?id=181 (6 II 2016).

28. *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, wybór i oprac. J. Got, J. Szczublewski, t. 1, *1859–1880*, Warszawa 1965, s. 232–234, 313–316, 320–321, 494–495, 499–500; t. 2, *1881–1909*, Warszawa 1965, s. 12–14, 40–41.
- 5 listów i fragm. 2 listów od Heleny Modrzejewskiej z lat 1876–1881.

29. Anna Micińska, *U brzegów tropikalnej dżungli*, „Twórczość" 1965, nr 7, s. 101–110. Przedruk: LdS.
- 3 listy od SIW z: 21 VI 1914, 24 VI 1914, 29 VI 1914.

30. Julian Krzyżanowski, *Sienkiewicz i Witkiewicz*, „Przegląd Humanistyczny" 1966, nr 4, s. 1–18. Przedruk: „Slavia" 1967, ses. 4, s. 573–574; tenże: *Pokłosie Sienkiewiczowskie. Szkice literackie*, PIW, Warszawa 1973, s. 445–472.
- 2 listy od Henryka Sienkiewicza z: 28 X 1881, 24 VI 1903, fragment listu z 31 X 1881.

31. Julian Krzyżanowski, *Sienkiewicz i Witkiewicz*, „Wiadomości" (Londyn) 1966, nr 47, s. 1–2.
- 5 listów od Henryka Sienkiewicza z: X 1881, [po] 1881, 28 I 1890, 24 VI 1903, 1904
- 2 listy Henryka Sienkiewicza do Karola Potkańskiego.

32. Maria Olszaniecka, *Szkolne peregrynacje Stanisława Witkiewicza*, „Miesięcznik Literacki" 1968, nr 1, s. 106–115.
- 2 listy SW do matki Elwiry z: 19 II 1869, 13 VII 1872.

33. Stanisław Witkiewicz, *Listy do syna*, opr. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, PIW, Warszawa 1969[39].
- 515 listów SW do SIW i żony (wczesne do dwójki adresatów, późniejsze do SIW) z lat 1900–1915
- 3 listy od syna Stanisława Ignacego Witkiewicza z: 21 VI 1914, 24 VI 1914, 29 VI 1914 oraz 3 kartki z: 12 VII 1910, 21 VII 1910, 5 VIII 1910
- 4 listy od Tadeusza Piniego z: 4 V 1908, 15 V 1908, IV 1911, 15 V 1911
- 2 listy od Tadeusza Micińskiego z: 26 III 1908, 24 IV 1910, fragment listu z 5 V 1909
- 2 listy od Tadeusza Nalepińskiego z: 18 VII 1909, 18 X 1909
- 1 telegram od uczestników I Zjazdu Podhalan z 20 VII 1911
- 1 list SW do Stanisława Pieńkowskiego z 1912
- fragm. 15 listów SW do Marii Witkiewiczówny z: 26 II 1901, 13 XII 1901, 3 I 1902, 7 VI 1903, 22 X 1903, 9 XI 1903, 11 XII 1903, 14 III 1904, 24 III 1904, 8 I 1911, 23 I 1911, 8 XI 1911, 14 XI 1911, 1913, [III] 1913
- fragm. listu Jana Owidzkiego do SW z 13 XII 1901
- fragm. listu Władysława Ślewińskiego do SW z 19 XII 1911
- czarno-białe reprodukcje: karty pocztowej SW do Marii Witkiewiczówny z 1 I 1905 ze zdjęciem ojca i syna z Lovranu podpisanej „Anioł i syn", 2 widokówek SW z 12 XII 1904 i 8 I 1905 z rysunkami SW; widokówki b.d. z zaznaczoną przez SW willą „Jeanette", widokówki b.d. z zaznaczonym przez SW pensjonatem Centrale; listy SW do żony z dopiskiem SIW z 9 I 1910.

34. Stanisław Witkiewicz, *Pisma zebrane*, t. 3, *W kręgu Tatr*, vol. 1, red. J. Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, WL, Kraków 1970 [Wstęp i komentarz R. Hennela].
- Fragm. 9 listów SW do SIW z: 13 VII 1902, 21 VIII 1902, 1903, 3 VII 1903, 7 VII 1903, 28 VII 1903, 12 IX 1904, 13 IX 1904, 14 IX 1904
- fragm. 4 listów SW do Karola Benniego z: 30 V 1896, 18 VI 1896, 29 X 1899, 2 XI 1902
- fragm. 2 listów SW do Juliana Zachariewicza z: 14 XII 1898, 7 II 1900

[39] Nie wypisywano listów innych osób.

- fragm. listu SW do Wojciecha Roja z 8 III 1896
- fragm. listu SW do Henryka Sienkiewicza z 1897
- fragm. 3 listów od Stanisława Eljasza Radzikowskiego z: 3 II 1900, 25 II 1900, 17 XI 1901
- fragm. 2 listów od Wiktora Gosienieckiego z: 24 IV 1901, 11 XII 1901
- fragm. listu od Henryka [w LSZ Alfreda] Altenberga z 5 II 1907
- fragm. listu od Michała Bernsztejna z 14 IX 1902
- fragm. listu od Heleny Boguski z 9 X 1904
- fragm. listu od Adama Giełguda z 5 III 1891
- fragm. listu od Władysława Matlakowskiego z 13 III 1895
- fragm. listu od Tadeusza Micińskiego z 24 IV 1910
- fragm. listu od Marii Tarnawskiej z 9 II 1902
- fragm. listu od Stanisława Thugutta z 22 I 1912.

35. STANISŁAW WITKIEWICZ, *Pisma zebrane*, t. 3, *W kręgu Tatr*, vol. 2. red. J. Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, WL, Kraków 1970, s. 418–419, 421–422.
- 1 list SW do redakcji „Przeglądu Zakopiańskiego" z 3 VI 1903
- 1 list SW do gazdy Ślimaka z 17 III 1910.

[Komentarz R. Hennela]
- 1 list SW do redakcji „Przeglądu Zakopiańskiego" z 11 X 1902
- fragm. 2 listów SW do Ignacego Baranowskiego z: 20 V 1897, 23 II 1901
- fragm. listu SW do SIW z 19 II 1899
- fragm. listu SW do Mariana Sokołowskiego z 29 XII 1899
- fragm. listu od Mariana Sokołowskiego z 26 I 1899.

36. WANDA NOWAKOWSKA, *Stanisław Witkiewicz jako teoretyk sztuki*, Ossolineum, Wrocław 1970, aneks, s. 150–159.
- 2 listy SW do SIW z: 14 VI 1905, 22 VI 1905 oraz 10 fragmentów z lat 1903 i 1905
- fragm. 8 listów SW do matki Elwiry oraz matki i rodzeństwa z: 18 i 19 II 1869, 30 X 1871, 1889, 4 III 1892, 3 IX 1892, 22 VII 1893, 2 IV 1897, 1898
- fragm. 2 listów SW do Konstantego Marii Górskiego z 22 II 1895, 21 VI 1901
- fragm. listu SW do Wilhelma Feldmana z 7 III 1905.

37. STANISŁAW WITKIEWICZ, *Pisma zebrane*, t. 1, *Sztuka i krytyka u nas*, red. J. Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, WL, Kraków 1971, s. 606–617.
- 1 list SW do Ścisłego Komitetu Pomnika Mickiewicza z 15 III 1895

[wstęp i komentarz M. Olszanieckiej]
- fragm. 21 listów SW do matki Elwiry i do rodziny z: 18 II 1869, 13 VII 1872, 31 I 1890, 28 VII 1881, 26 XII 1883, 31 XII 1884, X 1885, 31 XII 1886, 20 IV 1888, 11 I 1889, 2 VIII 1890, 19 IV 1891, 6 V 1891, 25 VI 1891, 2 VIII 1891, 3 IX 1891, 2 V 1897, 27 VI 1897, czwartek 1889, wtorek b.d., 11 I [1889?]
- fragm. 3 listów SW do narzeczonej i żony Marii z Pietrzkiewiczów Witkiewiczowej z: b.d., sobota 1891, 2 V 1891
- fragm. 2 listów SW do siostry Marii z: 22 IV 1897, 7 VII 1898
- fragm. 2 listów SW do Antoniego Sygietyńskiego 12 VIII 1885, 1886
- fragm. listu SW do Józefa Chełmońskiego 20 X 1885
- fragm. listu SW do Feliksa Jasieńskiego 14 I 1889
- fragm. listu SW do Konstantego Marii Górskiego 22 II 1895
- fragm. listu SW do redakcji „Kuriera Warszawskiego" z IV 1889
- fragm. listu SW do NN 1890

- fragm. 6 listów od Teodora Paprockiego z: 22 IX 1890, 17 XII 1890, 17 I 1891, 21 I 1891, 11 II 1891, 30 XII 1891, 4 II 1892, 8 II 1892, 24 II 1892
- fragm. 3 listów od Franciszka Olszewskiego, redaktora „Kuriera Warszawskiego" z: 14 V 1891, 23 VII 1891, 3 XII 1891
- fragm. listu od Michała Konopackiego 25 IV 1895
- fragm. listu od Ignacego Matuszewskiego z 5 I 1898
- fragm. listu od Tadeusza Piniego z: 8 IV 1904
- fragm. listu od Ludwika Szczepańskiego 9 VII 1897
- fragm. listu od Józefa Weyssenhoffa 20 V 1891

38. Stanisław Witkiewicz, *O sztuce, krytyce artystycznej, stylu zakopiańskim, wybitnych twórcach, sprawach narodowych i społecznych*, wybór i wstęp W. Nowakowska, Ossolineum, Wrocław 1972.
- Fragm. 11 listów SW do siostry Marii z *Ostatnich słów* z 1916 r., ponadto fragm. listów w rękopisach z następujących instytucji: BJ – 5; Biblioteka Ossolineum (utwory i listy) – 5; IS PAN – 156; MT – 7
- czarno-białe reprodukcje: listu SW do matki z 13 VIII 1872 oraz karty pocztowej SW do Marii Witkiewiczówny z 21 XII 1904.

39. Maksymilian i Aleksander Gierymscy, *Listy i notatki*, zebrał, ułożył i wstępem opatrzył J. Starzyński, teksty do druku i komentarze opracowała H. Stępień, Ossolineum, Warszawa 1973, s. 241–242, 245, 308–309, 317–325, 354–361.
- 10 listów SW do Antoniego Sygietyńskiego z lat 1884–1886
- 2 listy od Aleksandra Gierymskiego z: 6 IV 1891, 6 V 1891
- 29 fragm. listów od Aleksandra Gierymskiego z lat 1884–1891.

40. Adolf Dygasiński, *Listy*, opr. J. Z. Jakubowski [i in.], Ossolineum, Wrocław 1972, s. 48–67.
- 14 listów od Adolfa Dygasińskiego z lat 1890–1892.

41. Stanisław Witkiewicz, *Pisma zebrane*, t. 2, *Monografie artystyczne*, vol. 1, red. J. Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, WL, Kraków 1974, rozprawa wstępna, komentarz.
- fragm. 2 listów do siostry Marii 18 X 1893, 15 XI 1893
- fragm. 2 listów do SIW z: 25 IX 1903, 22 VI 1905
- fragm. listu do matki Elwiry 20 VIII 1890
- fragm. listu do Seweryna Böhma z 11 IX 1896
- fragm. listu do Feliksa Jasieńskiego z 5 XI 1903
- fragm. listu do Wilhelma Feldmana 15 VI 1904
- fragm. 6 listów od Jana Gebethnera z: 21 II 1899, 26 VII 1899, 18 VIII 1889, 3 II 1900, 30 IX 1900, 4 XII 1900.

42. Stanisław Witkiewicz, *Pisma zebrane*, t. 2, *Monografie artystyczne*, vol. 2, red. J. Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, WL, Kraków 1974, s. 15–17 i komentarz.
- Fragm. 18 listów od Józefa Siedleckiego z: b.d., 2 II 1902, 29 III 1902, 31 III 1902, 2 IV 1902, 7 IV 1902, 20 IV 1902, 4 V 1902, 1 VI 1902, 2 X 1902, 13 X 1902, 14 X 1902, 15 X 1902, 16 X 1902, 2 XI 1902, 23 XII 1902, [III 1903], 26 V 1904
- fragm. listu do rodziny z: 30 X 1871
- fragm. listu do syna z: 25 V 1911
- fragm. 5 listów od Tadeusza Piniego z: 23 I 1908, 5 V 1908, 22 V 1908, 4 V 1909, 12 XII 1909
- fragm. 2 listów od Mieczysława Jakimowicza z: 4 XI 1903, b.d.
- fragm. listu od Antoniego Leonarda Serafińskiego z 31 I 1904
- fragm. listu od J. Stanisławskiego z 1 XII 1903.

43. *Bolesław Prus. Materiały*, red. E. Pieścikowski, Ossolineum, Wrocław 1974, s. 203–204, Archiwum Literackie, t. 19.
- 1 list SW do Bolesława Prusa z 25 V 1899.

44. Barbara Wachowicz, *Sienkiewiczowskie szaleństwo Ignacego Mosia*, „Przekrój" 1974, nr 1517, s. 10–11.
- 1 list od Henryka Sienkiewicza przed 18 VIII 1881.

45. Zdzisław Piasecki, *Stanisław Witkiewicz i Władysław Reymont. Dwugłos listowny pisarzy*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu. Filologia Polska" 1975, s. 109–114. Przedruk: Zdzisław Piasecki, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich*, UO, Opole 1999, s. 327–337.
- 1 list SW do Władysława Reymonta z 21 IV 1901
- 1 list Władysława Reymonta do SW z 13 IV 1901.

46. *List Stanisława Witkiewicza do Marii Dembowskiej* [dział *Kronika*], oprac. T. Stala, „Wierchy" R. 45: 1976, s. 262–265.
- 1 list SW do Marii Dembowskiej z 1897.

47. *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912. Wokół Stanisława Witkiewicza*, wstęp, komentarze, oprac. M. Jagiełło, WL, Kraków 1979.
- 28 listów SW [lista adresatów w zestawieniu archiwalnym]
- 324 listy od różnych nadawców do SW [lista nadawców w zestawieniu archiwalnym]
- 4 listy różnych korespondentów do siebie (3 listy Wincentego Kossakowskiego do Wojciecha Roja; 1 list Mariana Sokołowskiego do Franciszka Mączyńskiego; 1 list Władysława Matlakowskiego do Zygmunta Kramsztyka).

48. Zdzisław Piasecki, *Stanisław Witkiewicz i Antoni Sygietyński. Lata przyjaźni i współpracy twórczej*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu, Filologia Polska" 1981, s. 47–77. Przedruk w: Zdzisław Piasecki, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich*, UO, Opole 1999, s. 145–180.
- Fragm. 17 listów SW do matki i rodzeństwa z: 3 XII 1883, 17 I 1884, 30 IX 1884, 17 X 1884, 26 XI 1884, 12 I 1885, 29 I 1885, 8 XI 1885, [koniec] 1885, 29 I 1886, 3 II 1886, 26 IV 1886, [II lub III] 1887, [jesień] 1887, [VI] 1888, [XII] 1888, [II lub III] 1889
- fragm. 7 listów SW do Antoniego Sygietyńskiego z: VII 1884, 10 VIII 1884, VIII 1884, VIII 1885, 15 VIII 1885, 25 VIII 1885, [III lub IV] 1886
- fragm. listu SW do Wilhelma Feldmana z 15 VI 1904
- fragm. listu od Adolfa Dygasińskiego z 22 XII 1891
- fragm. 2 listów Adolfa Dygasińskiego do Antoniego Sygietyńskiego
- fragm. listu Aleksandra Gierymskiego do Prospera Dziekońskiego.

49. Zdzisław Piasecki, *Stanisław Witkiewicz. Młodość i wczesny dorobek artysty*, PWN, Warszawa–Wrocław 1983.
- Fragm. 40 listów SW do rodziny z: 26 VI 1868, 18 i 19 II 1869, 30 X 1871, b.d. z Petersburga, 21 VI 1872, 13 VIII 1872, 16 I 1881, 27 II 1881, 6 III 1881, 28 VII [1881], 5 V [1882], 4 VI [1882], 7 VI [1882], 2 VII [1882], 28 V [1882], 8 XII 1892, 3 XII 1883, 26 XII 1883, 31 XII 1883, 5 I 1884, 17 I 1884, 29 II 1884, 30 IX 1884, X 1884, 17 X 1884, 1 XI 1884, 26 XI [1884], b.d. 1884, 12 I [1885], I 1885, koniec 1885, 14 VIII 1886, II 1887, b.d. 1887, 29 II 1888, 26 VII 1890, 2 VIII [1890], 28 X [1890], 14 III 1891, 14 III 1892
- fragm. 9 listów SW do SIW z: 30 I 1903, 26 IV 1903, 30 IV 1903, 14 III 1904, 21 V 1904, 1 II 1905, 21 X 1905, 22 XI 1905, 21 V 1910
- fragm. 4 listów SW do siostry Marii z: 26 II 1901, 9 XI 1903, 1 II 1912, 25–26 V 1912
- fragm. 4 listów SW do Heleny Modrzejewskiej z: VIII 1876, 17 VIII 1880, 15 VI 1882, 12 VI 1883

- fragm. 2 listów SW do Antoniego Sygietyńskiego z: VIII 1885, 25 VIII 1885
- fragm. listu SW do SIW i żony z XII 1890
- fragm. listu SW do żony b.d.
- fragm. listu SW do Tadeusza Dowgirda z 3 VII 1870
- fragm. listu SW do Ignacego Pietrzkiewicza, szwagra, z 2 VI 1896
- fragm. listu SW do Wacława Lasockiego z 12 IX 1880
- fragm. listu SW do Wojciecha Gersona z 22 XII [1880]
- fragm. listu SW do Józefa Chełmońskiego z IV 1909
- fragm. listu SW do Konstantego Marii Górskiego z 21 VI 1901
- fragm. listu SW do Ignacego Baranowskiego b.d. 1892?
- fragm. 2 listów SW z Petersburga do nieustalonych adresatów b.d., 1 i 2 III 1871
- fragm. 9 listów od Henryka Sienkiewicza z: I 1881, II 1881, X 1881, XI 1881 [początek] 1882, 8 II 1882, 13 VI 1882, 15 VII 1882, [połowa] IX 1882
- fragm. 4 listów od Adolfa Dygasińskiego z: 11 V 1890, 4 IV 1891, 21 XII 1891, X 1892
- fragm. listu od Cypriana Godebskiego z 14 XI 1899.

50. Maria Olszaniecka, *Dziwny człowiek*, WL, Kraków–Wrocław 1984.

- Fragm. 19 listów SW do rodziny z: 29 V [1881], 2 VII 1881, 28 VII [1881], 26 XII 1883, 31 XII [1884], 31 XII 1886, [styczeń 1887], środa [1888], czwartek [1889], 11 I 1889, sobota [styczeń 1889], 2 VIII 1890, 2 VIII 1891, 24 I 1892, 4 III 1892, 24 IV 1892, 6 V 1892, 21 XII 1892, 1 III 1893
- fragm. 7 listów SW do matki Elwiry z: 18 II 1869, 21 VI 1872, 13 VII 1872, 2 VII [1882], poniedziałek [wiosna 1887], 2 VIII [1890], 19 IV 1891
- fragm. 5 listów SW do siostry Marii z: 15 XI 1899, 14 X 1902, 21 II 1903, 23 I 1903, 1912
- fragm. 5 listów do Antoniego Sygietyńskiego z: [lata] 1885, 10 VIII 1885, 12 VIII [1885], 1885, [wiosny 1886]
- fragm. 4 listów SW do SIW z: 8 VI 1905, 19 V 1911, 12 IX [1911], 25 XII 1912, kartka z Wenecji b.d.
- fragm. 3 listów SW do żony z: b.d. [1891], 30 IV 1891, wtorek wieczór [1891]
- fragm. listu SW do żony i syna z 18 IV 1914
- fragm. listu SW do Ignacego Baranowskiego z 27 XII 1900
- fragm. listu SW do Karola Benniego z 21 XI 1900
- fragm. listu SW do Feliksa Jasieńskiego z 5 XI 1903
- fragm. listu SW do Konstantego Marii Górskiego z 21 VI 1901
- fragm. listu SW do redakcji „Czasu" z 21 VI 1901
- fragm. listu SW do Józefa Siedleckiego z 26 V 1904
- fragm. listu SW do Zbyszka (Tadeusza Dowgirda) z 3 VII 1870
- fragm. 5 listów od Teodora Paprockiego z: 9 XII 1890, 17 XII 1890, 17 I 1891, 30 XII 1891, 24 II 1892
- fragm. 2 listów od Jana Gebethnera z: 21 II 1899, 18 VII 1899
- fragm. 2 listów od Aleksandra Gierymskiego z 1885
- fragm. listu od Józefa Chełmońskiego z 1880
- fragm. listu od Konstantego Marii Górskiego z 17 IV 1893
- fragm. listu od Michała Konopackiego z 25 IV 1895
- fragm. listu od Heleny Modrzejewskiej z 13 VIII 1876
- fragm. listu od Rudolfa Starzewskiego z 15 VI 1898
- fragm. listu od Józefa Weyssenhoffa z 20 V 1891.

51. Zdzisław Piasecki, *Stanisław Witkiewicz i Adolf Dygasiński. Rys do portretu artystów*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu. Filologia Polska" 1984, s. 29–36. Przedruk w: Zdzisław Piasecki, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich*, UO, Opole 1999, s. 181–195.
- List SW do Adolfa Dygasińskiego z 22 X 1890
- fragm. 2 listów SW do Ignacego Baranowskiego z: 2 VI 1892, 13 IX 1892
- fragm. 7 listów Adolfa Dygasińskiego do SW z: 11 V 1890, [sierpień 1890], 4 IV 1891, 21 XII 1891, IV 1892, 5 IX 1892, 26 X 1892
- fragm. listu Teodora Paprockiego do SW z 14 III 1893
- fragm. listu Adolfa Dygasińskiego do córki Zofii.

52. Zdzisław Piasecki, *Nieznane listy od Stanisława Witkiewicza do Jadwigi Janczewskiej*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu. Filologia Polska" 1988, z. 26, s. 101–116. Przedruk pt. *O miłości, sztuce i rewolucji. Na podstawie niewydanych drukiem listów Stanisława Witkiewicza do Jadwigi Janczewskiej* [w:] *Poszukiwanie realności: literatura, dokument, Kresy: prace ofiarowane Tadeuszowi Bujnickiemu*, red. S. Gawliński, W. Ligęza, Universitas, Kraków 2003, s. 143–154.
- Fragm. 14 listów SW do Jadwigi Janczewskiej z: [18] XII 1893, 5 I 1894, [początek] 1894, [połowa] 1894, 27 X [1894], [koniec] 1894, [początek] 1895, 2 II 1900, 13 IV 1900, 13 X 1902, 20 I 1903, 25 XII 1903, 11 V 1904, 22 VI 1907.

53. Zdzisław Piasecki, *Nieznane listy od Marii z Szetkiewiczów Sienkiewiczowej do Stanisława Witkiewicza*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu. Filologia Polska" 1989, z. 27, s. 61–72. Przedruk pt. *Nie tylko o listach Marii z Szetkiewiczów Sienkiewiczowej do Stanisława Witkiewicza* [w:] Zdzisław Piasecki, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich*, UO, Opole 1999, s. 129–144.
- Fragm. 6 listów SW do matki i rodzeństwa z: 16 I 1881, 27 II 1882, 6 III 1881, V 1881, 28 VII 1881, [połowa] 1883
- fragm. listu SW do Henryka Józefa Sienkiewicza z 4 I 1896
- fragm. listu SW do Jadwigi Janczewskiej z 28 III 1902
- 3 listy od Marii Sienkiewiczowej z: 6 I 1882, [koniec 1881], [koniec 1881]
- fragm. 5 listów Marii Sienkiewiczowej do rodziców.

54. Zdzisław Piasecki, *Piłsudski i Witkiewicz. Okruchy myśli i zdarzeń*, „Zeszyty Naukowe. Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich w Opolu. Filologia Polska" 1990 z. 29, s. 87–97. Przedruk pt. Żołnierz spod komendy Piłsudskiego [w:] Zdzisław Piasecki, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich*, UO, Opole 1999, s. 360–375.
- List SW do Józefa Piłsudskiego z 19 II 1915
- list od Józefa Piłsudskiego z 9 I 1915
- fragm. 11 listów SW do siostry Marii z: 9 IX 1911, 24 VIII 1914, 8 IX 1914, 20 IX 1914, 24 IX 1914, 4 X 1914, 19 X 1914, 28 I 1915, 19 III 1915, 20 VI 1915, 1 VII 1915
- fragm. 2 listów SW do SIW z: 3 III 1903, 29 I 1905
- fragm. listu SW do żony i SIW z 5 II 1914.

55. Zdzisław Piasecki, *Stanisław Witkiewicz w „Wędrowcu" Artura Gruszeckiego*, UO, Opole 1992.
- 1 list SW do Antoniego Sygietyńskiego z końca VII 1884 oraz fragmenty 8 listów z: b.d., 10 VII 1884, 13 VIII 1884, 20 VIII 1884, VII/VIII 1885, 12 VIII 1885, IV 1886, 14 VIII 1886
- fragm. listów SW do rodziny z: 26 XII 1883, 17 I 1884, 27 I 1884, 29 I 1884, 17 V 1884, 11 i 18 VI 1884, 20 VIII 1884, 17 X 1884, 1 XI 1884, 26 XI 1884, b.d., sprzed 5 I 1885, 12 I 1885, 8 IV 1885,

8 XI 1885, XI 1885, XI 1885, 1 XII 1885, przełom 1885/1886, 29 I 1886, II 1886, II 1886, VIII 1886, X 1886, 31 XI 1886, XII 1886, II 1887, jesień 1887, VI 1888, XII 1888, b.d.

- fragm. 2 listów SW do siostry Marii z: 30 IX 1884, 25–26 V 1912
- fragm. 2 listów SW do siostry Żeni z: XI 1885, VIII 1886
- fragm. listu SW do Tadeusza Piniego z 19 V 1909.

56. *Listy Franciszka Mączyńskiego i Stanisława Witkiewicza w sprawie projektu i budowy murowanego gmachu Muzeum Tatrzańskiego*, opr. T. Jabłońska, „Rocznik Podhalański" 1992, t. 5, s. 267–295.

- 11 listów SW do Bronisławy Dłuskiej z: 14 X 1912, 17 IV 1912, 5 V 1913, 9 V 1913, 20 V 1913, 6 VI 1913, 26 VI 1913, 12 VII 1913, 17 VIII 1913, 7 IX 1913, 17 X 1913
- 2 listy SW do Franciszka Mączyńskiego z: 29 IV 1912, 7 VII 1913
- 4 listy od Franciszka Mączyńskiego z: 20 IV 1912, 22 IX 1912, 2 VII 1913, 27 VIII 1913
- 3 listy Franciszka Mączyńskiego do Kazimierza Dłuskiego
- 2 listy Franciszka Mączyńskiego do Bronisławy Dłuskiej.

57. *Listy Stanisława Witkiewicza do Jana Steckiego 1901–1904*, opr. S. Fita, „Rocznik Humanistyczny" 1993, z. 1, s. 75–84.

- 5 listów SW do Jana Steckiego, niedrukowanych w LSZ, 19 III 1901, 12 VII 1901, 10 IX 1901, 11 I 1902, 10 IX 1904.

58. Michał Jagiełło, *Żmudzkie korzenie. Listy Stanisława Witkiewicza do Michała Brensztejna*, „Przegląd Powszechny" 1993, nr 7/8, s. 123–138.

- 2 listy SW do Michała Brensztejna z: 28 VIII 1902, 18 IX 1902
- 2 listy od Michała Brensztejna z: 17 IX (1 X) 1902, 14 IX 1902.

59. Zdzisław Piasecki, *O „Matejce" Stanisława Witkiewicza i nie tylko. Na podstawie nieznanych listów do Tadeusza Piniego*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu. Filologia Polska" 1993, z. 31, s. 153–166.

- Fragm. 40 listów SW od Tadeusza Piniego z lat 1908–1911.

60. Zdzisław Piasecki, *Zakopiańscy przyjaciele i znajomi Stanisława Witkiewicza. Na podstawie nieznanych listów autora „Na przełęczy"*, „Wierchy" 1995, nr 61, s. 69–82. Przedruk w: Zdzisław Piasecki, Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich, UO, Opole 1999, s. 289–326.

- Fragm. 29 listów SW do matki i rodzeństwa z: I 1886, IV 1886, [lato] 1886, VII 1886, 13 VIII 1887, VI 1888, 12 VII 1888, 20 VII 1888, 27 IX 1888, 1 VIII 1889, 5 XII 1889, 15 XII 1889, 15 III 1890, 10 IV 1890, 6 V 1890, 5 VI 1890, 22 VII 1890, 2 VIII 1890, 29 XII 1890, 25 VI 1891, 8 VIII 1891, 4 III 1892, 2 VII 1892, 22 VII 1892, 21 XII 1892, 23 II 1893, III 1893, 19 IV 1893, 29 IV 1893, 2 fragmenty b.d.
- fragm. 6 listów SW do żony i syna z: 9 III 1890, 11 III 1890, 14 III 1890, 25 III 1890, IV 1890, 8 V 1890
- fragm. 9 listów SW do Ignacego Baranowskiego z: 23 XII 1890, 2 VI 1892, 20 V 1897, 4 XI 1897, 29 I 1898, 29 XII 1898, 27 XII 1900, 23 II 1901, 27 VII 1901
- fragm. 5 listów SW do siostry Marii z: 29 III 1899, 13 XII 1901, 27 I 1903, 11 XII 1903, 31 V 1904
- fragm. 4 listów SW do Jadwigi Janczewskiej z: 18 XII 1893, 5 I 1894, I 1894, 25 XII 1903
- 1 list SW do Józefa Ślimaka z 15 III 1915
- fragm. listu Henryka Sienkiewicza do Edwarda Janczewskiego
- fragm. 3 listów Marii Szetkiewiczówny do rodziców.

61. Zdzisław Piasecki, *Henryk Sienkiewicz i Stanisław Witkiewicz. Z dziejów przyjaźni*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu. Filologia Polska" 1995, s. 71–85. Przedruk pt. *Henryk Sienkiewicz i Stanisław Witkiewicz. O przyjaźni*

i animozjach między pisarzami [w:] Zdzisław Piasecki, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich*, UO, Opole 1999, s. 71–100.

- 1 list SW do Henryka Sienkiewicza z 1903
- fragm. 7 listów SW do matki i sióstr z: 6 III 1881, 29 V 1881, VII 1882, 3 XII 1883, 5 VI 1890, 22 VII 1890, 25 VI 1891
- fragm. listu SW do siostry Marii z 27 VI 1897
- fragm. listu SW do Antoniego Sygietyńskiego z 1884
- fragm. listu SW do Konstantego Marii Górskiego z 30 IV 1903
- fragm. listu SW do Henryka Józefa, syna Henryka Sienkiewicza, z 5 XII 1901
- fragm. 9 listów od Henryka Sienkiewicza z: 16 X 1880, b.d. [XI 1880], b.d. [XI 1880], b.d. [XI 1880], b.d. [XI 1880], II 1881, [V 1881], [VIII 1881], [VIII 1882], 1903
- fragm. 5 listów Marii Szetkiewiczówny do rodziców.

62. *Stanisław Witkiewicz 1851–1915*, katalog wystawy monograficznej przygotowanej przez Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego, red. T. Jabłońska, Sztuka, Zakopane 1996, s. 111–112.

- 18 odnotowanych ilustracji w listach do żony i syna ze zbiorów IS PAN, w tym 7 czarno-białych reprodukcji akwarel wraz z kartami listów: *Autoportret* z 1890, *Powitanie z Sabałą* z 1890, *Autoportret przy pisaniu* z 1890, *Witkiewicz podczas toalety* i *Witkiewicz pijący kawę* z 1890, *Autoportret z psem* z 1890, *Spotkanie* z 1890, *Witkiewicz na stole zabiegowym* z 1890.

63. *Apel o broń. Listy Stanisława Witkiewicza i Stefana Żeromskiego*, oprac. Z. J. Adamczyk, „Wiadomości Kulturalne" 1996, nr 38, s. 14.

- 1 list SW do Stefana Żeromskiego z 13 III 1915
- 1 list od Stefana Żeromskiego b.d.

64. Zdzisław Piasecki, *Nieopublikowane listy do syna*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu. Filologia Polska" 1997, z. 33, s. 99–113. Przedruk w: Zdzisław Piasecki, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich*, UO, Opole 1999, s. 226–255.

- 7 listów SW do SIW i niekiedy żony i syna łącznie, niedrukowanych w *LdS*, z: II 1886, 9 III 1890, b.d., 1897, 18 X [1903], b.d. [1903], 10 V 1905
- fragm. 27 listów SW do SIW i niekiedy żony i syna łącznie z: 14 III 1890, 31 III 1890, ok. 10 IV 1890, 15 IV 1890, 8 V 1890, 24 IV 1891, 25 IV 1891, 26 IV 1891, 30 IV 1891, b.d, b.d, 11 XI 1895, 18 I 1898, 14 V 1903, 9 I 1905, 24 I 1905, 26 I 1905, 19 II 1905, 21 II 1905, 22 II 1905, 23 II 1905, 23 IV 1905, 4 V 1905, 14 V 1905, 4 XI 1905, 18 XI 1905, 20 XI 1905
- fragm. listu SW do siostry Marii Witkiewiczówny z 7 VI 1903.

65. Zdzisław Piasecki, *Listy Henryka Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza – ich walory dokumentacyjne i literackie* [w:] *Henryk Sienkiewicz. Bibliografia – twórczość – recepcja*, red. L. Ludorowski, H. Ludorowska, Ogólnopolskie Towarzystwo im. Henryka Sienkiewicza, Lublin 1998, s. 59–78. Przedruk pt. Listy Henryka Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza (1880–1882) [w:] Zdzisław Piasecki: Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich, UO, Opole 1999, s. 101–128.

- Fragm. 25 listów od Henryka Sienkiewicza z: 29 X 1880, XII 1880, 7 XII 1880, XII 1880, przed Bożym Narodzeniem 1880, I 1881, 19 I 1881, 27 II 1881, połowa VII 1881, koniec VII 1881, 2 VIII 1881, X 1881, X 1881, 10 XI 1881, XI 1881, XI 1881, XI 1881, XII 1881, 26 XII 1881, I 1882, 2 III 1882, III 1882, 13 VI 1882, 15 VII 1882, 24 V 1903.

66. Zdzisław Piasecki, *Dzieciństwo i wczesna młodość SIW w świetle nieogłoszonych listów jego ojca*, „Strony. Czasopismo Społeczno-Kulturalne" [Opole] 1996, nr 5–6, s. 28–38. Przedruk

w: Zdzisław Piasecki, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich*, UO, Opole 1999, s. 196–226.

- Fragm. 37 listów SW do matki i rodzeństwa z: 3 XII 1883, 26 XII 1883, II 1885, 8 IV 1885, 25 V 1885, 11 VII 1885, 30 VII 1885, XI 1885, koniec 1885, III 1887, lato 1887, b.d. 1887, 13 VIII 1887, IX 1887, 29 II 1888, 12 VII 1889, 28 X 1889, 10 IV 1890, 5 VI 1890, 22 VII 1890, 29 VII 1890, 2 VIII 1890, 3 IX 1890, 11 X 1890, 29 XII 1890, 1 III 1891, 14 III 1891, 2 VIII 1891, 4 III 1892, 10 XII 1892, 21 XII 1892, 24 I 1893, 18 II 1893, 23 II 1893, 27 III 1893, IV 1893, 4 V 1893
- fragm. 15 listów SW do siostry Marii z: b.d., 8 XI 1892, 10 I 1896, VI 1896, 27 VI 1897, 31 I 1898, 21 VIII 1898, 1900, 26 II 1901, 13 XII 1901, 22 XII 1902, 7 VI 1903, 11 XII 1903, 14 III 1904, 24 III 1904
- fragm. 8 listów SW do żony i SIW: 9 III 1890, 11 III 1890, 14 III 1890, 25 III 1890, 15 IV 1890, 8 V 1890, XII 1890, XII 1890, w tym czarno-białe reprodukcje akwarel z listów: *Powitanie z Sabałą* z 1891, dwóch autoportretów z 1890, „Tata leży na szklanym stole, na prawo prof. Rydygier" z 1890
- fragm. listu SW do Ignacego Baranowskiego z 27 XII 1900
- fragm. listu SW do Antoniego Pułaskiego z 1890 lub 1891.

67. *„Kochany i drogi wujaszku". Listy Bronisława Piłsudskiego do Stanisława Witkiewicza*, oprac. A. Kuczyński, „Literatura Ludowa" 1999, nr 1, s. 55–65.
- 3 listy od Bronisława Piłsudskiego z: 25 VII 1912, 16 VIII 1912, 26 X 1912.

68. Zdzisław Piasecki, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich*, UO, Opole 1999.
- Zawartość przy poszczególnych szkicach, które złożyły się na książkę.

69. Stefan Żeromski: *Listy 1897–1904*, opr. Z. J. Adamczyk, IBL PAN, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 124, 151, 203, 204, 319, 325, *Pisma zebrane*, t. 36; *Listy 1905–1912*, opr. Z. J. Adamczyk, IBL PAN, Czytelnik, Warszawa 2006, s. 7, 10, 180, 255, *Pisma zebrane*, t. 37.
- 10 listów od Stefana Żeromskiego z: 2 XI 1900, 28 XII 1901, 3 V 1902, 8 V 1902, 22 XI 1902, 24 XII 1902, 16 II 1905, 1 III 1905, 20 VII 1909, 7 III 1910
- fragm. listu SW do Stefana Żeromskiego z 25 II 1910.

70. Henryk Sienkiewicz, *Listy*, t. 5, cz. 2, *Aleksandra Ulanowska – Józef Żychoń*, oprac., wstępem i przypisami opatrzyła M. Bokszczanin, PIW, Warszawa 2009, s. 218–334.
- 38 listów od Henryka Sienkiewicza z lat 1880–1903.

71. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Listy I*, opracował i przypisami opatrzył T. Pawlak, Warszawa 2013, s. 12–77, 125–141. *Dzieła zebrane*, t. 17.
- 9 kartek SW i SIW do siostry Marii Witkiewiczówny, jej wychowanicy Marii Witkiewiczówny (Dziudzi) i Jana Witkiewicza Koszczyca 1904
- fragm. 36 listów SW do matki z lat 1885–1893, czarno-białe reprodukcje 21 fragmentów z dopiskami SIW
- fragm. 1 listu SW do żony Marii z 1890, 4 czarno-białe reprodukcji kart 1890–1891
- 17 listów i kartek od SIW z lat 1909–1914, 7 czarno-białych reprodukcji 4 kart.

72. Stefan Okołowicz, *Anioł i syn. 30 lat dialogu Stanisława i Stanisława Ignacego Witkiewiczów*, Boss & Okołowicz, Warszawa 2015, passim.
- Ponad 190 fragm. listów do SIW (kolorowe reprodukcje kilkunastu kartek SW do SIW) za LdS
- fragm. 14 listów do matki i rodzeństwa z: 8 IV 1885 (z reprodukcją rysunku głowy syna), 4 IV 1887 (z reprodukcją strony z rysunkiem syna), 11 I 1889 (z reprodukcją rysunku postaci syna), II 1889, 1 III 1891, 2 VIII 1891, 3 IX 1891, 8 XI 1892, reprodukcje 2 kart 1889–1892 z dopi-

skami syna, 18 II 1893, 1 III 1893, 5 XII 1888 (z reprodukcją lokomotywy narysowanej przez syna), 1889–1897, 29 I 1900

- fragm. 3 listów do żony Marii i SIW z: 1889 (z reprodukcją strony z rysunkami dla Stasia), 6 I 1905, 16 I 1905, kolorowe reprodukcje 4 ilustracji w listach do żony i syna z: 14 III 1890 *Tata na spacerze*, 17 III 1890 *Powitanie z Sabałą*, 28 III 1890 *Burek wita Tatę*, 21 III 1890 *Tata pisze Na przełęczy*
- kolorowe reprodukcje 4 kart pocztowych SW do siostry Marii Witkiewiczówny z 1 I 1905 ze zdjęciem ojca i syna z Lovranu podpisanej „Anioł i syn", z: 12 XII 1904 i 8 I 1905 z rysunkami SW, z 7 IV 1905
- fragm. 4 listów SIW do SW z: 12 VII 1910, 5 V 1911, 29 VI 1911, 2 IV 1914, za LdS i 69 (kolorowe reprodukcje kilkunastu kartek SIW do SW)
- kolorowa reprodukcja listu od Towarzystwa Muzeum Tatrzańskiego 27 VIII 1913.

73. *„Kochany wujaszku". Listy Bronisława Piłsudskiego do Stanisława Witkiewicza*, oprac. naukowe A. Kuczyński, Muzeum Tatrzańskie im. Dra Tytusa Chałubińskiego w Zakopanem, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, [Zakopane–Sulejówek] 2016.

- 7 listów od Bronisława Piłsudskiego z: 25 VII 1912, 28 VII 1912, 16 VIII 1912, 26 X 1912, 9 XI 1912, 12 V 1913, 18 XI 1913.

Zasoby archiwalne

W Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie oraz w archiwum Muzeum Tatrzańskiego zachowało się kilkaset listów Witkiewicza ojca, a także – w Zakopanem – kilkaset jednostek korespondencji do niego adresowanej. W zasobach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (dalej Ossolineum), a także wielu innych instytucji w Polsce, i nie tylko, przechowywane są mniejsze (od kilkudziesięciu do kilku jednostek) zespoły epistolografii tego autora. Poniższe zestawienie ma na celu oszacowanie stanu zasobów archiwalnych i oznaczenie, co ukazało się drukiem w całości lub we fragmentach (poprzez wprowadzenie odsyłaczy do bibliografii).

Przy opracowaniu zestawienia korzystano z drukowanych inwentarzy działów rękopisów następujących instytucji: Ossolineum, Biblioteki Narodowej (dalej BN), IS PAN, Biblioteki Jagiellońskiej (dalej BJ), Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, Biblioteki Uniwersyteckiej KUL w Lublinie (BU KUL), Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie, Biblioteki Kórnickiej, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza (dalej ML), a także z następujących pozycji: *Nowy Korbut. Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, opr. zespół pod kierownictwem Z. Szweykowskiego, t. 16, Warszawa 1980, s. 195–208 i innych[40]. Oznaczono, których informacji za *Korbutem* jeszcze nie zweryfikowano.

[40] B. D a n e k - W o j n o w s k a, *Stanisław Witkiewicz 1851–1915* [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 4. t. 4, *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, red. J. Kulczyczka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, IBL PAN, Warszawa 1971, s. 53–93; *Zbiory rękopisów w bibliotekach i muzeach w Polsce: indeks*, opr. D. Kamolowa i T. Sieniatecka, BN, Warszawa 2003; *Dawni*

Przeprowadzono kwerendy w: MT, IS PAN, Ossolineum, ML, IBL PAN, BU KUL. W MT korzystano z inwentarzy sporządzanych przez Annę Micińską do końca jej pracy w tej instytucji (XI 1973 r.). Są one jednak cząstkowe z uwagi na późniejszą akcesję[41], wpływy te nie zostały szczegółowo opracowane (np. 427 kartek pocztowych kupionych od Henryki Szandomirskiej w 1977, przechowywanych pod sygnaturą ZR/W/70). Ponadto epistolografia jest rozproszona po różnych teczkach w obrębie liczącego 78 tomów archiwum witkiewiczowskiego, po wypożyczeniu nie zawsze trafiała na swoje miejsce (choćby ZR/W/23), trudno więc oszacować bez długotrwałych kwerend i uporządkowania całości, czy dane jednostki są wliczone w określony inwentarz, czy należy liczyć je jako odrębne. Liczba jednostek epistolografii Witkiewicza z MT może się zmienić.

Zestawienie rozpoczęto od najliczniejszych zespołów, stąd określony porządek instytucji przechowujących epistolografię Stanisława Witkiewicza. Zasoby podzielono na listy i korespondencję, rozpoczynano od najliczniejszych zespołów do adresatów lub od nadawców, w dalszej kolejności przy porządkowaniu nazw i nazwisk nadawców przyjęto kryterium alfabetyczne. Jako jednostkę liczono list, kartę pocztową (widokówka, tzw. karta pocztowa, „zakrytka"), telegram. Respektując porządek wprowadzony w archiwum MT przez Annę Micińską, korespondencję podzielono na niedotyczącą i dotyczącą stylu zakopiańskiego. Z inwentarza korespondencji niedotyczącej stylu zakopiańskiego (przekazanego przez Annę Micińską dyrekcji MT w dniu 14 XI 1973 r.) nie uwzględniono kart wizytowych ani korespondencji kierowanej nie do Stanisława Witkiewicza (a często w kopertach jest więcej jednostek).

Zestawienie archiwalne listów i korespondencji Stanisława Witkiewicza

Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem[42]: 1775 = 742 listy SW, 1033 do SW

Stosowane skróty: LdS – *Listy do syna*, LSZ – *Listy o stylu zakopiańskim*, b.d. – bez daty, fragm. – fragment, MNK – Muzeum Narodowe w Krakowie, * oznaczono osoby, których imienia nie udało się ustalić-, kursywą zapisano dane za *Nowym Korbutem* wymagające weryfikacji.

pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biobibliograficzny, red. R. Loth, t. 5, IBL PAN, Warszawa 2004, s. 73–77; Z. P i a s e c k i, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich*, UO, Opole 1999.

[41] W ZR/W/21 znajduje się informacja z 1996 r. o zamiarze przekazania przez Urszulę Żuławską, w imieniu śp. Marii Korniłowicz, pakietu materiałów, w tym listów SW do Jadwigi z Sienkiewiczów Korniłowiczowej.

[42] Dziękuję za możliwość odbycia kwerend archiwalnych i pomoc pracownikom MT, p. Danucie Janusz oraz dr. hab. Jerzemu M. Roszkowskiemu.

Liczba jednostek, adresat/nadawca, daty	Druk[1]
Listy	
337 do siostry Marii Witkiewiczówny 310 [inwentarz Micińskiej] 5 XI 1897– 31 VI 1914 26 [ZR/W/23] 1898–1912, b.d. 1 [ZR/W/70] 8 VIII 1911	Fragm. 45 w poz. 12, fragm. 3 w poz. 15, fragm. 15 w LdS, fragm. 4 w poz. 47, fragm. 15 w poz. 64, fragm. 2 w poz. 68
240 do syna Stanisława Ignacego Witkiewicza 224 [inwentarz Micińskiej] 1905–1911, 1914 16 [późniejsze wpływy] z: 24 IV 1898, 14 V 1903, 9 I 1905, 11 I 1905, 14 [?] I 1905, 21 I 1905, 31 I 1905, b.d., 4 II 1905, 4 II pod wieczór 1905, b.d., 5 II 1905, 8 II 1905, [?] II 1905, środa b.d., 22 XII 1908	142 w LdS, z listami z IS PAN wydane w 76%, niedrukowane 82 jednostki; 7 oraz fragm. 27 w poz. 62; fragm. 8 w poz. 64
54 do żony Marii Witkiewiczowej 38 [inwentarz Micińskiej] 1905–1912 16 [ZR/W/23] do żony, żony i syna łącznie	Fragm. 1 w poz. 24, fragm. 9 w poz. 69
26 do Marii Dembowskiej, do Marii i Bronisława Dembowskich 1902, 1905 i b.d.	1 z 1897 w poz. 44
15 do siostry Eugenii (Żeni) Witkiewiczówny 1910, 1911, 1912, 1914, 1915[2]	
11 do Bronisławy Dłuskiej 1912–1913, b.d. brulion listu	Poz. 54[3]
9 do Karola Benniego 1896–1902 i b.d.	Fragm. 4 w poz. 34, fragm. 1 w 48, 7 w LSZ
7 do matki Elwiry Witkiewiczowej 1883–1890	1 w poz. 32
5 do Wojciecha Roja 1896, 1910–1914	Fragm. 1 z 1896 w poz. 34
2 do Heleny Boguszewskiej 1915	
2 do Gebethnera i Wolffa 1910 i b.d.	
2 do Józefa Siedleckiego 1912, 1915	
2 do Marii Zagórzańskiej 1911, 1912	
2 do Wandy Lilpopowej 1910	
2 do brata Jana Witkiewicza 1910	
1 do André Cheradame (brulion listu) 1899	
1 do Heleny Dybowskiej 1904	
1 do siostry Anieli Jałowieckiej 12 III 1915	
1 do Stanisława Estreichera fragm. 21 VI 1900	
1 od dr Górskiego*, lovrańskiego lekarza SW, (brulion listu) 10 VII 1912	
1 do Antoniego Kaliny 1900	LSZ
1 do Komitetu Wystawy Podhalańskiej 1894	LSZ
1 do Bronisławy Kondratowiczowej 1901	LSZ

1 do Wandy Marchlewskiej 1911	
1 do Tadeusza Micińskiego 1914	
1 do Sidonii Romańczukowej 1912	
1 do Henryka Sienkiewicza 1897	Poz. 68
1 do Rudolfa Starzewskiego z redakcji „Czasu" 1901 fragm.	Fragm. w poz. 48
1 do Zofii Stokowskiej b.d.	
1 do barona Taubego* 1915	
1 do Juliana Zachariewicza 1898	Fragm. 1 w poz. 34, LSZ
1 do Teodora Ziembińskiego 1911	
1 do NN właścicielki pensjonatu w Lovranie b.d.	
1 do NN [Ludwik Jankowski?] siostrzeńca architekta Tomasza Prylińskiego 26 III 1910	
7 listów lub fragm. do adresatów niezidentyfikowanych 1898–1912, w tym do Mieczysława Limanowskiego lub Władysława Orkana (?) b.d. fragm., do mężczyzny 3 XI 1899, do mecenasa	
Korespondencja niedotycząca stylu zakopiańskiego 606 jednostek	
80 od siostry Marii Witkiewiczówny 30 [inwentarz Micińskiej] 1908–1913 50 kartek z dziełami sztuki [ZR/W/70]	
76 od Gebethnera i Wolffa 1890–1913	Fragm. 6 w poz. 40, fragm. 2 z 1899 w poz. 48
38 od Franciszka Olszewskiego, redakcja „Kuriera Warszawskiego" (w tym 2 z redakcji) 1890–1892	Fragm. 3 w poz. 36
38 od Józefa Siedleckiego (listy i materiały do *Dziwnego człowieka*) 1901–1906	Fragm. 17 w poz. 40
23 od Tadeusza Piniego, redakcja „Nauki i Sztuki" 1904–1911	4 w LdS, fragm. 5 w poz. 40, fragm. w poz. 53, fragm. 40 (włącznie z 38 ze Lwowa) w poz. 57
15 od syna Stanisława Ignacego Witkiewicza 1909–1914	Poz. 69
10 od Feliksa Jasieńskiego „Mangghi" 1901–1904	
9 od Jana Wolffa, redakcja „Tygodnika Ilustrowanego", 1890–1908	
8 od Szaloma [Szulima] Asha 1903–1904	
8 od Wilhelma Feldmana, redakcja „Krytyki", 1902–1905	Fragm. 1 w poz. 40
8 od Adama Giełguda z żoną 1890–1891	Fragm. 1 z 1891 w poz. 34
8 od Tytusa Filipowicza 1906–1910, 1913–1914	
7 od Zygmunta Klemensiewicza 1904–1907	

7 od Adama Szymańskiego, redakcja „Reformy Szkolnej", 1904–1911	
6 od Antoniego Kamińskiego 1895–1915	
6 od Ludwika Pręgowskiego, Towarzystwo Wydawnicze we Lwowie, 1905–1906	
6 od Zygmunta Sarneckiego, redakcja „Świata", 1887–1891	
6 od Wacława Sieroszewskiego 1910–1915	
5 od Mariona H. Spielmanna, redakcja „Black and White", 1891	
4 od Anczyca i Spółki 1903–1911	
4 od Włodzimierza Koniecznego 1909–1915	
4 od Wacława Naake-Nakęskiego, Towarzystwo Wydawnicze we Lwowie, 1902–1905	
4 od Józefa Piłsudskiego 1911–1915	Poz. 11
4 od Ludwika Szczepańskiego, redakcja krakowskiego „Życia", 1897–1898	Fragm. 1 z 1902 w poz. 36
4 od Marii Witkiewiczówny (Dziudzi) 1908, b.d.	
3 od Konstantego Alexandrowicza 1915	
3 od Ignacego Baranowskiego 1897–1904	Fragm. 1 z 1902 w poz. 12
3 od Johannesowej Brandtowej 1893	
3 od Feliksa Kopery, MNK, 1902	
3 od Stanisława Romana Lewandowskiego, redakcja „Naszej Sztuki", 1892	
3 od Ignacego Matuszewskiego 1901	2 w LSZ
3 od Jacka Malczewskiego 1902–1906	
3 od organizatorów Powszechnej Wystawy Krajowej we Lwowie 1894	
3 od Towarzystwa Tatrzańskiego 1891–1913	
3 od Zygmunta Wasilewskiego, Muzeum w Rapperswilu, redakcja „Głosu", 1893–1896	
3 od Feliksa Westa, Wydawnictwo „Arcydzieł polskich i obcych pisarzy", 1904–1906	
3 od Maryli Wolskiej 1903, 1912, b.d.	
2 od Akademii Umiejętności w Krakowie 1900	
2 od André Cheradame 1899	
2 od Józefa Chełmońskiego 1880, 1909	1 z 1909 w poz. 15, 2 w poz. 18
2 od Emiliana Dvořaka 1901–1902	

2 od K. Filipowskiego* 1891	
2 od Jana Gadomskiego, redakcja „Gazety Polskiej" 1901	
2 od Aleksandra Gierymskiego 1891	Poz. 38
2 od Cypriana Godebskiego 1898	
2 od Stefana Góry, Czytelnia Akademicka im. Mickiewicza, 1903–1904	
2 od Mieczysława Jakimowicza, Towarzystwo Bratniej Pomocy Uczniów ASP w Krakowie, 1903–1904	Fragm. 2 w poz. 40
2 od Aleksandra Krywulta 1896	
2 od Tadeusza Micińskiego 1909–1910	Fragm. 1 w poz. 34, LdS
2 od Maurycego Mycielskiego 1893	
2 od Tadeusza Nalepińskiego (1885–1918) 1909	LdS
2 od Franciszka Henryka Nowickiego 1893–1898	
2 od Gustawa Pilattiego 1903–1904	
2 od Karola Potkańskiego 1896–1897	
2 od Włodzimierza Szuchiewicza 1903 i b.d.	
2 od Wacława Szymanowskiego 1908	
2 druki od Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1900–1903	
2 od Kazimierza Trus[z]kowskiego 1912	
2 od Józefa Weyssenhoffa, redakcja „Biblioteki Warszawskiej", 1891	Fragm. 1 w poz. 36, fragm. 1 w poz. 48
2 od brata Jana Witkiewicza 1903	
2 od siostry Eugenii Witkiewiczówny 1910, 1913	
2 od żony Marii Witkiewiczowej 1911–1913	
2 z Wydziału Krajowego we Lwowie 1910	
2 od Stanisława Zakrzewskiego, redakcja „Ateneum Polskie" 1907	
1 od Ahasverusa 1902	
1 od Teodora Axentowicza 1897	
1 od Michała Bałuckiego 1901 (list i zaproszenie od Koła artystyczno-literackiego w Krakowie)	
1 od Amelii Bogdańskiej b.d.	
1 od Władysława Bogusławskiego, redakcja „Biblioteki Warszawskiej", 1901	
1 od Stefana Boguszewskiego 1915	
1 od Władysława Bukowińskiego 1906	

1 od Zygmunta Celichowskiego 1899	
1 od Karola Chłapowskiego 1901	
1 od Kazimierza Chłędowskiego 1904	
1 od Commisariat Général 1900	
1 od Heleny Czerwijowskiej 1914	
1 od Czytelni Akademickiej we Lwowie 1905	
1 od Julii Dobrowolskiej 1903	
1 od Karela Droža 1898	
1 od Prospera Dziekońskiego 1901	
1 od Mariana Falskiego 1910	
1 od Heleny Friesendorff [?] 1903	
1 od Wojciecha Gersona 1894	
1 od [?] Goldsobela*, Encyklopedia powszechna Orgelbranda 1912	
1 od Zofii Golińskiej-Daszyńskiej 1905	
1 od Artura Górskiego 1909 [zbiorowy, wiele podpisów]	
1 od Konstantego Górskiego 1893	Fragm. w poz. 48
1 od Ksawerego [?] Górskiego [?] 1910	
1 od D. Henkiela, „Redakcja Biblioteki Warszawskiej" 1901	
1 od Józefa Herbaczewskiego, Stowarzyszenie Litewskie Ruta, 1904	
1 od A. Hleb-Koszańskiej* 1903	
1 od Józefa Holewińskiego, redakcja „Tygodnika Ilustrowanego" 1899	
1 od Tomasza Janiszewskiego 1905	
1 od Romana Jasińskiego 1895	
1 od Franciszka [?] Jaworskiego, redakcja „Kuriera Lwowskiego", 1904	
1 od Miloša Jiránka, redakcja „Volné směry" 1908	
1 od Witolda Klingera b.d.	
1 od Władysława Kłyszewskiego, redakcja „Sfinksa" 1914	
1 od Komitetu Obchodu Setnej Rocznicy Urodzin J. Słowackiego we Lwowie, zbiorowy, 1908	
1 od Komitetu redakcyjnego książki *Znad Wilii i Niemna* 1904	
1 od Komitetu założycielskiego „Tygodnika Polskiego" 1911	

1 od Bronisławy Kondratowiczowej b.d.	
1 od Michała Konopackiego, redakcja „Nowej Reformy", 1895	Fragm. w poz. 48
1 od Zofii Krukowskiej 1912	
1 od Stanisława Lacka, redakcja krakowskiego „Życia", 1900	
1 od Leonarda Lepszego 1906	
1 od Efraima Mosze Liliena 1903	
1 od Władysława Lilpopa 1912	
1 od Wandy Lilpopowej 1913	
1 od Mieczysława Limanowskiego b.d.	
1 od Ignacego Łopieńskiego 1901	
1 od Władysława Łuszczkiewicza, MNK, b.d.	
1 od Erazma Majewskiego, redakcja „Światowida" i „Wisły", 1901	
1 od Karola Maszkowskiego b.d.	
1 od Józefa Mehoffera 1907	
1 od St. Mieczyńskiego* 1902	
1 od Romualda Minkiewicza 1908	
1 od Kazimierza Młodzianowskiego 1907	
1 od Muzeum Przemysłowego Miejskiego we Lwowie 1893	
1 od Muzeum Rzemiosł z Warszawy 1896	
1 od Józefa Niedźwiedzkiego 1905	
1 od Tymona Niesiołowskiego 1903	
1 zbiorowy od „Nowej Wystawy Malarstwa i Rzeźby"	
1 od Obszczestwa Grażdanskich Inżynierow 1905	
1 od Ogniska Polskiego w Pradze 1904	Poz. 27
1 od Władysława Orkana 1911	Poz. 15
1 od Adama Ostaszewskiego 1905	
1 od Jana Owidzkiego 1902	
1 od Stefana Pawlickiego 1903	
1 od Włodzimierza Perzyńskiego, redakcja krakowskiego „Życia" 1898	
1 od Stanisława Pieńkowskiego 1912	LdS
1 od K. Pilattiego* 1902	
1 od K. Płońskiej* 1901	

1 od Polskiego Towarzystwa Filozoficznego 1906	
1 od Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego 1907	
1 od Józefa Kazimierza Poniatowskiego 1911	
1 od Tadeusza Popławskiego, redakcja „Ateneum", b.d.	
1 odezwa od Powszechnego Stowarzyszenia Polskich Artystów 1891	
1 z redakcji czasopisma „Myśl" 1891	
1 z redakcji „Kuriera Teatralnego" b.d.	
1 z redakcji „Ludu Roboczego" b.d.	
1 od Jana Rembowskiego 1894	
1 od Jana Sabały Krzeptowskiego 1887 lub 1888	Poz. 22
1 od Joachima Sołtysa 1901	
1 od Włodzimierza Spasowicza, redakcja „Kraju", 1900	
1 od Rudolfa Starzewskiego, redakcja krakowskiego „Życia", 1898	Fragm. w poz. 48
1 od Zofii Szeptyckiej 1893	
1 od Andrzeja Romana Szeptyckiego 1904	
1 od Jana Szeptyckiego 1905	
1 od Macieja Szukiewicza, MNK, 1904	
1 od Władysława Ślewińskiego 1912	
1 od Artura Śliwińskiego 1906	
1 od Emmanuela Świeykowskiego 1900	
1 od Augusta Teodorowicza 1915	
1 od Stanisława Thugutta, redakcja „Ziemi", 1912	Fragm. w poz. 34
1 od Towarzystwa Artystów Polskich w Paryżu 1912	
1 od Towarzystwa „Sztuka Podhalańska" 1912	
1 od Verein Berliner Kunstler 1894	
1 od [?] Wielowieyskiej* 1901 [?]	
1 od siostry lub brata SW (Elwiry Jagninowej, Barbary Matusewiczowej, Wiktora lub Ignacego) 1912	
1 od Augustyna Wróblewskiego, Towarzystwo Eleuterie, 1904	
1 od Wacława Zaborowskiego [?] 1908	
1 od Jana Zawady 1913	
1 od Hipolita Zborowskiego 1902	
1 od Ludwika Zielińskiego, redakcja „Wędrowca" 1891	
1 od Zjazdu Podhalan I b.d.	LdS

1 od Zjazdu Podhalan II b.d.	
1 od Zjazdu Górali b.d.	
1 od Romana Zrębowicza b.d.	
1 od Stefana Żeromskiego 1909	
1 od Oktawii Żeromskiej, Adama i in. 1913	
1 od Władysława Żukowskiego b.d.	
1 od NN b.d.	
1 od NN 28 II 1905	
1 od NN 20 VIII 1901	
1 od NN 4 IV 1912	
1 od NN [Ludwik Jankowski] siostrzeńca architekta Tomasza Prylińskiego 18 II 1910	
13 od różnych adresatów [ZR/W/70]: W. Koniecznego, T. Nalepińskiego, Radziwiłłowej, E. Wesołowskiego, M. Wolskiej, Stefana, Oktawii i Adama Żeromskich i in.	
1 od Krakowskiego Towarzystwa Oświaty Ludowej b.d.	
1 list zbiorowy z 1904 podpisany przez E. Orzeszkową	
1 pismo zbiorowe w sprawie sprowadzenia zwłok J. Słowackiego, podpisane m.in. przez A. Górskiego, T. Nalepińskiego, S. Wyrzykowskiego b.d.	
Korespondencja dotycząca stylu zakopiańskiego 427 jednostek	
40 od Teodora Paprockiego 1890–1895	Fragm. 6 w poz. 36, fragm. 5 w poz. 48, fragm. w poz. 49
28 od Stanisława Eljasza Radzikowskiego 1896–1905	Fragm. 3 w poz. 34, 27 w LSZ
16 od Mariana Sokołowskiego 1898	Fragm. 1 w poz. 34, 12 w LSZ
15 od Franciszka Mączyńskiego 1899–1913	13 w LSZ; 4 w poz. 54
14 od Seweryna Böhma 1897–1901	8 w LSZ
14 od Jerzego Warchałowskiego 1900–1909	10 w LSZ
12 od Jana G. Pawlikowskiego 1897–1905	LSZ
11 od Wincentego Kossakowskiego 1894–1896 oraz 3 W. Kossakowskiego do Wojciecha Roja	9 Kossakowskiego do SW oraz 3 do Roja w LSZ
11 od Karola Benniego 1896–1913	7 w LSZ
11 od Jana Steckiego 1901, 1904	LSZ
9 od Zygmunta Gnatowskiego 1894–1899 i b.d.	8 w LSZ
7 od Bronisława Piłsudskiego 1912–1913	3 w poz. 65
6 od Stanisława Dłużewskiego 1899	LSZ
6 od Anny Z. Potockiej 1897 i b.d.	LSZ

6 od Teresy Zagórskiej 1898	LSZ
5 od Jana Witkiewicza Koszczyca 1914 i b.d.	2 z 1912 [?] i 1914 w LSZ
5 od Marii Janowej Kleniewskiej 1899–1900	4 w LSZ
4 od Bohdana Broniewskiego 1901	LSZ
4 od Jana Domagalskiego 1901	LSZ
4 od Aleksandra Klimaszewskiego 1901–1904	LSZ
4 od Ignacego Świętochowskiego 1902	LSZ
4 od Henryka Weyssenhoffa 1988, 1900 i b.d.	3 w LSZ
4 od Julii Matlakowskiej 1897–1901	LSZ
3 od Stanisława Sasa-Dolińskiego	LSZ
3 od Antoniego Kaliny 1899–1901	2 w LSZ
3 od ks. Kazimierza Kaszelewskiego	LSZ
3 od ks. Franciszka Mazurka 1899	LSZ
3 od Ignacego S. Morgulca 1901–1904	LSZ
3 od Stanisława K. Ostrowskiego 1908, 1915	LSZ
3 od Antoniego Porczyńskiego 1901–1902 i b.d.	
3 od Józefa Peszkego 1897, 1901	LSZ
3 od Mikołaja Reya 1901, 1902 i b.d.	2 w LSZ
3 od Józefa Szenklera 1902, 1903	
3 od ks. Stefana Warszawskiego 1901, 1902	LSZ
2 od Stanisława Baculewicza 1903	
2 od Stanisława Bądzyńskiego 1901–02	LSZ
2 od Klementyny Boguski 1903, [1904]	LSZ
2 od Michała Bernsztejna 1902	Fragm. w poz. 34, LSZ, poz. 56
2 od Konstantego Buszczyńskiego 1900, 1902	LSZ
2 od Władysława Ekielskiego 1900	LSZ
2 od Anny Filipkowskiej 1903, 1905	LSZ
2 od Wiktora Gosienieckiego 1901, 1905	Fragm. 2 w poz. 34, LSZ
2 od Konrada Góreckiego 1902	1 z 1906 w LSZ
2 od Rudolfa i Romany Jaroszów 1901, 1902	LSZ
2 od Bolesława Jaroszyńskiego 1904	LSZ
2 od Jana Karłowicza 1895	LSZ
2 od Komitetu Towarzystwa „Polskiej Sztuki Stosowanej" 1901 (Władysław Tetmajer, Jan Bukowski, Jerzy Warchałowski)	LSZ
2 od Józefa Konica 1902	

2 od Romana S. Lewandowskiego 1893	LSZ
2 od Władysława Matlakowskiego 1895	Fragm. 1 w poz. 34, LSZ
2 od Natalii Meisnerowej 1902	LSZ
2 od Kazimierza Mokłowskiego 1904–1905	1 z 1904 w LSZ
2 od Henryka Piątkowskiego 1901	LSZ
2 od Marii Potockiej (Romerowej), córki Anny Potockiej 1896	LSZ
2 od Józefa Polaka 1902	LSZ
2 od Antoniego Porczyńskiego 1901, 1904	LSZ
2 od Jana Rakowicza 1899	LSZ
2 od Ludwika Rydygiera 1899, 1900	LSZ
2 od L. Wasilewskiego* 1902	LSZ
1 od Alfreda Altenberga 1907	Fragm. w poz. 34, LSZ
1 od F. Andrackiego* 1902	LSZ
1 od Kamila Bauma 1902	LSZ
1 od Stanisławy Barabasz 1903	LSZ
1 od Ludwika Bieleckiego 1901	LSZ
1 od Jana Boguckiego 1904	LSZ
1 od Jana Bogusławskiego 1900	LSZ
1 od Antoniego Brydzińskiego 1902	LSZ
1 od Wojciecha Brzegi 1896	LSZ
1 od Zofii Brzezińskiej b.d.	LSZ
1 od Bronisława Chrostowskiego 1893	LSZ
1 od Stanisława Ciechanowskiego 1899	LSZ
1 od Henryka Dynowskiego 1899	LSZ
1 od Stanisława Estreichera 1900	LSZ
1 od T. Filipowicza* 1900	LSZ
1 od Jana Francuzewicza 1901	
1 od Cypriana Godebskiego 1899	LSZ
1 od Gajkiewicza*, b.d.	
1 od Józefa Gardeckiego 1901	LSZ
1 od Jana Gebethnera i Seweryna Böhma 1899	
1 od Konrada Goreckiego 1906	LSZ
1 od Stanisława Grawe 1904	LSZ
1 od Zofii Hankiewicz 1904	LSZ
1 od Karola Iwanickiego 1901	LSZ

1 od Władysława Jabłońskiego 1901	LSZ
1 od Michała Junowicza 1902	LSZ
1 od Krajowej Szkoły Garncarskiej w Kołomyi 1892	
1 od W. Kalińskiego* 1907	
1 od Stanisława Kamińskiego 1907	LSZ
1 od Ludwika Kapiszewskiego 1901	LSZ
1 od Józefa Kerntopfa 1901	LSZ
1 od Elli Kierbedziówny 1900	LSZ
1 od Jerzego Kierzkowskiego 1902	
1 od A. Kleina* 1900	LSZ
1 od Marii Kleczyńskiej 1901	LSZ
1 od Heleny Komorowskiej 1900	LSZ
1 od Komitetu Wystawy Polskiego Przemysłu Budowlanego 1892	LSZ
1 od Alojzego Koniecznego po 1904	LSZ
1 od Ludwika Kopcia 1902	LSZ
1 od Stanisława Kopcia 1903	LSZ
1 od Bronisławy Kossakowskiej 1894	LSZ
1 od Edgara Kovátsa 1897	LSZ
1 od Tadeusza Kruszewskiego 1901	LSZ
1 od Hugona Kundera 1901	LSZ
1 od Marii Lewandowskiej 1902	LSZ
1 od Alfreda Lipowskiego b.d.	LSZ
1 od Kazimierza Łysakowskiego 26 V [?].	LSZ
1 od Stanisława Maleckiego 1901	LSZ
1 od Lucjana Malinowskiego 1885	LSZ
1 od Karola Maszkowskiego b.d.	LSZ
1 od A. Mazowieckiej* 1902	
1 od Wandy Mazurkiewiczowej 1899	LSZ
1 od H. Mężyńskiej* 1901	LSZ
1 od Władysława Miłkowskiego 1902	LSZ
1 od Stanisława Moraczewskiego 1901	LSZ
1 od Stanisława Moździńskiego 1904	LSZ
1 od Feliksa Nałęczyńskiego 1902	LSZ
1 od Anny Neumanowej b.d.	LSZ
1 od Józefa Niedźwiedzkiego 1901	LSZ

1 od Eligiusza Niewiadomskiego 1903	LSZ
1 od Bronisława Nowińskiego 1903	LSZ
1 od Jadwigi Piątkowskiej 1901	LSZ
1 od Ludwika Panczakiewicza 1902	LSZ
1 od Adama Pełczyńskiego 1896	LSZ
1 od Józefa Wł. Piecha 1903	LSZ
1 od Marii B. Platerowej 1894	LSZ
1 od Józefa Stefana Pomianowskiego 1900	LSZ
1 od Stanisława K. Ostrowskiego 1908	LSZ
1 od Władysława Reymonta 1901	LSZ, poz. 43
1 od Anieli Rokoszowej 1904	
1 od Kazimierza Rymarewicza 1904	LSZ
1 od Józefa Siedleckiego 1899 lub 1902	LSZ
1 od Wacława Sieroszewskiego 1912	
1 od Wacława Sobierańskiego 1900	LSZ
1 od Jerzego Stanowskiego 1901	LSZ
1 od Stanisława Stempkowskiego 1899	LSZ
1 od Antoniny Sterpińskiej (?) 1906	LSZ
1 od Andrzeja Stopki 1908	LSZ
1 od Władysława Szymańskiego 1902	LSZ
1 od Marii Tarnawskiej 1902	Fragm. w poz. 34, LSZ
1 od Piotra Tarnawieckiego 1905	LSZ
1 od Teodora Tomasiewicza 1901	LSZ
1 od Wincentego Trojanowskiego 1900	LSZ
1 od Towarzystwa Szkoły Ludowej 1904	LSZ
1 od Towarzystwa Tatrzańskiego z Krakowa 1891	
1 od Marii Turskiej 1901	LSZ
1 od Zofii Urbanowskiej 1901	LSZ
1 od G. Vogta* 1900	
1 od S. Wawrzykiewicza* 1908	
1 od księżnej Pawłowej Woronieckiej 1900	LSZ
1 od M. Wrześniewskiego* 1902	LSZ
1 od Juliana Zachariewicza 1897	LSZ
1 od M. Zontak* 15 IV [?]	LSZ
1 od Michała Żmigrodzkiego 1902	LSZ

7 od niezidentyfikowanych adresatów (w tym) 2 od NN [Kazimierza Lubomirskiego ?] 1907 NN z 2 IX [1892] Ks. Antoniego Marii, kapucyna 1902	4 w LSZ

Uwaga!

[1] Jeżeli drukowano całość lub większość, nie odsyłano do edycji cząstkowych. Ponadto nie zawsze źródło cytatów było określone. Odsyłacze listów do matki i rodzeństwa umieszczono przy matce Elwirze Witkiewiczowej.

[2] Dziękuję p. Elżbiecie Witkiewicz-Schiele za tę informację.

[3] Taki zapis oznacza, że wszystkie listy wydrukowano w tej pozycji.

Instytut Sztuki PAN[43]: 891 = 888 listów SW[44], 3 do SW

Liczba jednostek, adresat/nadawca, daty	Druk
Listy	
433 do syna Stanisława Ignacego Witkiewicza 1897–1914	356 w LdS, z listami z MT wydane w 76%, niedrukowane 77 jednostek, 7 oraz fragm. 27 w poz. 62, fragm. 8 w poz. 64
202 do żony Marii Witkiewiczowej 1896–1914	Fragm. 1 w poz. 24, fragm. w poz. 47
17 ilustrowanych akwarelami fragm. listów do żony i syna łącznie b.d.	Fragm. i 7 ilustracji w poz. 60, 3 w poz. 64, 4 w poz. 70
162 do matki Elwiry Witkiewiczowej 1868–1893	Fragm. 3 w poz. 15, fragm. 13 w poz. 24, 25,1 w poz. 32, fragm. 8 w poz. 34, fragm. 21 w poz. 36, fragm. w poz. 40, fragm. 17 w poz. 46, fragm. 40 w poz. 47, fragm. 7 w poz. 48, fragm. 29 w poz. 58, fragm. 7 w poz. 59, fragm. 36 w poz. 69
40 do siostry Marii Witkiewiczówny 1884–1903	Fragm. 3 w poz. 36, fragm. 2 w poz. 40,
19 do Ignacego Baranowskiego 1897–1902	Fragm. 2 w poz. 34, fragm. 1 w poz. 48, fragm. 2 w poz. 49, fragm. 9 w poz. 58

[43] Dziękuję za możliwość odbycia kwerend archiwalnych i pomoc pracownikom IS PAN, p. Marzenie Kuraś oraz dr hab. Joannie Sosnowskiej, prof. IS PAN.

[44] Według moich obliczeń zespół liczy 888 listów, według informacji na stronie internetowej jest to 889 listów Stanisława Witkiewicza z lat 1868–1914 [@:] http://www.ispan.pl/pl/zbiory/zbiory-specjalne [dostęp: 03.02.2016].

10 do Antoniego Sygietyńskiego 1901–1914	Poz. 38
2 do Józefa Peszkego 1896–1897	
1 do Baranowskiej, żony Ignacego 1896	
1 do Michała Radziwiłła b.d.	
1 do Wojciecha Roja 1912	
Korespondencja	
2 od Józefa Chełmońskiego 1880, 1909	Poz. 18
1 od Józefa Peszkego b.d.	

Ossolineum: 82 listów SW, 48 do SW

Liczba jednostek, adresat/nadawca, daty	Druk
Listy	
56 do żony Marii Witkiewiczowej 1890–1898	Fragm. 3 w poz. 36
8 do Wilhelma Feldmana 1903–1907, w załączeniu Stanisław Witkiewicz o Pochodzie na Wawel (ustęp z listu prywatnego)	Fragm. z 1905 w poz. 35, fragm. z 1904 w poz. 40, fragm. z 1904 w poz. 46
6 do Henryka Sienkiewicza i Marii z Babskich Sienkiewiczowej	
5 do Henryka Józefa Sienkiewicza, syna Henryka 1901–1906	Fragm. z 1901 w poz. 59
2 do matki Elwiry Witkiewiczowej 1872–1875	
1 do Jana Jankowskiego 1895	
1 do Tadeusza Dowgirda 1870	Fragm. w poz. 47, 48
1 do E. Pawłowicza 1898	
1 do Władysława Reymonta z 1901	Poz. 43
1 do M. Szukiewicza 1903	
Korespondencja	
23 od Henryka Sienkiewicza	Poz. 68
24 od Stefanii z Cieszkowskich Sienkiewiczowej, matki Henryka	
1 od Bolesława Wysłoucha 1908	

Biblioteka Jagiellońska 49 listy SW, 17 listów do SW

Liczba jednostek, adresat, daty	Druk
Listy	
20 do Józefa Siedleckiego z 1901–1914	Fragm. z 1904 w poz. 48
13 do Jana Gwalberta Pawlikowskiego 1897–1904[4]	10 w LSZ
6 do Konstantego Marii Górskiego 1895–1901	Fragm. 2 z 1895, 1901 w poz. 35; fragm. z 1901 w poz. 36; fragm. z 1901 w poz. 47; fragm. z 1901 w poz. 48, fragm. z 1903 w poz. 59
2 do Henryka Dynowskiego 1899	LSZ
2 do Władysława Orkana 1911–1912	
1 do Marii Dynowskiej 1899	
1 do Wilhelma Feldmana b.d.	
1 do Wacława Lasockiego 1910	
1 do Michała Pawlikowskiego 1910	
1 do Edwarda Raczyńskiego z 1901 kopia	
1 do Zygmunta Sarneckiego b.d.	
1 do Henryka Sienkiewicza b.d.	Poz. 68
Korespondencja	
11 od Szaloma Asza 1903–1906	3 w poz. 20
4 listy (w tym 1 fragm.) od Heleny Modrzejewskiej	Poz. 28
1 od Edwarda Raczyńskiego 1901	
1 karta od W.B. (być może Jadwiga Janczewska) 1915	

Uwaga!

[4] Dziękuję p. dr. Zbigniewowi Możdzierzowi za udostępnienie elektronicznej wersji spisu Korespondencji Jana Gwalberta Pawlikowskiego z Archiwum Pawlikowskich z domu „Pod Jedlami", przekazanej do BJ.

Biblioteka Narodowa w Warszawie[45] – 12 listów SW, 14 listów do SW

4 do drukarni Władysława Ludwika Anczyca 1898, 1890, 1906 i b.d.
2 do M. Geniusza, 1905

[45] Zdaniem prof. Bogdana Burdzieja (uwaga podczas konferencji *Stanisław Witkiewicz po stu latach* odbywającej się 28 IX 2015 na UMK w Toruniu) wśród materiałów Adama Szymańskiego w BN znajduje się kilka arkuszy o nierozpoznanym autorstwie, być może pióra Stanisława Witkiewicza. Dziękuję za tę informację.

1 list do Centralizacji Towarzystwa Demokratycznego Polskiego b.d.
1 do Ferdynanda Hoesicka [?] 1898
1 do Wacława Sieroszewskiego 1915
1 do Antoniego Pułaskiego 1890 lub 1891
1 do Antoniny Machnickiej 1894
facsimile 1 listu SW Józefa Kotarbińskiego 28 XI 1902
13 od Adolfa Dygasińskiego 1890–1892, druk w poz. 39
1 od Józefa Mehoffera b.d.

Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu – 2 listy SW, 14 listów do SW

1 do Jadwigi Janczewskiej 1902
1 do Henryka Józefa Sienkiewicza, syna Henryka b.d.
11 od Henryka Sienkiewicza z lat 1880–1889, druk w poz. 68
3 od Marii z Szetkiewiczów Sienkiewiczowej 1882

Biblioteka Naukowa Lwowskiego Narodowego Uniwersytetu im. Iwana Franki we Lwowie

38 do Tadeusza Piniego, druk fragm. 40 (włącznie z 23 listami z MT) w poz. 57

Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza

20 do Jadwigi Janczewskiej, druk fragm. 14 listów w poz. 50

Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy

10 do Oskara Szellera (na temat Marii Dembowskiej) 1911–1913

Biblioteka Książąt Czartoryskich w Krakowie

8 do Feliksa Jasieńskiego 1901–1904, druk fragm. z 1903 w poz. 48
1 do nieznanego adresata 1890, druk fragm. w poz. 36

Biblioteka Uniwersytecka KUL w Lublinie

5 do Jana Steckiego, druk w poz. 55

Biblioteka Kórnicka PAN

1 do Jana Zamoyskiego b.d.

Biblioteka Instytutu IBL PAN w Warszawie

1 do Bolesława Prusa, druk w poz. 41

Archiwum Literackie Národního Muzea w Pradze

2 do Edwarda Jelinka 1893, druk w poz. 27

Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka NAN Ukrainy

1 list do Alfonsyny (Włodzimierzowej) Dzieduszyckiej 1903[46]

[46] Tu także list Marii Witkiewiczowej z 19 III 1903 r. do niezidentyfikowanej adresatki, w którym matka Stanisława Ignacego upomina się o zapłatę za utkany dywan. Dziękuję p. Justynie Staroń za informację o tych materiałach.

Archiwum domowe Marii Olszanieckiej w Warszawie[47]

14 od Marii Dembowskiej (kartki wypożyczone zapewne z MT)

Instytucja	Listy	Korespondencja
Muzeum Tatrzańskie	742	1033
Instytut Sztuki PAN	888	3
Ossolineum	82	48
Biblioteka Jagiellońska w Krakowie	50	17
Biblioteka Narodowa w Warszawie	12	14
Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu	2	14
BN Lwowskiego Narodowego Uniwersytetu	38	–
Muzeum Literatury	20	–
Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy	10	–
Biblioteka Książąt Czartoryskich w Krakowie	8	1
BU KUL w Lublinie	5	–
Biblioteka Kórnicka PAN	1	–
Biblioteka Instytutu IBL PAN w Warszawie	1	–
Archiwum Literackie Národního Muzea w Pradze	2	–
Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka NAN Ukrainy	1	–
Archiwum domowe Marii Olszanieckiej	–	14
W sumie	**1862**	**1144**

Podsumowując: listy SW liczą **1862** jednostek, korespondencja **1144**. **W sumie epistolografia Stanisława Witkiewicza liczy 3006 jednostek archiwalnych.** Dotąd drukowano (zliczając bez fragmentów oraz bez jednostek drukowanych, a niezachowanych) **980** listów i korespondencji. We fragmentach zapewne drugie tyle lub więcej, wciąż jednak jedna trzecia materiału pozostaje niewydana.

Największe bloki korespondencji, z których wydano najmniej, to:

- 377 listów i kartek do siostry Marii Witkiewiczówny (337 MT, 40 IS PAN), 80 kartek od niej (MT)
- 329 listów i kartek do żony Marii Witkiewiczowej (219 IS PAN, 56 Ossolineum, 54 MT)

[47] Dziękuję p. Annie Wasilewskiej za możliwość wglądu do domowego archiwum p. Marii Olszanieckiej.

- 171 listów do matki Elwiry Witkiewiczowej (162 IS PAN, 7 MT, 2 Ossolineum)
- 158 listów do syna Stanisława Ignacego Witkiewicza (78 IS PAN, 80 MT) niedrukowanych w LdS
- 76 listów i kartek od Gebethnera i Wolffa (MT)
- 61 listów i korespondencji z Tadeuszem Pinim (23 MT, 38 Biblioteka Naukowa Lwowskiego Narodowego Uniwersytetu)
- 40 listów i korespondencji z Marią i Bronisławem Dembowskimi (MT, archiwum domowe Marii Olszanieckiej)
- 40 od Teodora Paprockiego 1890–1895 (MT)
- 39 od Józefa Siedleckiego (MT) i 22 do niego (BJ, MT)
- 38 od Franciszka Olszewskiego, redakcja „Kuriera Warszawskiego" (MT).

Oczywiście dalsze poszukiwania archiwalne mogą przynieść zmianę tej liczby. Konieczne będą kwerendy weryfikujące wiadomości zawarte w inwentarzach, *Nowym Korbucie*, a także rozpisanie kwerendy w instytucjach (jeszcze np. Bibliotece Naukowej PAN i PAU przechowującej archiwalia Stanisława Witkiewicza), w archiwach, bibliotekach muzealnych oraz być może u właścicieli prywatnych. Osobny problem to korespondencja żony, Marii Witkiewiczowej, stawiająca w niezwykle ciekawym świetle życie rodzinne Witkiewiczów, a także archiwum siostry Marii Witkiewiczówny, strażniczki pamięci słynnego brata.

Projekt edycji.
„[...] żeby zebrać całą korespondencję, byłyby całe tomy"[48]

Powyższy cytat pochodzi z przywołanych już wspomnień Marii Witkiewiczówny z 1936 roku. Mimo wydania dwóch tomów epistolografii Stanisława Witkiewicza materiał niedrukowany jest obszerny i bardzo zróżnicowany, co od razu sugeruje więcej niż jeden tom. Zanim jednak przedstawię najważniejsze uwagi dotyczące projektu edycji, kilka słów poświęcę ocenie dotychczasowych wydań.

Z powyższego wyliczenia zawartości archiwów wynika, że w *Listach do syna* i *Listach o stylu zakopiańskim* wydrukowano wiele, lecz nie wszystkie zachowane jednostki. W *Listach do syna* nie ogłoszono 158 listów do syna Stanisława Ignacego Witkiewicza (78 IS PAN, 80 MT), w *Listach o stylu zakopiańskim* nie ukazało się 100 jednostek dotyczących tego zagadnienia. Michał Jagiełło wybierał listy najbardziej znaczące (np. z 16 listów od Mariana Soko-

[48] M. Witkiewiczówna, *Wspomnienia o Stanisławie Witkiewiczu...*, dz. cyt., s. 92.

łowskiego drukował 12; z 14 od Seweryna Böhma – 8; z 14 od Jerzego Warchałowskiego – 10; z 5 od Jana Koszczyca Witkiewicza – 2). Podobnie postąpiły Anna Micińska i Bożena Danek-Wojnowska.

Recenzenci *Listów do syna* nie mogli pogodzić się z nieuwzględnieniem w edycji ponad 20 procent listów zachowanych w archiwach (IS PAN, MT, a także Ossolineum). Jacek Woźniakowski upominał się o kryteria wyboru Micińskiej i Danek-Wojnowskiej[49]. Za niewystarczający uznał poniżej przytoczony komentarz edytorek:

> I tak listy z okresu wcześniejszego (1900–1904) opublikowano wszystkie, z lat zaś 1905–1906 prawie wszystkie (nie włączono tylko licznych z tego okresu kart pocztowych, pochodzących z Muzeum Tatrzańskiego). Niewielkich cięć dokonano w korespondencji z lat 1908–1911 (reprezentowanej pozycjami zarówno z Instytutu Sztuki, jak i Muzeum Tatrzańskiego), natomiast znacznie bardziej wyselekcjonowano pisane łącznie do żony i syna listy z okresu 1912–1914[50].

Założyć można, że autorki wyboru kierowały się, jeśli chodzi o partię listów z lat 1905–1906, atrakcyjnością materiału (kartki jako krótsze i bardziej konwencjonalne niż listy zapewne zostały uznane za mniej interesujące). Woźniakowski konstatował ponadto, że w zasobach archiwalnych różnych instytucji jest ponad 700 jednostek listowych. Tę liczbę („przeszło 700 pozycji") podają także autorki wyboru w *Posłowiu*, wymienia ją Zdzisław Piasecki[51]. Ten ostatni wskazywał jeszcze na zasoby Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich i podkreślał, że Witkiewicz pisał do żony i syna łącznie (edycja z 1969 r. natomiast powinna być zatytułowana *Do syna i żony*).

Razem MT i IS PAN przechowują 673 jednostki listów do syna, odjęcie od nich 515 drukowanych pozycji daje wymieniony już wynik 158 listów do Stanisława Ignacego Witkiewicza (24 procent). Oczywiście należy podjąć się pogłębionych kwerend, uporządkować archiwum MT, a także zweryfikować zasoby prywatne. Sprawa podniesiona przez Piaseckiego – rozszerzenie tytułu tomu oraz włączenie doń 329 jednostek do żony Marii Witkiewiczowej – to rozstrzygnięcie wymagające szczegółowej analizy tego materiału, a najprawdopodobniej podzielenia zbioru listów do żony.

Niewydanych w całości nadal pozostaje 17 akwarelowych ilustracji zachowanych w postaci wycinków z listów pisanych przez ojca do Stanisława Ignacego ze zbiorów IS PAN. Najnowsza edycja 4 z nich w albumie Stefana Okołowicza *Anioł i syn* przynosi bardzo drobną, lecz zbędną poprawkę. Oto

[49] J. W o ź n i a k o w s k i, *Mój Staśku najdroższy*, „Tygodnik Powszechny" 1970, nr 12, s. 4.

[50] *Posłowie* [w:] *Listy do syna*, opr. B. Danek-Wojnowska i A. Micińska, PIW, Warszawa 1969, s. 808.

[51] Z. P i a s e c k i, *Nieopublikowane listy do syna*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu. Filologia Polska" 1997, z. 33, s. 100.

malarz akwarelę z 21 III 1890, przedstawiającą go podczas pracy przy lampie, zatytułował *Tata pisze Przełęcz*, podczas gdy w podpisie ilustracji niepotrzebnie zaproponowano wersję odpowiadającą rzeczywistemu brzmieniu tytułu *Na przełęczy*.

Oddzielnym zagadnieniem byłoby rozszerzenie próby budowania dwugłosu o listy od Stanisława Ignacego. Wydanie z 1969 roku obejmowało 6 znanych wówczas listów i kartek, w 2013 roku Tomasz Pawlak podał do druku dodatkowych 11 jednostek (w sumie 17). Analogicznie należałoby postąpić w przypadku decyzji o włączeniu w szerszym zakresie listów do żony.

Zdzisław Piasecki, recenzując edycję z 1969 roku, wskazywał na poważne braki faktograficzne i merytoryczne wynikające z przygotowania wyboru. Szczegółowo wylicza je w artykule *Nieopublikowane listy Stanisława Witkiewicza do syna*[52] z 1997 roku, ilustrując tekst bogato fragmentami lub całymi listami. Co więcej, wskazać można drobne pomyłki w datowaniu – poz. 362 (s. 443) została opatrzona datą „22 kwietnia [1910]", podczas gdy na autografie widnieje „23" tego miesiąca – czy w mylnym ustaleniu adresata, jak dowiódł Maciej Pinkwart w artykule *Związek Witkiewiczów ze Ślimakami*, opublikowanym na portalu *Nie tylko Zakopane*[53]. Ponadto w ciągu czterdziestu siedmiu lat od daty druku *Listów do syna* pojawiło się sporo literatury witkiewiczologicznej i witkacologicznej.

Listy o stylu zakopiańskim nie wywołały tylu dyskusji edytorskich, jednak i w przypadku tej pozycji zdarzają się uzupełnienia. Stanisław Fita wydał w 1993 roku 5 listów Witkiewicza do Jana Steckiego, pochodzących z archiwum Jana Steckiego z Biblioteki Uniwersyteckiej KUL. Ubolewał przy tym, że

> [...] pierwsza część zaplanowanej chyba na kilka tomów edycji *Listy Stanisława Witkiewicza i jego korespondentów* [...] nie jest kontynuowana[54].

Jan Zieliński na koniec bardzo przychylnej recenzji *Listów o stylu zakopiańskim* sformułował kilka uzupełnień. Zaproponował właściwe odczytanie obcojęzycznego słowa w adresie, zidentyfikował postać poetki Ludwiki Godlewskiej, o której pisał Witkiewiczowi Stanisław Eljasz-Radzikowski, objaśnił, że podziękowanie Janowi Gwalbertowi Pawlikowskiemu za spolszczenie „boskiego starca" dotyczyło tłumaczenia pracy *Ruskin i kult piękna*, podał także atrybucję jednego z adresatów niezidentyfikowanych[55].

[52] Tamże.

[53] Zob. http://nietylkozakopane.info/zwiazek-witkiewiczow-ze-slimakami/ [dostęp: 02.01.2016].

[54] *Listy Stanisława Witkiewicza do Jana Steckiego 1901–1904*, opr. S. Fita, „Rocznik Humanistyczny" 1993, z. 1, s. 75.

[55] J. Z i e l i ń s k i, *Pochwała lekarzy...*, dz. cyt., s. 129–130.

Zaznaczyć trzeba, że materiał opublikowany w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (książki *Listy do syna* i *Listy o stylu zakopiańskim*, dalej skrótowo odnoszę się do pozostałych wydań) nie ma pewnych elementów metryk listów, czyli opisów fizycznych archiwaliów wraz z charakterystyką zapisu i uwagami o wyglądzie autografu, co jest obecnie uznawane za standard naukowy[56]. Datowanie, też w wypadkach wątpliwych, dane ze stempli pocztowych oraz kopert, adresy czy nadruki na papierze to oczywiście elementy niekwestionowane, podawane pod tekstem lub w przypisach (miejsce przechowywania archiwaliów – w nocie wydawcy). W przypisach *Listów do syna* ponadto od listów odróżniono widokówki, karty pocztowe i karty pocztowe, „zakrytki". W wydawanych obecnie edycjach krytycznych (np. *Pisma zebrane* Stefana Żeromskiego pod redakcją Zbigniewa Golińskiego) opis autografu rozpoczyna się od podania miejsca przechowywania, sygnatury, opisu materialnego wyglądu przekazu, jego wymiarów, rozmieszczenia tekstu na papierze.

Logiczną decyzją byłoby zatem przygotowanie wydań drugich poprawionych i uzupełnionych dwóch najważniejszych książek epistolograficznych Witkiewicza. Nie są dostępne na rynku, z wielkim trudem – w antykwariatach. Przygotowanie do wydania materiału niedrukowanego w *Listach do syna* czy w *Listach o stylu zakopiańskim* jest oczywiście możliwe, jednak niefunkcjonalne z powodów merytorycznych i wydawniczych, ponieważ odbiorca, czytając dodatkowe listy do danego adresata, nie znałby kontekstu i obcowałby z mniej ciekawym materiałem. Dodatkowo często w *Listach o stylu zakopiańskim* tematyka listów i wydarzenia, jakich dotyczyły, decydowały o tym, by dołączyć do tomu epistolografię innych autorów i do innych osób. Książki te wytyczają dwie odmienne koncepcje edytorskie opracowania pozostałego materiału: nadrzędnym kryterium stać się ma chronologia, adresat czy problem?

Najbardziej atrakcyjnym elementem edycji epistolografii autora *Na przełęczy* będą jego niedrukowane listy i korespondencja, nad których układem należałoby się poważnie zastanowić. Obejmą one przede wszystkim najwcześniejsze, a zarazem najliczniejsze zespoły listów do rodziny: przede wszystkim do matki Elwiry, siostry Marii, żony (przy Marii Witkiewiczowej trudno będzie decydować przed analizą materiału) oraz reszty rodzeństwa. Oczywiście listy do siostry uwzględniać powinny wydania *Wyimków* i *Testamentu*, tu także – przy obecnym oszacowaniu materiału – można jedynie rekonstruować dwugłos.

[56] R. L o t h, *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, IBL PAN, Warszawa 2006, s. 156–157.

O ogromnym znaczeniu tego materiału epistolograficznego dla witkiewiczologii, dla badań nad sztuką, literaturą i kulturą XIX wieku pisała jeszcze w 1963 roku Wanda Nowakowska w artykule *Stanisław Witkiewicz w listach do rodziny z lat 1868–1914*. Listy obejmują cztery okresy życia Witkiewicza: studia w Petersburgu i Monachium, warszawskie lata współpracy z „Wędrowcem" i czas pierwszych polemik, epokę wielkich monografii i kształtowania się stylu narodowego w architekturze i zdobnictwie, czyli pobyt w Zakopanem, oraz ostatnią fazę twórczości o przewadze zainteresowań polityczno-etyczno-społecznych. Dzięki nim możemy śledzić w listach wysyłanych do Mińska do matki, siostry oraz reszty z ośmiorga rodzeństwa mozolne kształtowanie się artysty: najpierw malarza, od 1875 roku, potem krytyka sztuki i pisarza, któremu żal jednak było odkładać pędzel. Nie brak tam spraw codziennych, informacji o problemach materialnych czy o pogarszaniu się stanu zdrowia z powodu pojawiającej się w latach monachijskich gruźlicy, z którą malarz walczył będzie przez całe życie. Założenie rodziny i przyjście na świat syna Stanisława Ignacego to kolejny ważny i obszerny temat listów: dumny ojciec opisuje babce drobiazgowo wszystkie fazy fizycznego i psychicznego rozwoju potomka, jego zdolności i charakter.

Zaznaczyć należy, że w pracach o Witkiewiczu często pojawiają się te same fragmenty listów – zwłaszcza do matki czy siostry – nie funkcjonują jednak jako całości. Dopiero Piasecki, w książce *Stanisław Witkiewicz. Młodość i wczesny dorobek artysty*, pokusił się o obfitsze wybory z rękopisów, w zasadzie dopiero sygnalizując, z jak dużym talentem epistolarnym mamy do czynienia.

Po wydzieleniu działu, jaki mógłby służyć za tytuł tomu *Listy do rodziny*, pozostanie nam epistolografia dotycząca kwestii zawodowych, artystycznych, kulturalnych i społecznych, odzwierciedlająca wszechstronność Witkiewicza i mnogość jego zainteresowań jako pisarza, krytyka, malarza, społecznika itd.

Największe bloki wśród listów pozostałych to korespondencja od wydawców: Jana Gebethnera, Tadeusza Piniego, Teodora Paprockiego, Franciszka Olszewskiego, znana jedynie fragmentarycznie. Podobnie listy Witkiewicza do (22) i od Józefa Siedleckiego (39), związane z powstaniem *Dziwnego człowieka* i przyjaźnią, jaka nawiązała się między kolekcjonerem i malarzem. Wydaje się, że sporo jest jeszcze do ujawnienia w dziedzinie życia zawodowego Witkiewicza – choćby korespondencja z redaktorami pism angielskich, dla których, dzięki pośrednictwu Adama Giełguda, Witkiewicz rysował.

Listy do pisarzy, malarzy, ludzi kultury i sztuki na ogół zostały już wydane, choć nie wszystkie i nigdy w jednym tomie, pozwalającym na ogląd całości. Co więcej, nie zawsze opracowania te cieszyły się uznaniem. Zdzisław Piasecki w artykule *Stanisław Witkiewicz i Antoni Sygietyński* narzekał na wydanie z 1973 roku:

Ponieważ do publikacji zakradło się sporo błędów, wynikających z niedokładnego odczytania rękopisu Witkiewicza, jego listy do Sygietyńskiego cytowane będą z materiałów rękopiśmiennych[57].

Osobną sprawą jest życie prywatne artysty: jego zauroczenie Heleną Modrzejewską oraz relacja z Marią z Sobotkiewiczów Dembowską.

W 1875 roku Witkiewicz znalazł się w gronie wielbiciel i talentu Modrzejewskiej. Nie zdecydował się jednak w 1876 roku na wyjazd do Ameryki wraz z innymi jej adoratorami (Aleksandrem Gierymskim, Józefem Chełmońskim, Adamem Chmielowskim, Henrykiem Sienkiewiczem i Karolem Chłapowskim). W 1879 roku aktorka, jak pisał Jan Gondowicz, „podsunęła wielbicielowi swą wybrankę"[58], córkę sąsiadów rodziny Witkiewiczów z Kowieńszczyzny. Młodzi pobrali się po sześciu latach narzeczeństwa. Maria Pietrzkiewiczówna urodziła Witkiewiczowi syna, którego matką chrzestną została Modrzejewska. Stanisław Ignacy, z powodu wyjazdu matki chrzestnej na tournée, czekał sześć lat.

Znamy zachowane (częściowo we fragmentach) listy od Heleny Modrzejewskiej, wiemy, że listy do niej się nie zachowały. Modrzejewska pisywała do matki Witkiewicza oraz do jego narzeczonej, a potem żony.

Sobotkiewiczównę i jej narzeczonego, Bronisława Dembowskiego, przyszły autor *Sztuki i krytyki* poznał w 1880 roku w Meranie. Połączyła ich wieloletnia przyjaźń. W 1885 roku Dembowscy sprowadzili się do Zakopanego i mieli ogromny wpływ na to, że na przeprowadzkę pod Tatry zdecydował się i Witkiewicz.

Po śmierci Dembowskiego (24 XII 1893 r.), mimo iż Witkiewicz był żonaty, tłumione uczucie wybuchło ze zdwojoną siłą. Dwudziestego siódmego grudnia 1894 roku wyznawał Jadwidze z Szetkiewiczów Janczewskiej, żonie Edwarda Janczewskiego, profesora i przez jakiś czas rektora UJ, a największej powiernicy Czarnej Mary, czyli Marii Dembowskiej:

[...] to każdy widzi po mnie – bo ja z tym, że ją kocham nie kryję się – ale jak dalece, jak strasznie ja kocham, ja chcę to Pani po prostu powiedzieć[59].

Piasecki, edytor listów do Janczewskiej, nawet i w tym przypadku nie podał do druku listu w całości. Z 40 listów i korespondencji z Marią i Bronisła-

[57] Z. P i a s e c k i, *Stanisław Witkiewicz i Antoni Sygietyński. Lata przyjaźni i współpracy twórczej* [w:] tenże, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich*, UO, Opole 1999, s. 151.

[58] J. G o n d o w i c z, *Wiosenne chrunie. Witkacy w Tatrach* [w:] t e n ż e, *Paradoks o autorze*, Korporacja Ha!art, Kraków 2011, s. 177–178.

[59] Z. P i a s e c k i, *Nieznane listy od Stanisława Witkiewicza do Jadwigi Janczewskiej*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu. Filologia Polska" 1988, z. 26, s. 105.

wem Dembowskimi, a potem tylko z Marią, tak ważnych dla rozumienia tej relacji, drukowano dotąd zaledwie jeden list w całości.

Kiedy w 1908 roku stan zdrowia zmusił Witkiewicza do wyjazdu do Lovranu, Dembowska pojechała razem z nim.

Projektem docelowym byłaby zatem pierwsza pełna książkowa edycja epistolografii Stanisława Witkiewicza, wstępnie pomieszczona w czterech tomach: drugie wydania *Listów do syna* i *Listów o stylu zakopiańskim*, pierwsze wydania *Listów do rodziny* oraz *Listów* lub *Korespondencji Stanisława Witkiewicza*. Zważywszy na liczbę zachowanej korespondencji, warto byłoby rozważyć próbę budowania dwugłosów (stąd propozycja tytułu ostatniego tomu zawierającego najbardziej zróżnicowany materiał). Dzięki nowoczesnemu opracowaniu edytorskiemu oraz merytorycznemu (wstępy, przypisy, komentarze) listy i korespondencja tego artysty zyskałyby bezcenny naukowo i interesujący czytelniczo wymiar.

Listy i korespondencja Stanisława Witkiewicza to intrygujący i ważny, a dopiero czekający na rzetelne opracowanie temat. Słowa Kosińskiego sprzed niemal stu lat nie przestały być aktualne:

> Zbyt wiele jeszcze materiału listowego leży w ukryciu, aby już dziś móc się kusić o pełną o nim monografię[60].

Nie tylko znaczenie postaci czy poznawcze lub artystyczne walory listów sprawiają, że tę epistolografię należy zbadać i podać do druku. Oprócz wypełnienia poważnej luki w badaniu dorobku tego niezwykle wszechstronnego artysty, jednego z ważniejszych pisarzy pozytywizmu, będzie to również istotny wkład w poznanie sztuki i kultury przełomu XIX i XX w.

Bibliografia [nieujęta w części Bibliografia edycji listów i korespondencji S. Witkiewicza)

Błoński Jan, *Witkiewicz: ojciec i syn, czyli psychomachia rodzinna*, „Twórczość" 1970, nr 7/8, s. 140–154.

Burek Tomasz, *Bądź zdrów, dobry, mądry i jasny. Stanisława Witkiewicza walka o duszę syna*, „Twórczość" 1970, nr 7/8, s. 132–140.

Danek-Wojnowska Bożena, *Stanisław Witkiewicz 1851–1915* [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 4. t. 4, *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, red. Janina Kulczyczka-Saloni, Henryk Markiewicz, Zbigniew Żabicki, IBL PAN, Warszawa 1971.

Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biobibliograficzny, red. Roman Loth, IBL PAN, Warszawa 2004.

Gondowicz Jan, *Ciemne ściany polskiego domu*, „Nowe Książki" 1980, nr 15, s. 18–19.

Gondowicz Jan, *Wiosenne chrunie. Witkacy w Tatrach* [w:] tenże, *Paradoks o autorze*, Korporacja Ha!art, Kraków 2011, s. 177–178.

Goreń Andrzej, *Wokół stylu zakopiańskiego*, „Regiony" 1981, nr 1, s. 188.

Jakubowski Jan Zygmunt, *Stanisław Witkiewicz jako pisarz*, „Odbitka z Czynności i Posiedzeń. Łódzkie Towarzystwo Naukowe" 1949, nr 2(8), s. 11–12.

[60] K. K o s i ń s k i, *Stanisław Witkiewicz...*, dz. cyt., s. 5.

JĘDRUSZAK HANNA, *Poglądy społeczne i wychowawcze Stanisława Witkiewicza w „Listach do syna"*, „Dzieje Najnowsze" 1970, nr 4, s. 187–197.

KOCHANOWSKI MAREK, *Sądy Stanisława Witkiewicza o kobiecie w „Listach do syna"* [w:] *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. E. Dąbrowicz, J. Sztachelska, WUB, Białystok 2000, s. 475–482.

KORNIŁOWICZÓWNA MARIA, *Onegdaj. Opowieść o Henryku Sienkiewiczu i ludziach mu bliskich*, PIW, Warszawa 1972.

KURCZAB HENRYK, *Tatrzańska twórczość literacka Stanisława Witkiewicza*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Rzeszowie, Rzeszów 1974.

LOTH ROMAN, *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, IBL PAN, Warszawa 2006.

MAJDA JAN, *Góralszczyzna w twórczości Stanisława Witkiewicza*, Ossolineum, Wrocław 1979.

MAJDA JAN, *O stylu zakopiańskim*, „Życie Literackie" 1980, nr 47, s. 12.

MAJEWSKA-WÓJCIK ANNA, *Stanisław Witkiewicz epistolograf – uwagi o językowym kształcie „Listów do syna"*, referat wygłoszony na konferencji Stanisław Witkiewicz po stu latach na UMK w Toruniu 28 IX 2015

MOŹDZIERZ ZBIGNIEW, *Lata syberyjskie Stanisława Witkiewicza i ich wpływ na późniejszy dorobek twórczy* [w:] *Polacy w nauce i kulturze Tomska oraz Zachodniej Syberii*, red. Antoni Kuczyński, Mirosław Marczyk, Wrocław 2008 [wyd. 2009], s. 219–232.

NOWAKOWSKA WANDA, *Nieznany dramat ośmioletniego Witkacego*, „Przegląd Humanistyczny" 1965, nr 1, s. 141–145.

NOWAKOWSKI ANDRZEJ, [bez tytułu, rec. *Listów o stylu zakopiańskim*], „Ruch Literacki" 1982, z. 3–4, s. 169–171.

OKSZA J. [Kisielewska Julia], *Wyspiański i Witkiewicz*, „Bluszcz" 1915, nr jubileuszowy, s. 15.

PAWLAK TOMASZ, *Prywatysta Witkiewicz: o maturze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Pamiętnik Literacki" 2013, 104/2, s. 205–218.

PIGOŃ STANISŁAW, *Stanisław Witkiewicz jako wychowawca narodu*, „Sfinks" t. III. Warszawa 1911, s. 3–36.

PYCKA ANNA MAŁGORZATA, *Kreacje i poglądy Stanisława Witkiewicza na tle głosów epoki*, Universitas, Kraków 2010.

PYTEL ZBIGNIEW, *Witkiewiczowska architektura sakralna w Zakopanem*, uzup. i red. merytoryczna Zbigniew Moździerz, Towarzystwo Muzeum Tatrzańskiego, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego, Zakopane 1999.

SIENKIEWICZOWA Z SZETKIEWICZÓW MARIA, *Listy*, oprac., wstępem i przypisami opatrzyła Barbara Szargot, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, Piotrków Trybunalski 2012.

Stanisław Witkiewicz. Człowiek – artysta – myśliciel, materiały z sesji zorganizowanej w osiemdziesiątą rocznicę śmierci artysty, Zakopane 20–22 października 1995, red. Zbigniew Moździerz, Towarzystwo Muzeum Tatrzańskiego, Muzeum Tatrzańskie im. dra Tytusa Chałubińskiego, Zakopane 1997.

Styl zakopiański Stanisława Witkiewicza. The Zakopane Style of Stanisław Witkiewicz, tekst i wybór ilustracji Teresa Jabłońska, Bosz, Olszanica 2008.

TARNOWSKI JÓZEF, *Wielki przełom: studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, WUG, Gdańsk 2014.

TONDOS BARBARA, *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*, Ossolineum, Wrocław 2004.

TREUGUTT STEFAN, *Ojciec idealny*, „Nowe Książki" 1970, nr 5, s. 274.

VRAŽIČ MAŁGORZATA, *Stanisław Witkiewicz i Witkacy. Dwa paradygmaty sztuki, dwie koncepcje kultury*, WUW, Warszawa 2013.

WACHOWICZ BARBARA, *Marie jego życia*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Kraków 1972.

WITKIEWICZ JAN STANISŁAW, *Witkacy i Witkiewiczowie*, Pocublice, Berno 1982.

WITKIEWICZ-SCHIELE ELŻBIETA, REGULSKA ANNA [współpraca], *Nie tylko Witkiewiczowie... Dwa wielki z rodzinami Prószyńskich, Becków, Rabowskich, i Schielów od Syberii po Zakopane*, Zakopane 2015.

Woźniakowski Jacek, *Mój Staśku najdroższy*, „Tygodnik Powszechny" 1970, nr 12, s. 4.
Woźniakowski Jacek, *Stawiać sobie cele poza rogatkami życia*, „Tygodnik Powszechny" 1970, nr 13, s. 6.
Woźniakowski Jacek, *Ojciec i syn Witkiewicze* [w:] tenże, *Co się dzieje ze sztuką*, PIW, Warszawa 1974, s. 82–103.
Zbiory rękopisów w bibliotekach i muzeach w Polsce: indeks, opr. Danuta Kamolowa i Teresa Sieniatecka, BN, Warszawa 2003.
Zieliński Jan, *Pochwała lekarzy i potępienie kogutów*, „Twórczość" 1980, nr 7, s. 128–130.

On a need of epistolography of Stanisław Witkiewicz

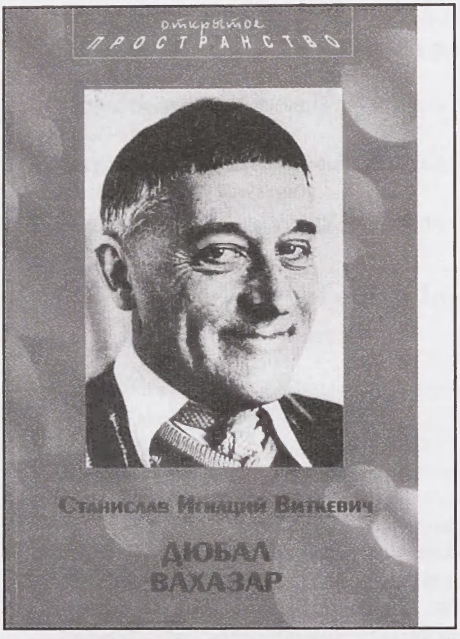
Summary

Keywords: Stanisław Witkiewicz, letters, correspondence, letters to the son, letters on the Zakopane Style

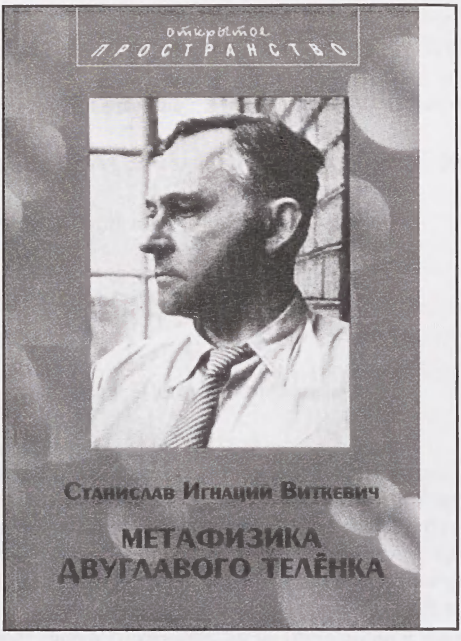
The epistolographic legacy of Stanisław Witkiewicz, the painter, architect, writer, art theorist and the creator of the Zakopane style is still a challenge for the editors, although several dozen articles and two books (Letters to the son, as well as Letters on the Zakopane style are both the selections) were written. It would seem that everything that is most valuable from the artistic, literary or biographical point of view, was already popularized: in excerpts, in monographs. However, there is no complete contemporary edition of all letters and correspondence. The letters of Stanisław Witkiewicz count 1,862 units, the correspondence - 1144; all together 3006 archival units. So far (not counting the fragments without printed and unsaved units) 980 letters or correspondence were printed. For printout are still waiting the large blocks of the correspondence to the family: 377 letters and cards to the sister Maria Witkiewiczówna, 329 letters and cards to the spouse Maria Witkiewicz, 171 letters to the mother Elwira Witkiewicz. Letter to the son published by Anna Micińska and Bożena Danek-Wojnowska do not include 158 letters and cards to Stanisław Ignacy as they were considered less significant. A need of preparation of a volume out of them was proven by Zdzisław Piasecki, who demanded a clear criterion for the material selection. The archives stored mainly in the Tatra Museum, the Art Institute of the Polish Academy of Science in Warsaw, in Ossolineum or other institutions are waiting for the elaboration and printing.

Dorota Niedziałkowska – dr nauk humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, absolwentka historii sztuki i filologii polskiej. Z zawodu redaktor; pracuje w Wydawnictwie Ossolineum. Napisała kilka tekstów o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu, drukowanych w materiałach konferencji zakopiańskich (2009, 2014), słupskich (2009, 2014, 2016), czasopismach oraz na portalu witkacologia.eu. Wydała eksperymentalny utwór Stanisława Czycza o malarzu Andrzeju Wróblewskim pt. *Arw* (Kraków 2007), poemat polifoniczny Czycza *Słowa do napisu na zegarze słonecznym* (Lublin 2011), *Opowiadania krzeszowickie* (Lublin 2016) oraz powieść *Nie wierz nikomu* (Kraków 2016) tego autora. Edytor Opowiadań i słuchowisk. *Klatki Kazimierza Kummera* (Lublin 2015). Zbiera materiały do opracowania edycji epistolografii Stanisława Witkiewicza.

V. RECEPCJA WITKIEWICZÓW ZA GRANICĄ, TWÓRCZOŚĆ W PRZEKŁADACH



108. S. I. Witkiewicz, *Dyubal Wahazar*, 1999



109. S. I. Witkiewicz, *Metafizyka dwugłowego cielęcia*, 2000



110. S. I. Witkiewicz, *Bezimienne dzieło*, 2005



111. Filozoficzny dorobek S. I Witkiewicza, 2013

ANDRIEJ BAZYLEWSKI
Wydawnictwo „Wahazar" w Moskwie, Rosja

Witkacy jako patron. Praktyka wydawnictwa »Wahazar« (fragment doświadczenia z przełomu wieków)

Słowa-klucze: Wydawnictwo »Wahazar«, słowiańska biblioteka, opór przeciwko unifikacji kultury, dialog kultur

Proszę mi wybaczyć nieco patetyczną i sentymentalno-nostalgiczną nutę na początku tego wystąpienia. Mam zaszczyt przedstawić państwu w skrócie pewien optymistyczny mikrodramat. Dotyczy on trwającej już ćwierć wieku historii jednego z najstarszych (o dziwo) prywatnych wydawnictw Rosji – »Wahazar« (w takim to właśnie »naopakim« cudzysłowie).

Inni wydawcy szczycą się rozgłosem, nakładami, przychodami, udaną hodowlą kasowych, a czasem rasowych autorów. »Wahazar« nie szczyci się niczym. Inne ma intencje i inne zadania. Patronem jego – co wynika z nazwy – jest Witkacy. Staramy się działać w duchu jego myśli. Stąd skłonność do groteski, a jednocześnie próba odpowiedzialnej pracy. Będąc „zapiętym na ostatni guzik", bez ustępstw wobec przeróżnych „piurblagizmów" i „neopseudokretynizmów". »Wahazar« jest wydawnictwem sensu stricto artystycznym i nie rości sobie pretensji do bycia potężnym przedsiębiorstwem. Spektakularny sukces czy żmudna praca – tego dylematu nie mamy.

Wydając w ciągu piętnastu lat (1999-2013) siedem tomów *Pism* Stanisława Ignacego Witkiewicza po rosyjsku, »Wahazar« udowodnił, że ma prawo nosić imię jego bohatera. Ukazało się też sporo innych rzeczy tworzących naszą „słowiańską bibliotekę". Wszystko robi się społecznie, w tak zwanym własnym zakresie, własnym sumptem i na własne ryzyko. Żadnego stałego mecenatu nie ma. Istnienie »Wahazara« nie obchodzi i nigdy nie obchodziło państwowych instytucji – ani rosyjskich, ani polskich. A cóż dopiero sponsorów

prywatnych. To chyba jednak nieźle. Dobra strona tego stanu rzeczy jest taka, że nie mamy panów i mentorów. Robimy wyłącznie to, co nam w duszy gra, a poparcie konkretnych ludzi zawsze tak czy inaczej się odczuwa (dowodem jest chociażby zaproszenie mnie na tę konferencję).

Co przyczyniło się do tego, że tak głęboko i na tak długo wdałem się w przygodę edytorską? Czyżbym nie mógł – zamiast podnoszenia cudzych ciężarów – beztrosko poświęcić się własnej pisaninie, wierszopodobnej czy parafilologicznej (do czego jestem poniekąd predysponowany)? Co mnie natchnęło, by podjąć tę dobrowolną katorgę?

Być może sprawiła to potężna dawka zakopianiny, którą dostałem w zacnym grodzie tatrzańskim, goszcząc tam w 1989 roku, po wydaniu pierwszej rosyjskiej książki Witkacego. Spektakle teatru Andrzeja Dziuka, które wtedy obejrzałem, na zawsze utkwiły mi w pamięci jako wzór szczerego oddania sztuce i prawdziwego się w niej spełniania. Od czasów aktorskiego udziału w Teatrze Dramatu Poetyckiego pod kierownictwem Aleksandra Osmołowskiego (Uniwersytet Moskiewski, 1974-1976) marzyłem o czymś podobnym. Wszystkie moje poczynania na polu wydawniczym potajemnie określałem jako akcje „teatru zbytecznego" – istniejącego, niestety, tylko w postaci czystej idei, w nic nie wcielonej poza papierem drukarskim. Idei estetycznej i obywatelskiej.

Polska i Rosja to części wielkiej Sławii, terytorium duchowego wspólnego dla półtora dziesiątka narodów. *Pax Slavica* nie jest chimerą, ma wspaniałą historię „złożoną w duszy" (że użyję słów Mickiewicza). Na tle dzisiejszego naporu agresywnej pustki i konsumpcjonizmu rośnie znaczenie wewnętrznego oporu słowiańskich narodów niezależnie od tego, jak te narody ze sobą współzawodniczą i do jakich marnych intryg wciągnięto ich kraje. Razem na pewno potrafimy zmienić fałszywy kierunek, w którym tymczasowo podąża historia.

To, z czym mamy do czynienia po zniszczeniu „realnego socjalizmu", przypomina pobojowisko, na którym grasują jawni i tajni maruderzy. Mało kto potrafi dziś, mówiąc słowami młodego Marksa, „do każdej rzeczy mieć stosunek taki, jakiego wymaga istota tej rzeczy". Do obowiązku ludzi mających jeszcze sumienie należy przeciwstawianie się nacierającej tępocie, zachłanności i cynizmowi. Obcowanie ponad nowo powstałymi zakazami, wbrew postępującej komercjalizacji i unifikacji kultury, wbrew sterowanej dewaluacji jej tekstów, jest strefą działania małych grup oporu. Takim oddziałem może stać się krąg przyjaciół, rodzina, zespół artystyczny. Częściowo korygujący wpływ na sytuację wywierają małe niezależne wydawnictwa.

W interesie postmodernistycznej cywilizacji leży przecież, już z witkacowska rzekłbym, „ogólne zamięszanie", totalna manipulacja mózgowa pozba-

wiająca ludzi zdolności do samodzielnego myślenia. Usiłujemy tej tendencji przeciwdziałać. Pracę wydawnictwa »Wahazar« rozpatruję jako cząstkę tworzenia konstruktywnej alternatywy w epoce niebezpiecznej „debilizacji" i chaotyzacji świata. Przygotowanie przyczółka do przyszłego kontrataku polega bowiem między innymi na wiernym przedstawieniu tradycji kulturalnej.

Inicjatywy »Wahazara«, pomyślane właśnie jako konkretna „akcja ratunkowa", to jedna z prób wzbogacenia rosyjskiego obrazu słowiańskiej sztuki słowa. Profilem »Wahazara«, założonego w 1991 roku przez trzech entuzjastów (przeze mnie – wojowniczego marzyciela, oraz moją matkę i żonę – kobiety oświecone i rozsądne), jest bardziej pełna prezentacja na rosyjskim obszarze językowym istotnych, wcześniej często przemilczanych, dzieł innych słowiańskich literatur. Celem wydawania słowiańskiej biblioteki jest udział w stworzeniu wspólnego pola artystyczno-informacyjnego, przeciwdziałanie prymitywizacji ogólnosłowiańskiej przestrzeni kulturalnej.

Nakłady naszych książek wahają się od kilku tysięcy do kilkuset egzemplarzy. W ostatniej dekadzie nie wydaliśmy niczego w nakładzie większym niż półtora tysiąca. Nie schodzimy jednak poniżej pięciuset egzemplarzy. To minimum pozwala, po pierwsze – wynagrodzić trud tłumaczy (poza tą naturalną rekompensatą nie otrzymują żadnych honorariów), po drugie – zaopatrzyć biblioteki w książki, do których przywiązujemy wagę. Rozsyłamy je nieodpłatnie do dwustu pięćdziesięciu największych książnic Rosji – obwodowych, uniwersyteckich i specjalistycznych.

W ciągu dwudziestu pięciu lat istnienia »Wahazara« w dwóch polskich seriach, z których jedna – „Kolekcja literatury polskiej" – ukazuje się od 1992 roku, a druga, dwujęzyczna – „Polsko-rosyjska biblioteka poetycka" – od 2003 roku, wydano (częściowo w koedycji, często nominalnej, z kilkoma wspólnikami) ponad czterdzieści książek autorskich i antologii. Dominują w nich poezja i groteska, przede wszystkim z wieku XX, jest też klasyka wcześniejsza. Czytelnikom przedstawiono utwory ponad trzystu autorów, głównie po raz pierwszy w języku rosyjskim. Najwięcej ukazało się wyborów wierszy poetów współczesnych i bezpośrednio „przedwspółczesnych".

Wśród naszych autorów są zarówno pisarze głośni, jak i ci, którzy nie doczekali się rozgłosu, lecz zajmują ważne miejsce w literackim panteonie: Stanisław Misakowski, Jan Rybowicz, Tomasz Gluziński, Andrzej Zaniewski... Udało się po części „odkłamać" wyobrażenia o dziedzictwie szeregu pisarzy. W antologii *Sdiełano w Pol'sze* (2009) – pośrednim podsumowaniu mojej przygody jako kolekcjonera i tłumacza polskiej poezji XX wieku – zebrałem teksty wielu autorów, na których krytyka spozierała z wysoka, których świadomie ignorowała lub po prostu przeoczyła. Uzupełnienie wiedzy o rzeczach ważnych, odkrycie wartości niejawnych – taki był prosty cel moich poszukiwań.

»Wahazar« jest oddany jeszcze prostszej idei: sprzyjać powstawaniu atmosfery głębokiego, przyjaznego dialogu pokrewnych kultur.

To, co robimy, jest kroplą w morzu tego, co jest konieczne do zrobienia, i małą cząstką tego, czego można byłoby dokonać już teraz, gdyby... Pomysłów oczywiście jest więcej niż szans na ich szybką realizację. »Wahazar« wykonuje zadania badawcze, poszukiwawcze. Wydawnictwo artystyczne o dość specyficznym charakterze nie może być finansowo niezależne, wymaga stałego dofinansowania z własnej kieszeni fanatyka-wydawcy i odbywa się prawie wyłącznie kosztem energii jego oraz tych, których potrafił wciągnąć w to szalone przedsięwzięcie.

»Wahazar« zawsze żył na głodowej diecie – pod względem finansowym od początku trwamy na krawędzi niebytu, nie bacząc jednak na niby-fatalne okoliczności, oficyna żyje. Powstanie i produktywne istnienie tej utopii wydawniczej w latach najmniej sprzyjających bezinteresownym akcjom kulturotwórczym świadczy, na równi z mnóstwem innych faktów, o tym, że – wbrew nasileniu dehumanizującej globalizacji i depersonalizacji – przybiera na sile tendencja kształtowania otwartej wspólnoty kultur słowiańskich, wolnej od etnocentrycznych szablonów i ideomitów, od inercji dawnych waśni. Niewygasła jeszcze zdolność niektórych do pracy dla idei (czyli dla ludzi). Zwycięża – jak zawsze – solidarność skazańców, tych dziwaków, którzy nawet dziś nie potrafią żyć inaczej.

Od 1999 roku, czyli od agresji NATO na Jugosławię, zaczęliśmy przygotowywać do wydania w rosyjskim przekładzie literaturę serbską. Owocem tej żmudnej pracy był opublikowany po pięciu latach wybór wierszy Radovana Karadžića i pierwszy tom trzytomowej *Antologii poezji serbskiej*. W trzech seriach – *Kolekcja literatury serbskiej, Serbsko-rosyjska biblioteka poetycka, Rosyjsko-serbska biblioteka poetycka* – od roku 2004 światło dzienne ujrzało ponad trzydzieści książek. Od siedmiu lat co roku ukazuje się także dwujęzyczny almanach literacko-artystyczny „Sierbsko-russkij krug". Wszystko, rzecz jasna, bez wkładu jakichkolwiek dobroczyńców prócz kilku współtowarzyszy, wyznawców koncepcji duchowego oporu.

Jednocześnie »Wahazar« jeszcze głębiej pogrążył się w falach literatury polskiej, wydając po rosyjsku wielkie wybory dzieł Norwida, Gałczyńskiego, Leśmiana, Tuwima, Broniewskiego, Krasińskiego, Tymoteusza Karpowicza. Powoli szykujemy się do gruntownego wydania Słowackiego, Staffa, Stachury. W 2015 roku wystartowała dwujęzyczna „Rosyjsko-polska biblioteka poetycka" – ukazał się Tiutczew, Błok. Być może, niedługo wyjdzie Cwietajewa.

Trzeci – po edycjach polskich i serbskich – nurt pracy »Wahazara« to publikacja dzieł rosyjskich. Obok wspomnianych wydań klasyków (dawnych i niedawnych), ukazują się książki autorów współczesnych. Najważniejsza

z nich to pośmiertne wydanie pism prozą i wierszem Osmołowskiego (*à propos* – jednego z pierwszych, jeszcze w latach osiemdziesiątych XX wieku, wykonawców i reżyserów tekstów Witkacego w ZSRR). Pod szyldem »Wahazara« drukuję także własne wiersze, bo nie potrafię błagać o uwagę, czekać na dobrodziejstwa i żywić złudne nadzieje.

Trzeba by nareszcie wydać to i owo... na nowo przedstawić tego a tego... Co się zdąży, to się zdąży. Niestety – jak zawsze – wszystko wisi na włosku. Zdaje się, że w międzysłowiańskiej wymianie kulturalnej rola najważniejsza, jak prawie wszędzie, należy do niezinstytucjonalizowanego „sektora prywatnego". Do konkretnego pozytywnego działania konkretnych ludzi.

Na zakończenie zrobię *faux pas*, bo wiadomo: nie wypada własnej wypowiedzi przypieczętowywać cudzym cytatem. A jednak, skoro patronem naszym jest autor *Gyubala Wahaza*ra, możemy sobie pozwolić na małe odstępstwo od kodeksu dobrych obyczajów. Zacytuję więc manifest pióra przyjaciela Witkacego, Romana Jaworskiego: „Wściekajmy się – nie dajmy się!" Zresztą adresatem tego tekstu był właśnie mistrz Stanisław Ignacy.

Otóż:

> Bodaj czy nie najwyższym przeznaczeniem szlachetnej i prawdziwej groteski jest umożliwienie ludziom ujrzenia nonsensu sensów właśnie wówczas, gdy twórczość w najwyższym wysiłku przedziera się przez dziewiczą puszczę nonsensów do matecznika kosmicznego sensu.

Tę paradoksalną ciernistą ścieżką, bez obciążenia materialną własnością, bez iluzji, ale z ładunkiem wiary, próbujemy brnąć. Przecież, jak by nie było, skazani jesteśmy na wspaniałą tułaczkę przez Witkiewicza, a na to nie ma rady.

Славянская Библиотека Издательства »Вахазар«. Издания польской литературы

Ст.-И. Виткевич, Сапожники, Непериодический зависимый орган, АНД им. Д. Вахазара, 1990, 16 с.

С. Мисаковский, Я не сказал: Сочинения в стихах и прозе, Вахазар, 1992. 400 с, (Коллекция польской литературы, поэтическая серия, т.1).

Я. Рыбович, Страна Наоборот: Стихотворения и проза, Вахазар, 1992. 224 с. (Коллекция польской литературы, поэтическая серия, т.2).

Д. Ольбрыхский, Поминая Владимира Высоцкого, перевод М. Черненко, Вахазар, 1992. 96 с. (Коллекция польской литературы, серия воспоминаний, т.1).

Польская поэзия: XX век, антология, т.1: *В. Шимборская, Я. Твардовский, З. Херберт, Т. Карпович, Т. Глюзинский*, Вахазар, 1993. 344 с. (Коллекция польской литературы, поэтическая серия, т.3).

Ч. Милош, Так мало и другие стихотворения, Вахазар, 1993. 192 с. (Коллекция польской литературы, поэтическая серия, т.4).

С. Лем, Сказки роботов, Вахазар, ПАИМС, 1993. 240 с. (Коллекция польской литературы, серия прозы, т.1).

К. Войтыла, Крипта: Избранная поэзия, Вахазар, 1994. 96 с. (Коллекция польской литературы, поэтическая серия, т.5).

Польская поэзия: XX век. Антология, т.2: *Э. Липская, Р. Воячек, Ю. Баран, Л.-А. Мочульский, С. Бараньчак*, Вахазар, 1995. 288 с. (Коллекция польской литературы, поэтическая серия, т.6).

С. Мрожек, Как я сражался и другие не менее удивительные истории из разных книг и журналов, Вахазар, 1992. 248 с. (Коллекция польской литературы, серия прозы, т.2).

Ст.-И.Виткевич, Дюбал Вахазар и другие неэвклидовы драмы, <Сочинения, т.1>, Вахазар; ГИТИС, 1999, 360 с. (Коллекция польской литературы, серия драмы, т.1).

Польская поэзия: XX век, антология, т.3: *В. Ворошильский, С. Гроховяк, Т. Новак, Э. Брылль, Я.-М. Рымкевич*, Вахазар, 1999, 336 с. (Коллекция польской литературы, поэтическая серия, т.7).

Ст.-Е. Лец, Набросок Небытия: Избранные сочинения (поэзия, афоризмы, проза), Вахазар, РИПОЛ Классик, 2000, 512 с. (Коллекция польской литературы, поэтическая серия, т.8).

Ст.-И. Виткевич, Метафизика двуглавого телёнка и прочие комедии с трупами. <Сочинения, т. 2>, Вахазар, ГИТИС, 2000, 376 с. (Коллекция польской литературы, серия драмы, т.2).

С. Мрожек, Тестариум: Избранные пьесы и проза, Вахазар, Арт-Флекс, 2001, 832 с. (Коллекция польской литературы, серия драмы, т.3).

Ц.-К. Норвид, Пилигрим, или Последняя сказка: (поэзия и проза), Вахазар, РИПОЛ Классик, Пултуск: ВГШ, 2002, 432 с. (Коллекция польской литературы, поэтическая серия, т.9).

Ст.-Е. Лец, Непричёсанные мысли (афоризмы), М.: Вахазар РИПОЛ Классик, 2003. 380 с. (Коллекция польской литературы, поэтическая серия, т.10).

Ст.-И. Виткевич, *Наркотики*; *Единственный выход*, <Сочинения, т.3>, М.: Вахазар, РИПОЛ Классик, 2003, 480 с. (Коллекция польской литературы, серия прозы, т.3).

A. Zaniewski / *А. Заневский*, *Tylko tych kilka twarzy...* / Только эти несколько лиц..., Вахазар. w: "Slavica Orientalia", 2003, 96 s. (Polsko-rosyjska biblioteka poetycka; Польско-русская поэтическая библиотека, т.1).

Ст.-И. Виткевич, Ненасытимость, <Сочинения, т.4>, Вахазар; РИПОЛ Классик, 2004, 640 с. (Коллекция польской литературы, серия прозы, т.4).

К.-И. Галчинский, Фарландия, или Путешествие в Темноград: (поэзия, проза, театр), Вахазар; РИПОЛ Классик; Пултуск: ВГШ, 2004, 880 с. (Коллекция польской литературы, поэтическая серия, т.11).

S. Misakowski; *С. Мисаковский*, *Zmarznięta ziemia;* Замёрзшая земля, Вахазар; WAM, Toruń 2004, 112 s. (Polsko-rosyjska biblioteka poetycka; Польско-русская поэтическая библиотека, т.2).

J. Rybowicz; *Я. Рыбович*, *Dobra wiadomość;* Хорошая новость, Вахазар; WAM, Toruń 2005, 132 s. (Polsko-rosyjska biblioteka poetycka; Польско-русская поэтическая библиотека, т.3).

Ст.-И. Виткевич, Безымянное деянье и остальные сферические трагедии. <Сочинения, т.5>, Вахазар; ГИТИС, 2005, 376 с. (Коллекция польской литературы, серия драмы, т.4).

Ст.-И. Виткевич, Прощание с осенью, <Сочинения, т.6., Вахазар; РИПОЛ Классик, 2006, 464 с. (Коллекция польской литературы, серия прозы, т.5).

A. Bursa; *А. Бурса, Uśmiech podgardla.* Улыбка горлом, Вахазар; WAM, Toruń 2006, 112 s. (Polsko-rosyjska biblioteka poetycka; Польско-русская поэтическая библиотека, т.4).

Б. Лесьмян, Безлюдная баллада, или Слова для песни без слов: (поэзия, драма, проза), Вахазар; РИПОЛ Классик; Пултуск: ВГШ, 2006, 800 с. (Коллекция польской литературы, поэтическая серия, т.12).

E. Stachura; *Э. Стахура, Gdziekolwiek jesteś;* Где бы ты ни был, Вахазар; WAM, Toruń 2007, 128 s. (Polsko-rosyjska biblioteka poetycka; Польско-русская поэтическая библиотека, т.5).

T. Gluziński; *Т. Глюзинский, Za co giniemy;* За что мы гибнем, Вахазар; WAM, Toruń 2007, 128 s. (Polsko-rosyjska biblioteka poetycka; Польско-русская поэтическая библиотека, т.6).

M. Białoszewski; *М. Бялошевский, Wypadek z gramatyki;* Выпадение из грамматики, Вахазар; WAM, Toruń 2007, 128 s. (Polsko-rosyjska biblioteka poetycka; Польско-русская поэтическая библиотека, т.7).

Ю. Тувим, Фокус-покус, или Просьба о пустыне, Вахазар; РИПОЛ Классик; Пултуск: ГА, 2008, 944 с. (Коллекция польской литературы, поэтическая серия, т.13).

S. Grochowiak; *С. Гроховяк, Po ciemku; В* потёмках, Вахазар; WAM, Toruń 2009, 136 с. (Polsko-rosyjska biblioteka poetycka; Польско-русская поэтическая библиотека, т.8).

T. Nowak; *Т. Новак, Krótka szyja;* Короткая шея, Вахазар; WAM, Toruń 2009, 136 с. (Polsko-rosyjska biblioteka poetycka; Польско-русская поэтическая библиотека, т.9).

Сделано в Польше, век – XX: Антология: Переводы А. Базилевского. Вахазар, 2009, 1040 с. (Коллекция польской литературы, поэтическая серия, т.14).

В. Броневский, Два голоса, или Поминовение: Поэзия и проза, Вахазар; Этерна; ГА, Пултуск 2010, 864 с. (Коллекция польской литературы, поэтическая серия, т.15).

T. Różewicz; Т. Ружевич, *Białe flagi;* Белые флаги, Вахазар; АН, Pułtusk 2011, 136 с. (Polsko-rosyjska biblioteka poetycka; Польско-русская поэтическая библиотека, т. 11).

М. Вавжкевич, Вычерпать море...: Стихи разных лет, Л.; М.: Вахазар; Astra, Łódź 2012, 180 с.

A. Świrszczyńska; А. Свирщинская, *Niebo oplutych;* Небо оплёванных, Вахазар; АН, Pułtusk 2011, 104 с. (Polsko-rosyjska biblioteka poetycka; Польско-русская поэтическая библиотека, т. 10).

Kamień wiary: K. Wojtyła, J. Twardowski, R. Brandstaetter; Камень веры: К. Войтыла, Я. Твардовский, Р. Брандштеттер, Вахазар; АН, Pułtusk 2012, 144 с. (Polsko-rosyjska biblioteka poetycka; Польско-русская поэтическая библиотека, т. 12).

З. Красинский, Всегда и всюду, или Молитва среди ночи: (поэзия, драма, проза), Вахазар; ГА Пултуск 2013 (Коллекция польской литературы, поэтическая серия, т.16). 760 с.

Ст.-И. Виткевич, Странность Бытия, <Сочинения, т.7>. Вахазар; ГА, Пултуск 2013 (Коллекция польской литературы, серия прозы, т.7). 710 с.

J. Tuwim. Ю. Тувим, *Milcząc: Wiersze zapomniane;* Молча: *Забытые стихи*, перевод с польского; редактор-составитель А. Базилевский. Вахазар, 2014, 80 с.

Т. Карпович. Единожды один, или Границы бесконечности (поэзия, театр, эссе), Вахазар; Этерна, 2016. 736 с. (Коллекция польской литературы, поэтическая серия, т.17).

Книги польских авторов, подготовленные А. Базилевским для других издательств (состав, редактура, аппарат, часть переводов):

Ст.-И. Виткевич, Сапожники: Драмы, Известия, 1989, 192 с.

Польские поэты: А. Свирщинская, Т. Ружевич, М. Бялошевский, А. Бурса, Э. Стахура, Радуга, 1990, 312 с.

Я. Рыбович, Выход из тьмы: Рассказы, Радуга, 1990, 312 с.

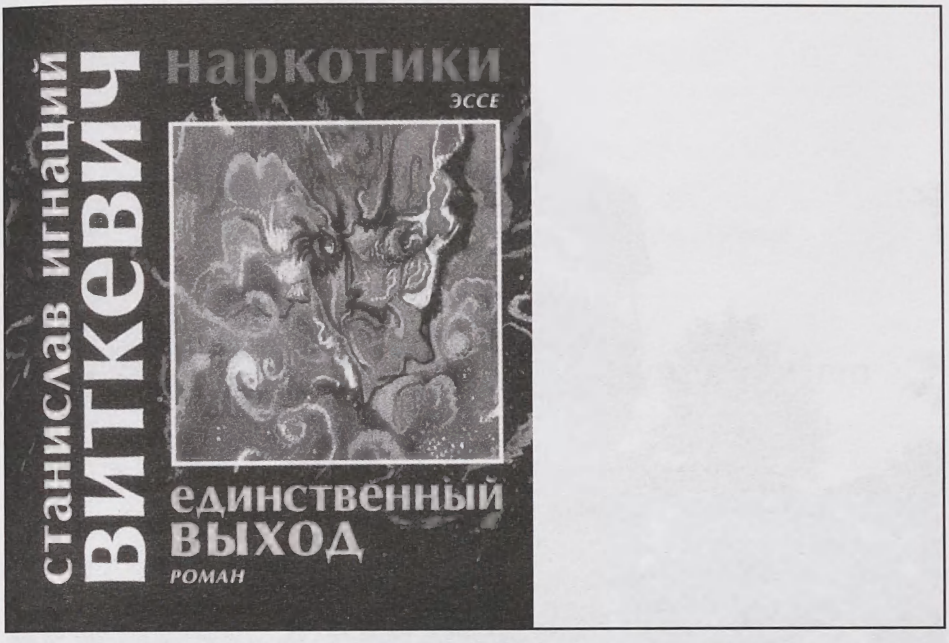
Witkacy as a Patron. Practice of The »Wahazar« Publishing House (an excerpt from the turn of the century experience)

Summary

Keywords: »Wahazar" Publishing House, Slavonic library, resistance against the unification of culture - dialogue of cultures

The activities of the Russian »Wahazar" Publishing House (existing since 1990) under the spiritual auspices of Witkacy as an action of resistance against the growing commercialization and unification of culture, controlled devaluation of its texts. The publishing purpose of the »Wahazar" Slavic Library is to prevent the simplification of the general Slavic cultural space, participation in the creation of a common field of art and information, open community, which is free of ethnocentric patterns and idea-myths, promoting the formation of the atmosphere of a deep, friendly dialogue among related cultures.

Andriej Bazylewski (ur. 1957 r. w Kałudze) – absolwent slawistyki na Uniwersytecie Moskiewskiego. Rosyjski poeta, tłumacz, badacz literatur słowiańskich, wydawca. Autor tomów wierszy w języku rosyjskim, monografii S. I. Witkiewicza, przekładów poezji, dramatów i prozy – polskiej i serbskiej. Od 1991 prowadzi w Moskwie wydawnictwo »Wahazar«, redaguje Słowiańską bibliotekę, m.in. Kolekcję literatury polskiej, dwujęzyczną „Polsko-rosyjską bibliotekę poetycką" i „Rosyjsko-polską bibliotekę poetycką". Pod jego redakcją i w jego przekładzie ukazało się w języku rosyjskim kilkadziesiąt książek pisarzy polskich, m.in. pisma Stanisława Ignacego Witkiewicza w 7 tomach. Nagroda im. S. I. Witkiewicza Polskiego ośrodka ITI – 2001.



112. S. I. Witkiewicz, *Narkotyki. Jedyny wybór*, Wydawnictwo „Whazar", 2003



113. S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, Wydawnictwo „Wahazar", 2006



114. Wieża widokowa – Rožňov pod Radhoštěm (proj. Dušan Jurkovič, 1896; real. 2010). Fot. 2012

LADISLAV VOLKO
Uniwersytet św. Cyryla i Metodego w Trnawie, Słowacja

Wariat i zakonnica z dwugłowym cielęciem w małym dworku na Orawskim Zamku i jak Jurkovič z Witkiewiczem...

Słowa-klucze: Słowacja, odkrywanie Witkacego, architektura, Witkiewicz– Jurkovič

Od lat byłem przekonany, że Witkacy był na Słowacji, znał tereny przygraniczne, szczególnie Tatry po obu stronach, jak również jeździł do spiskich, liptowskich lub orawskich miasteczek i posiadłości. Tak się złożyło, że chyba w latach sześćdziesiątych opublikowana została fotografia Witkiewicza i przyjaciół stojących przy samochodzie – dwóch mężczyzn, w tym nasz autor i dwie piękne kobiety, które profesor Janusz Degler na pewno zidentyfikował. Podpis pod fotografią brzmiał: „W nieznanym mieście". Ponieważ pochodzę z Kieżmarku, poinformowałem osoby zajmującym się Witkacym, że to nieznane miejsce to rynek w Kieżmarku. Może również ktoś inny rozpoznał kieżmarski rynek, bo w numerze 2/3 „Sztuki" z 1985 roku, poświęconym Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi, z okazji stulecia jego urodzin, na stronie sześćdziesiątej trzeciej widnieje zdjęcie autorstwa Stefana Zwolińskiego zatytułowane *Na rynku w Kieżmarku (1930, październik)*. Witkacy na pewno był Kieżmarku kilka razy, bowiem to malownicze, wielokulturowe miasto w tamtym czasie odwiedzane było i zamieszkiwane przez znane osobistości nauki, literatury i sztuki – coraz częściej informują o tym tablice umieszczane na elewacjach kamienic. Może kiedyś nadejdzie czas, że wspólnie odsłonimy na rynku w Kieżmarku tablicę pamiątkową poświęconą Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi, bo wierzę, że pisał w ukryciu dziennik kieżmarski i zrobię wszystko, by go odnaleźć. A potem już nic nie będzie stało na przeszkodzie, żeby taką tablicę odsłonić.

W liście do Marii i Edmunda Strążyskich z Zakopanego z dnia 17 września 1927 roku Witkacy napisał:

> Byłem na wycieczce. Na noc na Łysą (Polanie) autem. Przez Jaworową na Lod.[ową] Przel. [ęcz]. Gromadzki poszedł z Tomkowym Józkiem Gąsienicą od Czarnej Jaw.[orowej] na lodowy i do Teryego wrócił o 11 (w nocy) przez Kopę L. – myśleliśmy, że zginał. Wariat. 2 dzień – dyszcz. Do Szmeksu [obecnie Stary Smokowiec] lasami na lewo od Hrebienka. Dyszcz ustał. Cudowne potrawy na Wanderluście. Elekr. *Vlakiem* nach Poprad – Velka i koleją oczywiście do Mikułasza. Tam w gimnazjum. Pedlowie cudowni ludzie. 3 dzień groty [Jaskinie Demianowskie, zespół jaskiń w Dolinie Demianowskiej w Niżnych Tatrach]. Większe wrażenie niż za 1-szym razem. (Dzidzi, Bronek i panna Noetzel – zachwyceni, dzień szary) – potem pogoda w dole – góry w mgle. Orawskie zamki i wieczorem w domu. Czesi programowo mylnie informują. Teraz zaczynam N.[owe] Ż.[ycie] na jeszcze większą skale. Cieszę się na zobaczenie Państwa w Warszawie. [...] ltd., itp.[1]

Podpis: „Wasz Wierny Witkacy".

Nie można niestety zapytać Witkacego, na temat czego ci „Czesi programowo mylnie informują", lecz jak wynika z dalszej bogatej korespondencji (a ku własnemu niezadowoleniu, przeczytałem jej stosunkowo mało), nadal jednak odwiedzał Słowację.

Chyba tę samą wycieczkę opisał również żonie w liście z 15 września 1928 roku. Jak pisze autor artykułu Tomasz Pawlak, Witkacy opisał wycieczkę w Tatry, którą odbył wraz ze znajomymi „po drugiej, ówcześnie czeskiej stronie granicy" i donosił:

> Do Szmeksu – potem elektr[ycznym] vlakiem do Popradu, koleją do Mikolasza. Nazajutrz szaro, ale dobrze. Demanowskie Jaskyne. Wczoraj mgły w dolinie, cudowna pogoda – Orawskie Zamki i 8:20 przez Szuchá Hora do domu. B.[ardzo] udana wycieczka[2].

Witkiewicz używa słowackich słów i nazw: Suchá Hora – miejscowość, koło Chochołowa, *vlak* – pociąg. Tomasz Pawlak zna Słowację i jest niestrudzonym poszukiwaczem zapisków z podróży Mistrza również po tym kraju. Jak przypomina, w liście z 10 kwietnia 1934 roku Witkacy pisał z Nowego Sącza do Marii i Edmunda Strążyskich, że: „Rynek w Sączu ma zupełnie wygląd i wymiar (a taki ratusz wysoki w środku) jak Sankt Mikułasz"[3].

Na kartce z 17 kwietnia, przedstawiającej nowosądecki ratusz, dodaje: Oto uf ratusz – żywy Mikułasz". Według Mokrzyckiego najbardziej lubił jeździć właśnie do Liptowskiego Mikułasza[4].

---

[1] S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do Marii i Edmunda Strążyskich*, oprac. T. Pawlak, „Zeszyty Literackie" 2011, nr 3 (115), s.161-162 (patrz: przypisy s. 166-168).

[2] S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do żony*, przygotowała do druku A. Micińska, oprac. i przypisami opatrzył J. Degler, t. 2: 1928–1931, PIW, Warszawa 2015.

[3] S. I. W i t k i e w i c z, *Listy do Marii i Edmunda Strążyskich*..., dz. cyt., s. ?

[4] T. P a w l a k, *Witkacy w Nowym Sączu i Liptowskim Mikulaszu. Przyczynek do ratuszologii (nie)stosowanej* [@:] http://www.witkacologia.eu/Miejsca_Witkacego/Ratusze.html.

W dziełach Witkiewicza obecne są motywy słowackie. Tomasz Pawlak we wspomnianym artykule przypomina fragment z *Sonaty Belzebuba*, gdy Baleastadar mówi o Istvanie:

Istvan jest potomkiem palatyna Clapary, tego, który był panem na orawskich zamkach.

Dalej stwierdza, że nie jest to jedyny ślad Orawskich Zamków związany z Witkacym. Na Orawskim Zamku jest, oprócz innych ekspozycji, wystawa przyrodnicza przedstawiająca okoliczną faunę i florę. Jest tam dwugłowe cielę z 1876 roku. Witkacy mógł je zobaczyć przed pierwszą wojną światową, kiedy (jeżeli) odwiedzał Zamki Orawskie, a wiadomo, że rodzina Witkiewiczów tam bywała. Przypomnijmy, że dramat Witkacego powstał w 1921 roku. Tomasz Pawlak zastrzega w artykule, że dwugłowe cielęta eksponowane były w różnych gabinetach osobliwości. Jedno z takich zdjęć, przedstawiające eksponat ze zbiorów Uniwersytetu Hohenheim, opublikował Wojciech Sztaba[5].

Zamek Orawski pojawia się także w twórczości malarskiej Witkacego. Zasygnalizowaliśmy temat, który czeka na opracowanie – *Tematy słowackie w twórczości S. I. Witkiewicza*. Może ta problematyka kogoś zainteresuje.

*

Omówię teraz historię odkrywania na Słowacji Witkacego dramaturga. Po raz pierwszy próbowałem wprowadzić Witkiewicza na scenę około 1971 roku w małym studenckim teatrzyku U Rolanda, który mieścił się w piwnicy pięknej kamienicy przy Rynku Głównym w Bratysławie. Obecnie dom wraz z piwnicą należy do ambasady japońskiej. Była to *Kurka wodna*, której tłumaczenie (Jozef Mrázik, 1967) opublikowała agencja DILIZA jako tekst dla teatrów. Do inscenizacji jednak nie doszło.

Do teatrzyku U Rolanda chciałem też przenieść *Wariata i zakonnicę*. Dwaj członkowie teatru, Peter Belan i Ivan Hudec, studenci medycyny, natychmiast wzięli się do roboty. Po kilku konsultacjach zrobiliśmy z tego dramatu śpiewogrę. Aktualizacja tekstów – wczesne lata siedemdziesiąte – miała to do siebie, że teksty piosenek zestawione z tekstem sztuki brzmiały dla myślących widzów o wiele bardziej poetycko, co podkreślone było scenografią... Pech chciał, że po pierwszych próbach teatrzyk zakończył działalność i na dobre przeszedł do historii, jednak Witkacy odegrał swoją rolę, ponieważ po latach, już w kapitalizmie, Ivan Hudec został ministrem kultury w rządzie „niesławnie sławnego" Włodzimierza Mečiara, a Peter Belan – wybitnym lekarzem.

[5] T. P a w l a k, *Orawskie Zamki a Metafizyka dwugłowego cielęcia*, s. 2. [@:] http://witkacologia.eu/uzupełnienia/T. Pawlak/Orawskie_Zamki.html.

O Stanisławie Ignacym Witkiewiczu przez czas dłuższy na Słowacji nikt nie słyszał i nie pisał, a próby opublikowania jego tekstów, na przykład w „Revue svetovej literatury" (1970), się nie powiodły. Choć nie było oficjalnej cenzury, każdy redaktor naczelny dostawał wytyczne, które uniemożliwiały publikowanie tekstów tego autora. Przełamaniem tabu i chyba najciekawszym wydarzeniem w tamtym czasie był wieczór, przygotowany przeze mnie, poświęcony Witkacemu zorganizowany w Polskim Ośrodku Kultury i Informacji w Bratysławie 15 lutego 1978 roku. Fragmenty *Nienasycenia* czytał wybitny słowacki aktor, późniejszy minister kultury Republiki Słowackiej, Ľubo Roman, wieczór prowadził również wybitny aktor Ján Valentík, a kompozycję Karola Szymanowskiego zagrała na skrzypcach Agneša Janovicová. Wydarzenie to zostało odebrane jako swoista demonstracja polityczna[6], a dyrektora Ośrodka, Jana Szkila, zaproszono na „pogawędkę" do Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Słowacji, bowiem wśród publiczności znalazło się sporo zaproszonych przeze mnie prawicowych oportunistów, jak ich nazywano, m.in. Dominik Tatarka, Albert Marenčin. Okazało się, że Witkacy nadal nie jest autorem chętnie widzianym na Słowacji, choć Jan Szkil bronił go, twierdząc, że to artysta światowej sławy, Polak, a w Polskim Ośrodku Kultury prezentowana jest przecież polska kultura. Towarzysze z KC Komunistycznej Partii Słowacji nie wiedzieli, że Jan Szkil był dobrym przyjacielem towarzysza Edwarda Gierka i mógł sobie na wiele pozwolić...

Mnie także zaproszono, lecz pod inny, w tamtym czasie dobrze znany adres, „U Dwóch Lwów", jak nazywano siedzibę bezpieki, żebym wyjaśnił, dlaczego zaproponowałem autora, który nie zrozumie dziejowej roli rewolucji październikowej. Odpowiedziałem, że Witkacy jest pisarzem i malarzem światowej sławy, o którym na Słowacji prawie nic nie wiemy, a powinniśmy poznawać literaturę, sztukę i kulturę bratniego socjalistycznego narodu. I tak z okazji setnej rocznicy urodzin Witkacego napisałem krótki artykuł pt. *Wielki nieznany*, opublikowany 26 lutego 1985 roku w dzienniku „Pravda", słowackim odpowiedniku „Trybuny Ludu", co znacznie poprawiło jego „pozycję". Z tej samej okazji przygotowałem półgodzinną audycję dla Radia Słowackiego, nadaną 21 lipca 1985 roku. W piśmie młodzieży akademickiej „Proglas" ukazał się krótki wybór z *Nienasycenia*, z życiorysem i opisem twórczości prozatorskiej Witkacego pióra tłumaczki tekstu Gabriely Zaťkovej[7], natomiast w 1986 roku w „Revue svetovej literatury" opublikowano obszerny wybór listów Mistrza do żony Jadwigi, który dla „Miesięcznika Literackiego", jeszcze

[6] Pisałem o tym w szczecińskim dwumiesięczniku kulturalnym „Pogranicza" 1999, nr 4, s. 35-36.

[7] „Proglas" 1985, nr 3 (listopad).

przed wydaniem Anny Micińskiej, przygotował Antoni Chojnacki[8]. Publikację poprzedziło wprowadzenie pt. *Uniwersalny twórca Witkacy*, opisujące fenomen artysty, które napisała tłumaczka listów Marianna Mináriková. Witkacy na pewno by się ucieszył.

Ważną rolę w popularyzacji twórczości Witkacego, nie tylko w Czechach, lecz również na Słowacji, odegrało czeskie wydanie jego sztuk zatytułowane *Hry*, w bardzo dobrym tłumaczeniu: *Szalona lokomotywa* (Jaroslav Simonides), *Wariat i zakonnica*, *Matka* (Helena Stachová) oraz *Szewcy* (Erich Sojka). Już samo to, że sztuki ukazały się w trzech kolejnych wydaniach (1985, 1986, 1990), świadczy o dużym zainteresowaniu autorem. W tamtym czasie w czeskich „Revue" ukazało się również kilka interesujących artykułów i studiów poświęconych Witkacemu. Mimo że zainteresowanie krytyków i publicystów twórczością Stanisława Ignacego Witkiewicza wzrosło, adaptacje teatralne jego sztuk na Słowacji, a także w Czechach, bywały rzadkie i raczej studyjne.

W 1988 roku po raz pierwszy – i jak na razie ostatni – w „kamiennym" teatrze, tj. w Teatrze Słowackiego Powstania Narodowego w Martinie, wyreżyserował *Matkę* znany również w Polsce reżyser filmowy Martin Šulík. Krytyka, chociaż doceniła tę próbę, oceniła ją jako „zbyt wygładzoną", jak napisała J. Bžochová. Z kolei krytyk S. Vrbka zauważył „zbyt klasyczne aktorstwo".

Witkacym zainteresowali się młodzi adepci reżyserii w szkole teatralnej w Bratysławie (Wyższa Szkoła Sztuk Muzycznych), głównie z powodu możliwości eksperymentowania. Trzeba jednak zaznaczyć, że eksperymenty te nie zawsze się były udane. Pierwsze przedstawienie po zmianach politycznych, *Oni*, które wyreżyserował polski reżyser Rudolf Zioło, można nazwać „eksperymentem podwójnym". Dla studentów, jak później napisano, było to zupełnie nowe doświadczenie. W inscenizacji realność dnia przechodziła w sztukę i odwrotnie. Po prostu Witkacy.

Inny polski reżyser, Zbigniew Najmoła, z udziałem młodych bratysławskich aktorów wystawił sztukę *Mątwa czyli Hyrkaniczny światopogląd* (1992 r.), która nie wzbudziła specjalnego zainteresowania. Natomiast największym powodzeniem cieszył się wśród studentów dramat *Wariat i zakonnica* – w 1996 roku wystawił go we własnym tłumaczeniu V. Mórus. Tę samą sztukę, w reżyserii P. Nagyego, zaprezentowano w 2000 roku. W roku 2005 powstały dwie inscenizacje *Wariata i zakonnicy*, które reżyserowali D. Pulla oraz R. Lipusa. Ten drugi zatytułował swoją wersję *Eksperyment dr. Grűna* i zrealizował ją w Teatrze Lalki w Koszycach. W 2001 roku inny polski reżyser, Henryk Rozen, adaptował i wystawił sztukę *W małym dworku*. Piękna inscenizacja powstała

[8] „Revue svetovej literatury" 1986, nr 6.

w 2004 roku w Teatrze Lalek w Bańskiej Bystrzycy, gdzie J. Nvota pokazał *Sonatę Belzebuba, czyli prawdziwe zdarzenie w Mordowarze*. I to wszystko.

Witkacy wciąż czeka na swoją wielką słowacką premierę. Po jedenastu latach w pełni na nią zasłużył. Furorę zrobiło przedstawienie Teatru Narodowego z Warszawy, pokazane w ramach festiwalu Eurokontekst.sk 21 czerwca 2014 roku – *Bezimienne dzieło*. W tym samym czasie w Słowackim Teatrze Narodowym zorganizowano wystawę portretów fotograficznych S. I. Witkiewicza. Jego twórczość fotograficzna znana jest Słowakom, bowiem w bratysławskim Środkowoeuropejskim Domu Fotografii Witkacy miał wystawę samodzielną, jego prace pokazane też zostały na wystawie ekspresjonistów. Recenzowałem wspomniane wystawy, jak również katalog wystawy *Photographien 19101939 von S. I. Witkiewicz*, która zorganizowana została w Lipsku w 1997 roku. W listopadzie 2015 roku w Polskim Instytucie w Bratysławie można było obejrzeć portrety autorstwa Witkiewicza.

W ramach prezentacji teatralnej twórczości najwybitniejszych przedstawicieli światowego dramatu XX stulecia Instytut Teatralny w Bratysławie wydał zbiór sztuk Witkacego *Hry* (*Sztuki*, 2001). Redaktorka książki, Barbara Ertlová, zamieściła przekłady takich sztuk jak: *Nowe wyzwolenie*, *W małym dworku*, *Mątwa, czyli Hyrkaniczny światopogląd*, *Szalona lokomotywa* (przekł. B. Ertlová), *Wariat i zakonnica* (przekł. J. Štrbák) i *Matka* (przekł. M. Choluj). *Wprowadzenie* – L. Volko, *Słowo na zakończenie* – B. Ertlová. Publikacja, wraz z kalendarium życia Witkiewicza, jest na razie jedyną prezentacja twórczości Mistrza jako autora sztuk teatralnych. Mam nadzieję, że nie ostatnią.

Witkacy dopadł mnie nawet w New Delhi, gdzie w polskiej ambasadzie prezentowano jego fotografie (grudzień 2000 r.), a wystawę otwierał profesor Janusz Degler. Doskonały katalog przygotowali Danuta Zasada i Piotr Rudzki.

Od 1978 roku Instytut Polski w Bratysławie przy wszystkich okrągłych rocznicach realizuje wydarzenia związane z Witkacym. Pamiętne były „Dni Witkiewicza" na Słowacji, odbywające się w dniach 17 lutego – 3 marca 1995 roku. W ramach tej imprezy otwarta została wystawa poświęcona życiu i twórczości Mistrza, odbyła się projekcja filmu Józefa Robakowskiego, seminarium, które prowadził Janusz Degler, i przedstawienie *Wariat i zakonnica* teatru „A-studio" z Pragi. Ogłoszono również konkurs na tłumaczenie niektórych sztuk Witkacego. Ciekawostką była praca seminaryjna *Rekonstrukcja inscenizacji witkiewiczowskiej* Matki *w Martinie* autorstwa studentki VŠMU, S. Karovičovej, napisana w roku akademickim 2000/2001.

Nadal jednak twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza czeka na pełną prezentację na Słowacji. Przygotowuję się do tego prawie lat pięćdziesiąt i mam nadzieję, że wreszcie się to uda.

Marek Średniawa szuka śladów Witkacego na zamku w grafa Palfiego w Bojnicach. Być może nasz autor odwiedził przypadkiem ten przepiękny zamek i spotkał się z jego właścicielem, albo przynajmniej obejrzał jego wspaniałą kolekcją sztuki. Jak na razie brak efektów tych poszukiwań.

Jako ciekawostkę przytaczam fragment wiersza Witkacego, *Do przyjaciół lekarzy*, zamieszczonego w książce *Wiersze i rysunki:*

Wartość tych kresek, tak dziś pogardzanych,
Oceni kiedyś jakiś przyszły znawca.
Nic w nich, ach, nie ma modern udawanych,
Dyletantyzmów szewca albo krawca.

Tej Polsce biednej niech te kreski służą,
i niech Jej chwałę niosą aż w Słowację*,
I niech, gdy patrzą na nie, się nie dłużą
Chwile tych wszystkich, co miewali rację[9]

Wierszyk jest pięknie wykaligrafowany i eksponowany w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku[10].

*

Jak wiemy, ogromny wpływ na Witkacego miał jego ojciec – twórca i popularyzator stylu zakopiańskiego. Nie ufał oficjalnemu szkolnictwu i był jego pierwszym nauczycielem, krytykiem i doradcą. Pierwsze kontakty Stasia ze Słowacją miały zapewne miejsce również pod opieką ojca. Szkoda, że nie zapuścili się do Martina, lub jeszcze dalej w stronę Morawskiego Słowacka, dokąd jeździł już po śmierci ojca. Ciekawe, jak oceniłby Witkiewicz ojciec bramę triumfalną w Martinie (1887) zaprojektowaną przez Blažeja (Felixa) Bullę (1852–1919), czy inne budowle inspirowane drewnianym orawskim budownictwem ludowym, jak również architekturą europejską. To właśnie pod okiem Bulli rozpoczął działalność absolwent Państwowej Szkoły Rzemiosł w Wiedniu Dušan Jurkovič (1868–1947)[11]. Mimo że praktykował u Bulli niezbyt długo, efekty tej znajomości zaowocowały po latach.

[9] *Wistość tych rzeczy jest nie z świata tego. Stanisława Ignacego Witkiewicza wiersze i rysunki*, wybrały i do druku podały A. Micińska i U. Kenar, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977. Przy „Słowacji" jest gwiazdka, a na dole objaśnienie: „Do Jurgowa, Zdiaru, Podspadów itd.

[10] Załączoną zwrotkę, wykaligrafowaną przez słupskiego plastyka Mieczysława Łaźnego, otrzymałem dzięki uprzejmości pani Beaty Zgodzińskiej z Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku.

[11] Inspiracją do napisaniu studium były artykuły Dany Bořutovej, najwybitniejszej znawczyni dzieła Dušana Jurkoviča, jak również katalog wystawy: D. B o ř u t o v a, A. Z a j k o v a, M. D u l l a, *Dušan Jurkovič*, Slovenská národná galéria, Bratislava 1993, s. 245.

Od 1889 roku Jurkovič przeprowadził się do czeskiego Vsetína, gdzie pracował u Michala Urbánka. Tam mógł w pełni rozwinąć swoje zainteresowania budownictwem ludowym, interesował się też sztuką ludową i ludowymi tradycjami. Wiele jego późniejszych prac odwoływało się do studiów etnograficznych z tamtego okresu, a jego działalność wpisywała się w ogólnoeuropejski trend, żeby sztukę ludową doceniać, ocalać i się na niej wzorować.

Prób stworzenia stylu narodowego w architekturze europejskiej dokonywano m.in. w Niemczech, gdzie za taki uznano neogotyk. Później tzw. Heimatstil wykrystalizował się ze stylu staroniemieckiego pod wpływem angielskiego nurtu Arts and Crafts. W Finlandii powstał styl fiński wywodzący się z ludowych tradycji, podobnie jak na Węgrzech, gdzie głównym przedstawicielem tego nurtu był Károly Kós. W Norwegii rozwijał się styl smoczy (*dragestil*). W latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku w Rosji obowiązywał oficjalny styl narodowy rusko-bizantyjski, stworzony przez Konstantego Thona, choć w latach 1860–1870 rozwinął się niezależnie styl ruski, inspirowany ludowym budownictwem drewnianym, z charakterystycznym bogatym zdobnictwem. Jego głównymi przedstawicielami byli Wiktor Gartman i Ivan Ropert, absolwenci Akademii Sztuki w Petersburgu[12].

Twórczość Jurkoviča nawiązywała do koncepcji Camilla Sittego, wywodzącej się z teorii kontynualizmu wzbogaconej o program narodowy, z którą zetknął się na studiach w Wiedniu. Inspirował się również pismami Johna Ruskina, secesją, a w późniejszej twórczości brytyjskim i wiedeńskim modernizmem. Był świadom, że architektura, zwłaszcza w latach poszukiwania narodowej tożsamości, ma ważne zadanie tworzenia stylu, który będzie jej wyrazem. Podobnie jak architekci w innych krajach europejskich, w tworzeniu stylu narodowego inspirował się budownictwem i sztuką ludową. Być może znał dokonania Stanisława Witkiewicza, który wykreował styl zakopiański, wzorując się na podhalańskim budownictwie i sztuce.

Największym dokonaniem Dušana Jurkoviča był projekt i realizacja morawskiego uzdrowiska Luhačovice. W wielu analizach jego twórczości autorzy przypominają że Jurkovič inspirował się secesją, słowiańską tradycją i architekturą ludową i w konsekwencji stworzył rodzimy styl stanowiący przeciwwagę dla tzw. stylu szwajcarskiego, dominującego w drewnianej architekturze willowej w uzdrowiskach i miejscowościach letniskowych, a także w architekturze turystycznej w górach, gdzie w tym stylu wznoszono schroniska[13].

[12] Patrz: Z. M o ź d z i e r z, *Szlak stylu zakopiańskiego. Przewodnik*, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 2015. Także [@:] http://www.szlakstyluzakopianskiego.pl/index.php/styl-zakopianski.

[13] Patrz: Z. M o ź d z i e r z, *Architektura w górach na przykładzie twórczości D. Jurkoviča. Od „narodowego romantyzmu" do „stylu międzynarodowego"*, referat wygłoszony na międzyna-

Jurkoviča nazwano poetą drewna po tym, jak według jego projektów wzniesiono budynki turystyczne na morawskim szczycie Radhošť. Kiedy w 1899 roku przeprowadził się na stałe do Brna, był już znanym architektem i w swoich projektach łączył pierwiastki ludowe z motywami secesji. Uczestniczył w życiu intelektualnym morawskiej metropolii, publikował artykuły, w których pisał o swoich inspiracjach, także współczesną architekturą europejską. Dzisiaj uważany jest przez badaczy słowackich za ojca nowoczesnej architektury słowackiej, a przez czeskich za ojca nowoczesnej architektury czeskiej.

Po wybuchu pierwszej wojny światowej został powołany do armii austro-węgierskiej, do specjalnego Oddziału Grobów Wojennych z siedzibą w Krakowie. Cmentarze zakładane według jego projektów są znane i bardzo cenione nie tylko ze względu na wartości architektoniczne i krajobrazowe, lecz również symboliczne. Zaprojektował trzydzieści nekropolii, które wyróżniają się na tle ponad trzystu cmentarzy wojskowych w Galicji Zachodniej. Napisał:

> W swej funkcji architekta-projektanta byłem zupełnie niezależny. Moim zadaniem było znaleźć w przestrzeni wydarzeń miejsce dla cmentarza, ustalić jego położenie, wypracować i dobrać materiał na budowę. Była to niepowtarzalna okazja do badań nad skalą w konkretnej przestrzeni, była to także jedyna możliwość wytyczania i korekty [...]. Przeprowadzano na próbę mury kamienne o długości kilku metrów, nie bacząc na czas i na siłę roboczą, póki nie znalazł się sposób najefektywniejszy. Taką to, dla mnie radosną, pracę wybrałem sobie jako jedyny wśród kolegów architektów w dowództwie krakowskim[14].

Dążył nie do tego, by stworzyć zabytki, lecz do tego, by stworzyć architekturę uwewnętrznioną i ludzką, opartą na prostych motywach o silnym ładunku emocjonalnym związanych z krainą, w której żołnierzy zaskoczyła śmierć. Spośród obszarów, na których miały zostać wybudowane cmentarze, wybrał region przygraniczny:

> Kiedy przydzielano regiony, nikomu się nie spieszyło do przygranicznych Karpat, przeto wyprosiłem dla siebie górzysty teren od Gorlic przez Jasło do Dukli[15].

Po powstaniu Republiki Czechosłowackiej wrócił na Słowację i zamieszkał w Bratysławie. Z nową energią rozpoczął działania nie tylko na polu architektury, lecz także politycznym – w nowo powstałych organizacjach narodowych. Z jego prac architektonicznych najbardziej znany jest projekt pomnika założyciela Republiki Czechosłowackiej doktora Milana Rastislava Štefánika na Bradle, który powstał około 1919 roku, a zrealizowany został w 1928 roku.

---

rodowej konferencji *Góry w wyobraźni literackiej, kulturowej, społecznej i politycznej na przełomie XIX i XX wieku*, Zakopane 14–16 X 2015.

[14] Opracowane na podstawie artykułu M. D u l l a, *Życie za ojczyznę! Ale za którą?* [@:] http://pierwszawojna.info/historie/zycie-za-ojczyzne-ale-za-ktora/ – Małopolski Instytut Kultury 2014.

[15] Tamże.

Do dzisiaj jest celem pielgrzymek organizowanych z różnych okazji. W 1947 roku architekt został pochowany w miejscowości Brezová pod Bradlem.

W latach dwudziestych i trzydziestych wraz z modernizmem zaczyna dominować w architekturze funkcjonalizm, który również zaznaczył się w twórczości Jurkoviča . Jako przykłady mogą posłużyć wspomniany pomnik Štefanika na Bradle (1919–1928), sanatorium doktora Kocha w Bratysławie (1929), jak również stacja kolejki linowej na Lomnický štít (1937). Projektował i budował pomniki, publikował, był zaangażowany społecznie.

W latach I Republiki Słowackiej nie angażował się w działalność publiczną, zajmował się projektowaniem pomników, jednak większość tych projektów pozostała na papierze. Był to swoisty protest artysty przeciwko działaniom wojennym. Wspomagał też działania na rzecz Słowackiego Powstania Narodowego.

Po II wojnie światowej wspierał działania w Republice Czechosłowackiej. Zmarł w 1947 roku. Jego prace do dzisiaj są inspiracją dla młodych architektów. Najbardziej ceniony jest pierwszy okres jego działalności – tworzenie stylu narodowego. Jak już zaznaczyłem, był to czas ogólnoeuropejskich poszukiwań i stąd porównania twórczością Stanisława Witkiewicza[16]. Poetyckim językiem uzasadnia to Antoni Kroh, który napisał, że „Stanisław Witkiewicz i Dušan Jurkovič chodzili po tym samym lesie, ale każdy swoimi ścieżkami"[17]. Obaj wychodzili od ideału chłopa – u Witkiewicza tym ideałem był góral, u Jurkoviča prosty chłop ze słowackiej wsi (głównie Čičmany, Orawa) – z całą ich życiową mądrością i umiejętnością pracy z drewnem. Propozycje architektoniczne obu artystów są koncepcjami całościowymi – to architektura wraz z dekoracją i wyposażeniem wnętrz, meblami. Pod tym względem obu inspirowały podobne wartości ideowe i poetyka ludowa.

Detal, ornament, jest znakiem, który przy głębszym odczytaniu charakteryzuje daną kulturę, jej archetyp. Innym twórcą, którego dokonania znane są i cenione w architekturze środkowoeuropejskiej, a jego twórczość porównywalna jest do obu omówionych artystów, jest Węgier, nieco od nich młodszy, Károly Kós[18]. Zestawiając ich dokonania, możemy stwierdzić, że poszukiwanie korzeni narodowych jest podstawową wartością dla całej trójki, jednak

[16] Patrz: A. K r o h, *Dušan Jurkovič a Stanisław Witkiewicz* [w:] *Regionalizm – regiony – Podhale*, Materiały z sesji naukowej, Zakopane 4 – 6 XII 1993 r., red. Jerzego M. Roszkowskiego, Wydawnictwo Muzeum Tatrzańskiego, Zakopane 1995, s. 53–61.

[17] A. K r o h, *O Szwejku i o nas*, Sądecka Oficyna Wydawnicza Wojewódzkiego Ośrodka Kultury, Nowy Sącz, 1992, s. 113

[18] Ciekawą pracę dyplomową napisał Braňo Š k o p e k: *Dielo Stanisława Witkiewicza, Károlyho, Dušana Jurkoviča a Kósa*, Vysoká škola výtvarných umení, pod kier. prof. Stefana Šľachty, Bratysława 2001, s. 22+prílohy.

Witkiewicz i Jurkovič w większym stopniu nawiązywali do tradycji, tworząc na peryferiach, natomiast Kós projektował swoje budowle w Budapeszcie, środowisku wielkomiejskim. Później jednak wrócił do Transylwanii (dziś należącej do Rumunii), gdzie mieszkał i tworzył aż do śmierci. Co ich, jako architektów, łączy i zarazem do siebie upodabnia? Sądzę, że przede wszystkim wyczulenie na wartości regionu i krajobraz, czyli *genius loci* i *genius regionalis*.

Jurkovič i Kós byli profesjonalnymi architektami, natomiast Witkiewicz przede wszystkim malarzem oraz teoretykiem i twórcą stylu zakopiańskiego. Wszyscy znani byli z wszechstronnej aktywności twórczej i społecznej, a także z publikacji – K. Kós napisał kilka utworów prozatorskich i aktywnie działał w polityce. Stanisław Witkiewicz (1851–1915) żył zbyt krótko, żeby rozwinąć swój talent architektoniczny, i nie tylko. Dušan Jurkovič (1868–1947) rozpoczynał w czasie kształtowania się stylu narodowego, w późniejszych jednak latach jego twórczość się „umiędzynarodowiła", jednak ten pierwszy etap jego twórczości uważany jest dziś za najbardziej inspirujący i oryginalny. Károly Kós (1883–1977), chociaż również akceptował w twórczości funkcjonalizm, to w o wiele mniejszym stopniu niż jego słowacki kolega w późniejszych projektach.

Można powiedzieć jeszcze inaczej: Witkiewicz zinterpretował góralską architekturę, a Jurkovič, nawiązując do ludowego budownictwa, tworzył nowe sposoby jego realizacji – w nowym otoczeniu i kontekstach, inspirując się także tendencjami modernistycznymi. Dla jego dzieł znamienny jest kolor. Jest otwarty na nowe tendencję, co stanowi rodzaj przesłania dla nowego pokolenia architektów.

Ciekawa inicjatywa powstała w okolicy Rožňova pod Radhoštěm, gdzie w latach 1889–1899 wybudowano według projektów Jurkoviča kilka obiektów turystycznych, jednak pierwszym jego projektem inspirowanym budownictwem ludowym była wieża obserwacyjna powstały w 1896 roku. Brak pieniędzy uniemożliwił niestety jego realizację. Przeszło sto lat później grupa entuzjastów, na podstawie koncepcji narysowanej przez Jurkoviča na kawałku papieru, przygotowała kompletną dokumentację, na której podstawie rozpoczęto w 2010 roku budowę wieży, wykorzystując starą technologię i pieczołowicie odtwarzając Jurkovičovską ideę wraz z bogatą kolorystyką. Dwudziestego szóstego kwietnia 2012 roku otworzono, ku radości turystów, przepiękną wieżę obserwacyjną nad miastem Rožňov pod Radhoštěm na Karlově kopci. Jest to niezwykły dowód na to, że architektonicznych propozycje Dušana Jurkoviča nie straciły aktualności.

Bibliografia

Bořutova Dana, Zajkova A., Dulla Matuš, *Dušan Jurkovič*, Slovenská národná galéria, Bratislava 1993,

Dulla Matuš, *Życie za ojczyznę! Ale za którą?* [@:] http://pierwszawojna.info/historie/zycie-za-ojczyzne-ale-za-ktora/ – Małopolski Instytut Kultury 2014.

Kroh Antoni, *Dušan Jurkovič a Stanisław Witkiewicz* [w:] *Regionalizm – regiony – Podhale*, materiały z sesji naukowej, Zakopane 4 – 6 XII 1993 r., pod redakcją Jerzego M. Roszkowskiego, Wydawnictwo Muzeum Tatrzańskiego, Zakopane 1995.

Kroh Antoni, *O Szwejku i o nas*, Sądecka Oficyna Wydawnicza Wojewódzkiego Ośrodka Kultury, Nowy Sącz, 1992.

Moździerz Zbigniew, *Architektura w górach na przykładzie twórczości D. Jurkoviča. Od „narodowego romantyzmu" do „stylu międzynarodowego"*, referat wygłoszony na międzynarodowej konferencji *Góry w wyobraźni literackiej*, kulturowej, społecznej i politycznej na przełomie XIX i XX wieku, Zakopane 14–16 X 2015.

Moździerz Zbigniew, *Szlak stylu zakopiańskiego. Przewodnik*, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 2015.

Pawlak Tomasz, *Witkacy w Nowym* Sączu i Liptowskim *Mikulaszu. Przyczynek do ratuszologii (nie)stosowanej* [@:] http://www.witkacologia.eu/Miejsca_Witkacego/Ratusze.html.

Pawlak Tomasz, *Orawskie Zamki a Metafizyka dwugłowego cielęcia*, s. 2. [@:] http://witkacologia.eu/uzupełnienia/ T.Pawlak/Orawskie_Zamki.html.

Škopek Braňo: *Dielo Stanisława Witkiewicza, Dušana Jurkoviča a Károlyho Kósa*, Vysoká škola výtvarných umení, pod kier. prof. Stefan Šľachty, Bratysława 2001, s. 22+prílohy

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Wistość tych rzeczy jest nie z świata tego. Wiersze i rysunki*, wybrały i do druku podały Anna Micińska i Urszula Kenar, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do Marii i Edmunda Strżyskich*, oprac. Tomasz Pawlak, „Zeszyty Literackie" 2011, nr 3 (115).

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Listy do żony*, przygotowała do druku Anna Micińska, oprac. i przypisami opatrzył Janusz Degler, t. 2, PIW, Warszawa 2015.

The Madman and The Nun With The Two-Headed Calf in A Small Manor House in Orava Castle and how Jurkovič with Witkiewicz...

Summary

Keywords: Slovakia, Witkacy, Jurkovič

Witkacy, while staying in Zakopane, frequently visited Tatra mountains on both sides, as well as traveled to the Spiš, Liptov and Orava towns or domains. A well-known photograph on the market in Kezmarok confirms that, as well as his poem "To friends of the doctor". It is not known whether on his pilgrimages he met with the Slovaks or other nationality representatives, a multitude of whom could be found in Spiš. In his letters to friends and to his wife

he described his excursion insights. It must have reflected in his output. Although there is no significant work on this topic - a researcher of his traces, Tomasz Pawlak, recalls in Slovakia the Beelzebub Sonata, where Baleaster talks about Istvan that he is a descendant of palatine Clapara, who was a lord of the Orava castles. Pawlak recalls also that the inspiration for his play on a two-headed calf could have come when Witkacy saw it at the exposition in the Orava Castles.

The reception of Witkacy in Slovakia starts in the 70s in a small student theater 'At Roland's' in Bratislava. The first major presentation of the works of the Master was an evening I organized, which took place on the 15th of February 1978 at the Polish Culture and Information Centre in Bratislava. It was received as a political demonstration. On the occasion of the 100th Anniversary of S. I. W. I published a short article in the KPS Pravda organ of the communist party called The great unknown, which opened the door for a broader presentation. Mainly, the young students of theater directing became interested in the art of Witkacy and several studio productions saw a daylight. Publication of his plays, exhibitions of photography as well as several of his prose or letters to his wife selections or a presentation in the radio in Slovakia, kept the name of Witkiewicz in the context of the Slovak culture.

Against the background of the search for national styles in architecture, the comparison of the achievements of Stanisław Witkiewicz and Dušan Jurkovič looks interesting. The attempts derived from the folk art or folk architecture and also inspired by British and Viennese modernism showed in both the similarities as well as their personalities. It was beautifully put by A. Kroh, that S. Witkiewicz and D. Jurkovič walked around the same forest, but choosing their individual paths. D. Jurkovič left his legacy also in the form of the war cemeteries from World War I, which so far are very much appreciated thanks to their architecture and their location in nature. D. Jurkovič was also an activist and publicist. The architectural works by D. Jurkovič are a big inspiration, particularly in the period of ‚national style shaping' and to such level that in 2012 in Radhošť city an observation tower was created and opened.

Ladislav Volko – PhDr, ukończył socjologię na Uniwersytecie Jagiellońskim (1971) i studia podyplomowe na Uniwersytecie Warszawskim (1974). Literaturą polską zajmuje sie od lat studenckich, jest poetą dwujęzycznym, słowacko-polskim. W latach 1999–2004 był ambasadorem Republiki Słowackiej w Indiach z akredytacją na Bangladesz, Sri Lankę, Nepal i Malediwy. Swoje poezje publikował pod pseudonimem w kilku indyjskich pismach literackich. W Indiach opublikował też dwa tomiki poezji. Na temat twórczości i osobowości S. I. Witkiewicza opublikował kilkanaście artykułów. Pracuje na Uniwersytecie św. Cyryla i Metodego w Trnawie, kieruje Katedrą Prawa i Nauk Humanistycznych na Wydziale Komunikacji Masmedialnej. Był prezydentem Słowackiego Centrum PEN oraz jest prezydentem India klubu. W roku 1990 otrzymał odznakę Zasłużony dla Kultury Polskiej, a w roku 2014 został odznaczony przez prezydenta RP Krzyżem Oficerskim Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej. Mieszka w Bratysławie.



115. Zespół Teatru Formistycznego. Fot. 1925

ELŻBIETA GRZYB
Uniwersytet Warszawski

O problemach związanych z przekładem dzieł S. I. Witkiewicza na język angielski.
Kilka uwag o tłumaczeniu dramatu *ONI*

Słowa-klucze: przekład, „ponowne pisanie", patronat, poetyka, język kultury przyjmującej, kontestacja kulturowa, teatr absurdu

Badania nad tłumaczeniem traktowane były przez długie lata jako dziedzina wchodząca albo w zakres badań komparatystycznych, albo badań z zakresu lingwistyki stosowanej. W obydwu tych dyscyplinach dominowało normatywne podejście do przekładu oparte na przekonaniu, że tłumaczenie to przeniesienie z kultury źródłowej do kultury docelowej stabilnego, niepodlegającego zmianom znaczenia. Badania lingwistyczne nad tłumaczeniami opierały się na dążeniu do ustalenia stopnia ekwiwalencji pomiędzy tekstem źródłowym i powstającym na jego bazie tekstem docelowym. Studia literackie natomiast sięgały po tradycyjne metody analizy i oceny tekstu. Rozwijający się od lat pięćdziesiątych XX wieku model normatywno-preskryptywny, za centralne zagadnienie uznający pojęcie bardzo różnorodnie rozumianej ekwiwalencji, coraz bardziej ujawnia swoje ograniczenia, zwłaszcza w świetle nowego podejścia proponowanego przez grupę badaczy spotykających się na konferencjach poświęconych przekładowi literackiemu w Leuven, Tel Awiwie i Antwerpii. Narastająca wśród badaczy przekładu świadomość stopnia złożoności procesu, jakim jest przekład, oraz pojawienie się nowych wyzwań i narzędzi doprowadziło do wyłonienia się nowej gałęzi badań humanistycznych, nazwanych *Translation Studies*[1].

[1] Z krótką historią powstawania i rozwoju *Translation Studies* czytelnik może zapoznać się [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski i M. Heydel, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 20-26.

Przedmiotem zainteresowania tej nowej dziedziny badań stał się głównie tekst docelowy oraz proces tłumaczenia. Pytanie o „wierność" zostało odsunięte na margines. Przeniesienie punktu ciężkości z badań porównawczych na szeroko zakrojone badania nad czynnikami, które mają wpływ na kształt i proces przekładu, pociągało za sobą odwoływanie się do dorobku innych dziedzin humanistycznych, tj. semiotyki, kulturoznawstwa, antropologii czy teorii komunikacji. W początkowym okresie formowania się nowej dyscypliny ogromna rolę odegrali James Holmes, Itamar Even-Zohar, Gideon Toury oraz André Lefevere, którego koncepcje wykorzystuję w moim artykule do analizy krytycznej tłumaczenia dramatu *ONI*.

Ogórki matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury[2]

André Lefevere w latach siedemdziesiątych XX wieku związany był z nurtem badań polisystemowych, a w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku zajął się historią przekładu. Głównym obszarem jego badań były pozaliterackie wpływy oddziałujące na przekład, uwarunkowania społeczne i ideologiczne, czyli zjawisko manipulacji obecne w przekładzie i procesie przyswajania dzieła w kulturze docelowej. Pod ich wpływem dzieło tłumaczone podlega przekształceniom, które badacz nazwał refrakcją. Lefevere stosuje tu metaforycznie termin zaczerpnięty z fizyki, odnoszący się do obrazu promienia światła, który ulega załamaniu przy przejściu z jednego ośrodka w drugi. Wprowadził tę koncepcję na grunt badań przekładoznawczych we wczesnych latach osiemdziesiątych XX wieku, w pełni została ona rozwinięta w jego późniejszej publikacji *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* w 1992 roku. Tu „refrakcja" zostaje zastąpiona terminem „przepisywanie/ponowne pisanie" (*rewriting*). Terminy te dotyczą szerokiego spektrum procesów obejmujących tłumaczenie, krytykę i komentarze i odnoszą się do adaptacji dzieła literackiego dla danej grupy odbiorców, dokonanego z intencją wywarcia wpływu na to, jak dzieło zostanie przez nich odczytane. Procesy te podlegają presji ze strony dominującej poetyki i ideologii działających jak pryzmat, przez który przechodzi dzieło, podlegając na drodze do odbiorcy refrakcji. Wszystkie formy „przepisywania" reinterpretują, zmieniają lub manipulują tekstem tak, aby odpowiadał dominującym lub jednym z dominujących nurtów ideologicznych i obowiązującej poetyce. Refrakcje występują na poziomie samego przekładu, krytyki i historiografii.

[2] A. Lefevere, *Ogórki Matki Courage*. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski i M. Heydel, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 224-248.

> Refrakcja (niezależnie od tego, czy występuje w formie przekładu, krytyki czy historiografii), która ma na celu przeniesienie działa literackiego z jednego systemu do drugiego, stanowi kompromis pomiędzy tymi systemami i jest w tym sensie idealnym wyznacznikiem ograniczeń dominujących w tych systemach. Różnica pomiędzy dwiema hierarchiami ograniczeń pozwala wyjaśnić, dlaczego pewne dzieła „nie przyjmują się" bądź też zajmują niejednoznaczną pozycję w systemie, do którego się je importuje. Stopień refrakcyjnego kompromisu zależy od reputacji tłumaczonego autora w obrębie systemu, w którym dokonuje się przekładu[3].

Badacz wymienia trzy rodzaje ograniczeń wywierających presję na tłumacza, a w konsekwencji na kształt przekładu: patronat, poetykę i język. Patronat obejmuje przynajmniej trzy elementy: ideologiczny, ekonomiczny i związany ze statusem autora. W swym wymiarze ideologicznym troszczy się o to, aby literatura nie była zbyt postępowa w stosunku do innych systemów operujących w danym społeczeństwie. Działa też na poziomie ekonomicznym, albowiem od patrona zależy byt autora. Patronat wpływa również na status autora. Z reguły to nie instancja sprawująca mecenat wywiera wpływ na tłumacza i w konsekwencji tłumaczenie. W jej imieniu działają krytycy, eseiści, nauczyciele, akademicy.

Kolejnym ograniczeniem dla tłumacza jest obowiązująca w danym czasie poetyka, za którą odpowiada elita krytyki. Gdy w danym systemie rywalizują ze sobą różne instytucje sprawujące patronat, do zdominowania systemu literatury dążą różne dogodne dla nich poetyki.

Ostatnim poziomem, na którym ujawnia się zjawisko refrakcji, jest język. Badacz twierdzi, że wbrew powszechnemu przekonaniu nie jest to wcale najsilniej działająca na pracę tłumacza presja:

> Przekłady tworzy się w kontekście ograniczeń, które wykraczają poza język naturalny – w istocie mają one większy wpływ na kształt tekstu niż kryteria semantyczne czy językowe[4].

Lefevere zauważa też, że to nie strona formalna języka, lecz sposób, w jaki język odzwierciedla kulturę, stawia przed tłumaczem największe wyzwanie:

> Jako że różne języki są odbiciem różnych kultur, tłumaczenia niemal zawsze zawierają przejawy prób „naturalizacji" tego, co obce, silniejszego podporządkowania kategoriom, do których czytelnik jest przyzwyczajony[5].

Tak więc refrakcje zaobserwować można zarówno na poziomie samego tłumaczenia, jak i na poziomie krytyki. Często pisma krytyczne, takie jak komentarze, historiografia, streszczenia fabuły i analizy odzwierciedlają sposób, w jaki obowiązująca konwencja literacka wpłynęła na interpretację i ocenę krytyczną dzieła. Mają one też wpływ na ustalenie reputacji danego dzieła

[3] Tamże, s. 230.
[4] Tamże, s. 230.
[5] Tamże, s. 229.

i wobec tego również powinny być przedmiotem badań przekładoznawczych.

W moim artykule chcę wykorzystać perspektywę badawczą zaproponowaną przez wymienionych wcześniej badaczy z kręgu *Translation Studies*, w tym przede wszystkim koncepcje André Lefevere'a. Proponuję, aby pytanie, czy jest to przekład „wierny", czyli jaki jest stopień osiągniętej przez tłumacza ekwiwalencji, umieścić na marginesie naszych rozważań i zastąpić je pytaniem: Dlaczego przekład ma taki, a nie inny kształt, jakie czynniki mogły wpłynąć na podejmowane przez tłumaczy decyzje?

Okoliczności oraz uwarunkowania kulturowe i społeczne, w których powstawały pierwsze przekłady sztuk S. I. Witkiewicza na język angielski

Badacze z kręgu *Translation Studies* proponują, aby badać wszelkiego rodzaju artykuły krytyczne związane z przekładem. Ważną rolę odgrywają tu oczywiście komentarze od tłumacza. Oddajmy wobec tego głos Danielowi Gerouldowi. W artykule *Encounters*[6] (Spotkania) wspomina okoliczności, w jakich zetknął się z Witkacym.

Po raz pierwszy Daniel Gerould przyjechał do Polski w 1965 roku. Był w tamtym czasie wykładowcą w San Francisco State College. Sprawujący wówczas funkcję dyrektora programu kontaktów zagranicznych Tom Lantos zaproponował mu wyjazd do Europy Wschodniej. Celem tego sponsorowanego przez Departament Stanu programu było rozszerzenie badań prowadzonych przez stanowe uniwersytety na wybrane kraje europejskie. Daniel Gerould wspomina:

> Obejrzawszy jeden lub dwa nowe polskie filmy, na podstawie zasłyszanych informacji, że w polskim teatrze pojawiały się nowatorskie tendencje, wybrałem Polskę, choć nie miałem pojęcia, czego tak naprawdę mogę się spodziewać. Było to pięć lat przed pierwszym pojawieniem się teatru Grotowskiego w Nowym Jorku i czternaście lat wcześniej, nim Kantor przywiózł *Umarłą klasę* do teatru La MaMa [przekł. E. G.][7].

W pierwszym dniu pobytu w Polsce Daniel Gerould spotkał się z przedstawicielem działu teatru Ministerstwa Kultury w Warszawie.

> Pod niewielkim portretem Lenina, wiszącym nad biurkiem urzędnika ministerstwa, którym był Jerzy Sokołowski (później jeden z redaktorów periodyku „Teatr"), rozmawiałem po rosyjsku, nie znałem jeszcze wtedy języka polskiego. Po kilku zdawkowych uwagach na temat organizacji polskiego teatru i jego repertuaru urzędnik bardzo się ożywił i przeszedł do tego, co uważał za naprawdę interesujące i warte mojej uwagi. Opowiedział mi o wybitnym polskim dramaturgu, który tworzył w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku,

[6] D. G e r o u l d, *Encounters*, „Theatre Journal" 59.3: 2007, s. 349-352.

[7] Tamże, s. 350.

i który właśnie był odkrywany ponownie – czy tak naprawdę odkrywany w ogóle, jako że nie zdobył żadnego uznania za życia. Wyjaśnił mi, że to inscenizacje jego sztuk, pojawiające się na scenach polskich po raz pierwszy, należą do najciekawszych wydarzeń teatralnych. W tym momencie otworzył dolną szufladę biurka i wyjął z niej dwa niewielkie szare tomy jego sztuk (osiem na pięć, ponad pięćset stron każdy), które z dumą mi pokazał. Tak poznałem Stanisława Ignacego Witkiewicza. Wziąłem do rąk książki, które mi podał, i spojrzałem na okładkę: w górnej części znajdował się tytuł *Dramaty*, w dolnej przedruk odręcznego podpisu-pseudonimu – *Witkacy*. Potem te tomy powędrowały z powrotem do szuflady [przekł. E. G.][8].

Aby uzmysłowić sobie, jak wielkim wyzwaniem było podjęcie się przekładu Witkacego, sięgnijmy znów do świadectwa tłumacza. W artykule *Experiences of a Cultural Mediator in the Theatre*[9] Daniel Gerould wspomina:

Kiedy zaczynałem tłumaczyć Witkacego, był niemal zupełnie nieznany w Ameryce. Tak więc pracowałem nad tłumaczeniami autora, którym nikt nie był zainteresowany, na którego dzieła nie było zapotrzebowania, który nie był ani klasykiem, ani twórcą współczesnym, nie miał ustalonej pozycji we własnym kraju (poza tym, że był źródłem kontrowersji) – i pochodził z kultury i tradycji teatralnej, która w Stanach Zjednoczonych była *terra incognita*[10].

Mimo to tłumacz podjął się przekładu. Musiał więc dostrzegać jakieś, choćby minimalne, szanse realizacji tego projektu. Sukces wprowadzania nowego autora dramatycznego do kultury przyjmującej, jak zauważa w tymże artykule Daniel Gerould, zależy od:

[...] pozycji autora w jego kraju, statusu i międzynarodowej reputacji, jakimi cieszy się reprezentowany przez niego teatr, momentu historycznego, w którym dokonuje się przeniesienia dzieła dramatycznego na nowy grunt, sposobu, w jaki jest to wykonywane, publiczności, do której dzieło jest adresowane, potrzeby nowości odczuwanej przez tę publiczność. Co więcej, polityka ośrodków władzy też nie pozostaje bez wpływu na ten proces[11].

Informacje o nowatorskich tendencjach w polskim teatrze docierały do Stanów Zjednoczonych, jak zaświadcza przytoczony powyżej fragment wspomnień Geroulda. Okres historyczny, w którym Witkacy pojawia się w Ameryce, to czas kontestacji kulturowej, której głównym ośrodkiem było San Francisco. Odrzucenie przez młodzież akademicką wartości pokolenia rodziców stwarzało potrzebę poszukiwania nowych, innych sposobów myślenia i działania. Do tej właśnie grupy adresowane były pierwsze tłumaczenia polskiego dramaturga. Czas transformacji kulturowej był więc niewątpliwie momen-

[8] Tamże, s. 350.

[9] D. G e r o u l d, *Experiences of a Cultural Mediator in the Theatre*, „Amerikastudien" vol 32: 1985, s. 13-17.

[10] Tamże, s. 13, Przekł. Elżbieta Grzyb [dalej: przekł. E. G.].

[11] Tamże, s.14, przekł. E. G.

tem, w którym również w systemie literatury pojawia się zapotrzebowanie na nowych autorów, nowe dzieła, nowe konwencje i poetyki.

Jedną z nowych propozycji był zapoczątkowany w latach pięćdziesiątych XX wieku w Europie teatr absurdu. Do tegoż właśnie nurtu wpisywano Witkiewicza w pierwszym okresie obecności polskiego twórcy w kulturze amerykańskiej. Tłumacz objaśnia potrzebę tejże klasyfikacji następująco:

> Aby uczynić nowego autora zauważalnym, zwykle sądzi się, że pożądanym jest, aby nadać mu jakąś kategorię lub etykietę, pod którą może się pojawić. W *The Arts Without Mystery* Denis Donoghue zauważa, że sztuka, aby mogła być przyswojona, musi być rozpoznawalna – i stąd potrzeba kategoryzacji. We wczesnych latach sześćdziesiątych XX wieku Martin Esslin ukuł termin „teatr absurdu", aby opisać anty-realistyczny dramat Becketta, Ionesco, Geneta, Adamowa i innych. Poręczny, choć mało precyzyjny termin „teatr absurdu", obejmujący całość zjawisk (inaczej niż futuryzm czy surrealizm, terminy wprowadzone i promowane przez samych twórców), został entuzjastycznie zaadoptowany przez krytyków i dziennikarzy w Stanach Zjednoczonych, gdzie zawsze jest zapotrzebowanie na nowe trendy w sztuce, którym można nadać intrygujące tytuły, a potem szybko skonsumować[12].

Tak więc pozycję Witkacego jako prekursora teatru awangardy lat sześćdziesiątych XX wieku przypieczętował Martin Esslin w 1968 roku w drugim wydaniu *The Theatre of the Absurd* (Teatr absurdu)[13]. Ta perspektywa interpretacyjna wywarła duży wpływ na sposób odczytywania Witkacego na Zachodzie. Znajdziemy ją w pierwszym wydaniu przekładów dramatów Witkacego *The Madman and the Nun*, w przedmowie Jana Kotta i we *Wprowadzeniu* Daniela Geroulda, jak i w wielu innych artykułach krytycznych z tamtego okresu[14]. Ku tej właśnie klasyfikacji skłaniał się w czasie tworzenia pierwszych przekładów również Daniel Gerould, choć najprawdopodobniej budziła ona jego wątpliwości. Od początku znajomości z Witkiewiczem tłumacz zdawał sobie sprawę, że był on autorem wyjątkowo trudnym do zaszufladkowania:

[12] Tamże, s. 16. przekł. E. G.

[13] M. E s s l i n, *The Theatre of the Absurd*, Harmondsworth, Ringwood, Penguin Books in association with Eyre and Spottiswoode, 1972, s. 382-383. Po raz pierwszy *The Theatre of the Absurd* Esslina ukazał się w USA w 1961 r., w Wielkiej Brytanii w 1962. Drugie, poszerzone i uzupełnione wydanie, ukazało się w 1968 r. Znajdziemy w nim podrozdział zatytułowany *The Theatre of the Absurd in Eastern Europe*. Wydanie, z którego korzystam, jest drugim przedrukiem wersji z 1968 r., pierwszy przedruk ukazał się w 1970 r.

[14] Wiele ważnych artykułów kształtujących recepcję Witkiewicza w USA zawiera periodyk „The Polish Review", wydanie specjalne z 1973 r., w całości poświęcone Witkiewiczowi. Większość artykułów w nim zawartych przyjmuje tezę o pokrewieństwie z absurdystami, ale znajdziemy też, zwłaszcza w artykułach krytyków o polskich korzeniach, zwrócenie uwagi na głębokie osadzenie Witkiewicza w kulturze polskiej. Patrz: E. J. C z e r w i ń s k i, *Witkiewicz on Witkacy;* W. W e i n t r a u b, *The Theatre of Explosive Content*, A. W i r t h, *Avant-gardist as a classical author of the period.*

[...] nie należał do swego własnego czasu, nie można go zaliczyć do żadnej szkoły czy ruchu artystycznego [...]. Marginalność, anomalia i ekscentryzm wydawały się cechami wyższego rzędu, które określają jego nieprzemijającą wartość, lecz pozostawanie na marginesie może być w przypadku kulturowej mediacji źródłem błędnego zrozumienia i klasyfikacji[15].

Jak możemy wnioskować na podstawie przytoczonych tu artykułów oraz odrzucenia tejże klasyfikacji w późniejszych publikacjach[16], taka kategoryzacja była przede wszystkim strategią, która miała na celu wprowadzenie Witkacego do kultury przyjmującej. W artykule *Discovery of Witkiewicz*[17] (Odkrycie Witkiewicza) Gerould stawia tezę, że ważność i siła oddziaływania sztuki Witkacego nie wynika z podobieństw jego dramatów do sztuk absurdystycznych, lecz zawarta jest w tym, co go od absurdystów odróżnia. Było to jednak w roku 1971, a więc trzy lata po wydaniu pierwszego wyboru dramatów[18].

Wszystkie wymienione tu czynniki miały wpływ na decyzje podejmowane przez tłumacza. Warto o tym pamiętać, przystępując do analizy przekładu autorstwa Daniela Geroulda i Christophera Durera.

Pierwszy wybór dramatów Witkacego w przekładzie na język angielski

Pierwszy wybór dramatów Stanisława Ignacego w tłumaczeniu na język angielski, *The Madman and the Nun and Other Plays* (Wariat i zakonnica oraz inne sztuki)[19], ukazał się w Stanach Zjednoczonych w 1968 roku. Autorami tłumaczenia są Daniel C. Gerould i Christopher S. Durer. Oni również odpowia-

[15] D. G e r o u l d, Experiences of a Cultural Mediator..., dz. cyt., s. 15.

[16] W monografii twórczości S. I. Witkiewicza autorstwa Geroulda, *Witkacy. Stanisław Ignacy Witkiewicz as an Imaginative Writer*, oraz w publikacji *The Witkiewicz Reader*, ta klasyfikacja się nie pojawia. (D. G e r o u l d, *Witkacy. Stanisław Ignacy Witkiewicz as an Imaginative Writer*, University of Washington Press, Seattle–London 1981; D. G e r o u l d, *The Witkiewicz Reader*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1992).

[17] D. G e r o u l d, *Discovery of Witkiewicz*, „Arts in Society" [Regents of the University of Wisconsin] vol. 8: 1971, s. 652-56. W artykule korzystałam z przedruku tego artykułu w „Twentieth-Century Literary Criticism", vol. 8, s. 511.

[18] Do roku, w którym ukazał się ten artykuł, Daniel Gerould przetłumaczył już *Wariata i zakonnicę*, *Kurkę Wodną*, *Szaloną lokomotywę*, *Matkę*, *ONYCH*, *Szewców* i esej *O nowym typie sztuki teatralnej* (1968). Pracował też nad *Bzikiem tropikalnym*, *Pragmatystami*, *Gyubalem Wahazarem* i *Metafizyką dwugłowego cielęcia*, które ukazały się w 1972 r. W 1973 r. w witkiewiczowskim wydaniu „The Polish Review" ukazało się *Nowe Wyzwolenie*, przetłumaczone wspólnie z Jadwigą Kosicką. Tłumaczenie kolejnych sztuk, jak sądzę, okazało się procesem odkrywania i poznawania Witkacego, a dotychczasowe interpretacje jego dzieła zaczęły domagać się pogłębienia, czy wręcz weryfikacji.

[19] S. I. W i t k i e w i c z, *The Madman and the Nun and Other Plays* (Wariat i zakonnica oraz inne sztuki), przekł. i red. Daniel C. Gerould i Christopher S. Durer, przedmowa J. Kott, University of Washington Press, Seattle–Londyn 1968.

dają za redakcję tekstu. Przedmowę opracował Jan Kott. Każdy z dramatów poprzedzony jest *Wprowadzeniem*, krytycznym omówieniem tekstu przez Daniela Geroulda.

Wybór zawiera dramaty: *The Madman and The Nun* (Wariat i zakonnica), *The Water Hen* (Kurka Wodna), *The Crazy Locomotive* (Szalona lokomotywa), *The Mother* (Matka), *They* (ONI), *The Shoemakers* (Szewcy). Znajdziemy tam też tłumaczenie eseju Witkiewicza *On a new Type of Play* (O nowym typie sztuki teatralnej) oraz listę dzieł Witkiewicza – *Major Works by Witkiewicz. Selected Bibliography* (Główne dzieła S. I. Witkiewicza. Wybrana bibliografia).

Na okładce znajduje się zdjęcie przedstawiające Lucynę Winnicką w roli Siostry Anny i Wiesława Gołasa jako Walpurga w *Wariacie i zakonnicy*, sztuce wystawionej przez Teatr Dramatyczny w Warszawie w 1959 roku[20].

Nota wydawnicza na okładce prezentuje Witkiewicza jako unikalną, barwną osobowość o niespotykanej aktywności twórczej – od dramaturgii i powieściopisarstwa, poprzez filozofię, estetykę, malarstwo. Witkiewicz wkracza do Ameryki w towarzystwie rozpoznawalnych tam polskich ludzi kultury: Heleny Modrzejewskiej (Modjeskiej), Artura Rubinsteina i Bronisława Malinowskiego. Przedstawiany jest jako prekursor teatru absurdu. Wskazanie na pokrewieństwo jego dzieł z dramatami Becketta, Ionesco, Geneta ma na celu nadanie polskiemu twórcy rangi artysty o światowym znaczeniu. Z drugiej strony, znajdziemy też odniesienia do kultury popularnej, bliskiej amerykańskiemu odbiorcy. Autor noty podkreśla komizm w dramatach Witkiewicza, przywodzący na myśl grupę policjantów nieudaczników, Keystone Cops, bohaterów komedii niemego kina z lat dwudziestych[21]. Nie brakuje też wzmianki o eksperymentach Witkiewicza z narkotykami.

Pojawiają się również informacje o samobójstwie Witkacego: „tragiczna ofiara czasów, w których żył". Witkiewicz popełnił samobójstwo tuż po wybuchu drugiej wojny światowej. Według autora noty ostatnie słowa polskiego artysty brzmiały: *I won't go on living as less than myself*. We wspomnieniach Czesławy Oknińskiej-Korzeniowskiej, towarzyszącej Witkiewiczowi w ostatniej chwili jego życia, nie znajdziemy potwierdzenia tych słów, informacja ta, czy lepiej refrakcja, nie pojawia się tu przypadkowo, jest elementem, jak wykażę

[20] Zdjęcie pochodzi ze zbiorów *Teatr we współczesnej Polsce*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.

[21] Jako jeden z pierwszych pisze o tym Frank S. Galassi w artykule *Slapstick in Witkiewicz's The Crazy Locomotive*, „The Polish Review" 1977. Badania nad zauważonymi przez amerykańskiego znawcę dramatu analogiami z kinem podejmowane są też na gruncie polskim, np. K. T a r a s , *Witkacy i film*, Warszawa 2005; por. też: M. G o d d a r d, *Cinema, Insatiability and Impure Form: Witkacy on Film* [w:] *Witkacy: 21st Century Perspectives*, oprac. K. A. Hayes, M. Rudnicki, "The Polish Journal of Aesthetics"/„Estetyka i Krytyka" [Kraków] vol. 31: 2013, no 4.

w dalszej części artykułu, strategii translatorskiej, którą przyjęli wydawca i tłumacz.

Wgląd w proces przekładu i wkraczania dzieł Witkiewicza do polisysytemu literatury anglosaskiej dają czytelnikowi „Podziękowania" (*Acknowlegments*). Znajdujemy tu długą listę nazwisk literaturoznawców, redaktorów pism, pracowników instytucji kulturalnych, polskich i amerykańskich, zaangażowanych w ten projekt. Na pierwszym miejscu pojawia się nazwisko Konstantego Puzyny, pomysłodawcy przetłumaczenia dramatów Witkiewicza na język angielski.

Jako polscy eksperci w tym procesie wprowadzania Witkiewicza do kultury amerykańskiej uczestniczyli redaktorka pisma „Dialog" Danuta Żmij, profesor Grzegorz Sinko i profesor Alfred Tarski. W konsultacjach dotyczących kształtu tłumaczenia brali udział Czesław Miłosz i profesor Andrzej Wirth. Ze strony amerykańskiej jako uczestników projektu Daniel Gerould wymienia, między innymi, profesora Bernarda Dukore'a, Erika Bauersfelda, dziennikarza związanego z rozgłośnią radiową KPFA, i profesora Williama Sharpa, którzy wspólnie przygotowali adaptację radiową i sceniczną *Szalonej lokomotywy*. Lista nazwisk literaturoznawców, a zarazem kolegów z San Francisco State Collage, jest naprawdę imponująca.

Patronat nad wkraczaniem Witkiewicza do kultury przyjmującej objęła więc część środowiska akademickiego i kulturalnego, która odczuwała potrzebę wzbogacenia obowiązujących konwencji kulturowych o nowe treści i nową poetykę. Jako że z reguły, jak twierdzi Lefevere, patronat zachowuje się w sposób zachowawczy, z jednej strony Witkiewicz miał szczęście, że pojawił się w Ameryce w momencie fermentu kulturowego i znalazł zwolenników, a nawet gorących wielbicieli, w gronie środowisk opiniotwórczych, z drugiej zaś rodzi się pytanie, na ile oczekiwania tego środowiska, poszukującego nowości artystycznych korespondujących przede wszystkim z uwarunkowaniami społeczno-kulturowymi dekady, ukierunkowały pracę tłumacza i jak wpłynęły na odczytanie jego dzieła.

They, czyli dramat o kondycji jednostki w państwie totalitarnym

We *Wprowadzeniu* zawartym w wyborze tłumaczeń Daniel Gerould charakteryzuje głównego bohatera i jego relacje ze światem. Uwaga Geroulda, a przez to czytelnika, koncentruje się głównie na kondycji jednostki w rodzącym się państwie totalitarnym, tłumacz podkreśla jednak, że nie jest to jedynie oskarżenie wrogiego człowiekowi systemu: „Witkacy nie upraszcza

problemu poddania się jednostki totalitarnemu państwu; siły wrogie człowiekowi działają też w nim samym"[22].

Proponując amerykańskiej publiczności dzieło odległe w czasie i przestrzeni, Gerould prezentuje je jako wyjątkowo współczesne. W ten sam sposób tłumacz charakteryzuje głównego bohatera:

> Bałandaszek to esteta, lecz nie artysta. Jest eklektycznym dyletantem i dekadenckim anarchistą, który wysoko ceni sobie wolność zabawiania się kobietami, smakowania wykwintnych dań, kontemplowania sztuki. Chociaż sam nie jest w stanie tworzyć, próbuje walczyć z nudą i chaosem, szukając zadowolenia w dziełach sztuki stworzonych przez innych. Jego ideałem jest społeczeństwo totalnie permisywne, w którym może dogadzać swoim indywidualnym gustom[23].

Jako kredo bohatera tłumacz przytacza słowa Bałandaszka:

> Any society is good only to the extent that even though you're a member of it you don't really feel that you really are[24].

Warto w tym miejscu sięgnąć do oryginału i przytoczyć dłuższy fragment tej wypowiedzi:

> Dane społeczeństwo jest o tyle dobre, o ile, będąc członkiem tego społeczeństwa, nie odczuwa się właśnie tego, że jest się członkiem. Podobnie suknia kobiety, kiedy jest dobrze uszyta – kobieta jest w niej jakby naga[25].

Porównanie społeczeństwa, które w żaden sposób nie krępuje i nie ogranicza człowieka, a wręcz pozwala mu odkryć jego prawdziwą naturę, do ubioru, problematyzuje tak jednoznaczną charakterystykę. Bez wątpienia, tak jak chce tłumacz, może to być postawa anarchisty, który w różnych formach organizacji społecznej upatruje zagrożenie dla wolności jednostki. Jednakże poglądy historiozoficzne autora podpowiadałyby inną interpretację. W polskim czytaniu dzieła słowa te rezonują romantyczną tęsknotą za przyznaniem jednostce prymatu nad społeczeństwem, i charakterystycznym dla samego autora lękiem przed transformacją z członka społeczeństwa w element nieosobowej masy. Witkiewicz przebywał w Rosji w czasie obydwu rewolucji, był świadkiem narodzin państwa totalitarnego i to przeżycie, według wielu krytyków i literaturoznawców polskich, było kluczowe dla jego twórczości. Polskie interpretacje odwołują się do tego doświadczenia i kontekstu historycznego. Tłumacz podąża jednak nie za myślą polskiej krytyki literackiej, lecz w kierunku wyznaczonym przez samego autora. Gerould akcentuje we *Wprowadzeniu* uniwersalny kontekst historyczny, przywoływane przez bohaterów

[22] D. Gerould, *Introduction* [w:] S. I. Witkiewicz, *The Madman...*, dz. cyt., s. 165.
[23] Tamże, s. 167.
[24] Tamże, s. 167.
[25] S. I. Witkiewicz, *ONI* [w:] *Dramaty*, wyb. K. Puzyna, PIW, Warszawa 1979, s. 36.

momenty z historii Europy, gdy dochodziły do głosu impulsy autodestrukcyjne generowane przez daną kulturę. Jedna z postaci dramatu, kucharka, a zarazem szpieg, Marianna Splendorek, wspomina palenie książek na stosach za czasów Savonaroli. Tefuan, założyciel nowej religii Absolutnego Automatyzmu, cytuje Szekspirowskiego bohatera Jake'a Cade'a: „But then are we in order when we are most out of order"[26] (Myśmy tylko wtedy w największym porządku, gdyśmy w największym nieporządku)[27]. Słowa te pochodzą z dramatu *Henryk VI* (część 2.), rzadko grywanej sztuki Szekspira. Jak objaśnia Gerould[28], Jake Cade to przywódca rebelii chłopów i mieszczan przeciwko parlamentowi Anglii w 1450 roku. Chciał zniszczyć cały dorobek kulturalny królestwa, na mocy jego rozkazu wszyscy, którzy potrafią czytać i pisać, mieli zostać zabici. Utopijny projekt wprowadzenia całkowitej równości społecznej, w której nie ma miejsca dla talentu i intelektu, stanowi ważny kontekst dla poczynań bohaterów Witkiewicza. Sięgając do Szekspira, możemy posłużyć się Hamletowskim: „świat wyszedł z formy", tym razem jednak nie ma już nikogo, kto wierzyłby, że można przywrócić stan normalny.

W rozpoczynającym sztukę pół-akcie Bałandaszek jest członkiem społeczeństwa, więź tę daje mu kontemplacja dzieł sztuki. Tu odnajduje własne miejsce, wyższy ład i porządek. Ale to sztuka właśnie jest przeszkodą w budowie totalitarnego państwa, jako że jest źródłem nieustającego odradzania się jednostki. Nowa religia Absolutnego Automatyzmu nakazuje ją zniszczyć. Pomimo rozkazu likwidacji kolekcji Bałandaszka ocalał jeden obraz. Zauważył to Pułkownik Abłoputo:

> *(Abłoputo idzie ku sali, nagle spostrzega na prawej ścianie obraz Picassa)* A to co? Picasso? Jeszcze został? *(z wyrzutem do Bałandaszka)* A, to nieładnie, Kalikście. *(odwracając się)* Nie, ja nie wytrzymam i rąbnę. Zamiast zwierciadła. U nas w pułku zawsze tak. To tak jak w tych ogłoszeniach: zamiast wieńca na grób takiego to subiekta. Tyle i tyle na młodego idiotę bez mlecza[29].

O trudnościach związanych z tłumaczeniem wypowiedzi Melchiora Abłoputo piszą Ewa Makarczyk-Schuster i Karlheinz Schuster w artykule *Tłumacz i tłumaczenie. Kilka nienaukowych uwag o osobie i sposobie pracy tłumacza literackiego*[30]. Podejmując wyzwanie przełożenia tego fragmentu, sygna-

[26] D. G e r o u l d, *Introduction...*, dz. cyt., s. 167.

[27] S. I. W i t k i e w i c z, *ONI...*, dz. cyt., s. 83.

[28] D. G e r o u l d, *Introduction...*, dz. cyt., s. 167.

[29] S. I. W i t k i e w i c z, *ONI...*, dz. cyt., s. 67-68.

[30] E. M a k a r c z y k - S c h u s t e r, K. S c h u s t e r, *Tłumacz i tłumaczenie. Kilka nienaukowych uwag o osobie i sposobie pracy tłumacza literackiego*, „Tematy i konteksty" 2012, nr 2 (7), s. 399-410.

lizują, że tłumacz zbliża się tu do problemu nieprzetłumaczalności – tłumacz nie jest w stanie nadać tej wypowiedzi sensu:

> Każe słowo tego fragmentu w języku polskim jest zrozumiałe, ale nie całość – podobnie w języku niemieckim. Powiązania między słowami są nieczytelne. O jakim lustrze mówi Abłoputo? I co to lustro ma wspólnego z przeoczonym podczas niszczycielskiej akcji Picassem? Jak i dlaczego Abłoputo od mówienia o lustrze przechodzi do mówienia o swoim pułku? O czyj grób chodzi? I o jakiego młodego idiotę bez mlecza? Czy chodzi o niehonorowy pochówek samobójcy w armii? Co oznaczają słowa „tyle a tyle"? Pieniądze czy razy zadane rózgą? A jeśli tak, to komu mają być wymierzone te uderzenia? Raczej nie zmarłemu. Czy Abłoputo mówi o nielegalnym pojedynku? Pojawia się tu więcej pytań niż słów[1].

Zacznijmy analizę znaczeniową od ostatniego zdania. Jak objaśnia w swoim polemicznym artykule *Zamiast wieńca... na młodego idiotę bez mlecza* Przemysław Pawlak[2], Witkacy nawiązuje tu do obyczaju związanego z pogrzebem praktykowanego w okresie dwudziestolecia międzywojennego. W polskiej prasie przedwojennej pojawiały się ogłoszenia informujące o przekazaniu przez uczestników pogrzebu datków na cel dobroczynny (w dramacie: „tyle i tyle na młodego idiotę bez mlecza") zamiast wieńca pogrzebowego. Jeżeli przyjmiemy jedno ze znaczeń słowa „mlecz", tj. nasienie, spermę, „młody idiota bez mlecza" to, jak dowodzi w swoim artykule Przemysław Pawlak, osoba upośledzona i bezpłodna:

> Początkowo sądzono, że zespół Downa, opisany po raz pierwszy w 1866 r., pozbawia zdolności rozmnażania. Kolejne dekady badań wykazały, że obniża płodność, lecz jej nie pozbawia. W XX wieku „idiotyzm mongolski" był najczęściej rozpoznawalną formą opóźnienia umysłowego. Większość dzieci z rozpoznanym zespołem trafiała do specjalnych przytułków, niewielka ich część z problemami zdrowotnymi była leczona, a większość umierała w niemowlęctwie albo wczesnej młodości. Powstanie i upowszechnienie ruchu eugenicznego doprowadziło do wprowadzenia w 33 z 48 stanów USA i wielu innych krajach programów przymusowej sterylizacji osób z zespołem Downa i innych, z porównywalnym stopniem niepełnosprawności. Gdy więc okazało się, że natura tego nie zrobiła, pozbawieniem mlecza osób chorych zajęły się społeczeństwa wyposażone w aparat przemocy państwa[3].

W tym kontekście warto odwołać się do tekstu i przytoczyć słowa Abłoputo, gdy proponuje winą za śmierć Spiki obciążyć Bałandaszka: „To tak jak eksperymenty fizjologiczne nad skazanym na śmierć"[4] i słowa Tefuana: „[...] ale nikt nie kocha życia"[5]. Mamy tu więc z jednej strony pogardę dla życia, czy idąc za myślą Pawlaka, jeden z jej przejawów, nieludzkie traktowanie jedno-

[1] Tamże, s. 407-408.

[2] P. P a w l a k, *Zamiast wieńca... na młodego idiotę bez mlecza* [@:] Portal witkacologia, [dostęp: 28.12.2015].

[3] Tamże.

[4] S. I. W i t k i e w i c z, *ONI...*, dz. cyt. s. 72.

[5] Tamże, s. 76.

stek upośledzonych w państwach korzystających z doświadczeń eugeniki. To równocześnie drwina z obyczajów funeralnych, z tym że pogrzeb, który obserwujemy, to pogrzeb sztuki. Czy Bałandaszek, artysta bezpłodny, to dla Abłoputa „młody idiota bez mlecza"? Jeżeli tak, to zniszczenie ostatniego, przypadkowo zachowanego dzieła, jest swoistym aktem miłosierdzia, uwolnieniem od „zwierciadła", które dostarczając artystycznych wrażeń, pogłębiało poczucie artystycznej impotencji. Ponadto fragment ten u polskiego czytelnika musi wywołać skojarzenie z *Potopem* Henryka Sienkiewicza, sceną, w której pijany Kmicic wraz z kompanią strzelał do trofeów myśliwskich i portretów przodków. Być może jest to też nawiązanie do dekadenckich rozrywek rosyjskich oficerów okresu rewolucji. To kolejny obraz bezmyślnego niszczenia więzi kulturowych i międzyludzkich i pogardy dla kultury. Rozbicie lustra to również symboliczne zerwanie ze sztuką mimetyczną, a w kontekście wydarzeń dramatu, ostateczne zerwanie ze sztuką poprzez jej unicestwienie.

Porównajmy z tłumaczeniem ten, jakże bogaty w znaczenia fragment, w którym Melchior Fondoloff (Abłoputo) zauważa „niedopatrzenie":

> (He heads towards the ballroom, suddenly, he notices the Picasso on the right wall) What's that? Picasso? How did they ever miss that? (*Reprochfully to Balandash*) Oh, that wasn't fair, Callisto. (*turning around*) No, I won't be able to stand that. I'll have to slash it right through with my saber. Instead of smashing a mirror. That's what they are always doing in our regiment. It's just like one of those announcements in the newspaper: instead of funeral wreath on the grave of the shop clerk so-and-so, buy milk for his idiot son[36].

Schusterowie wskazują na brak logicznych powiązań pomiędzy równoważnikami zdań. Przyjrzyjmy się, jak tłumacze nadają im logiczną łączność. W tłumaczeniu równoważnik zdania „zamiast zwierciadła" zyskuje powiązanie ze zdaniem poprzednim, dzięki dopowiedzeniu – „roztrzaskać (Picassa) zamiast zwierciadła". Wieloznaczna uwaga dotycząca barbarzyńskich zabaw żołnierskiej elity, „U nas w pułku zawsze tak", w tłumaczeniu wyrażona zdaniem twierdzącym staje się bardziej jednoznaczna: *That's what they are always doing in our regiment.*

Zauważmy, że obyczaj zamieszczania ogłoszeń w prasie jest być może tłumaczom znany – świadczy o tym dopowiedzenie *announcement in the newspaper*. Nie znajdziemy tu Witkiewiczowskiego „idioty bez mlecza" – zamiast „mlecza" mamy „mleko": *buy milk for his idiot son*. Jeżeli „zamordowanie Picassa" symbolizuje śmierć sztuki, a Bałandaszek to jego syn idiota, to możemy przyjąć, że mamy tu do czynienia, tak jak w tekście źródłowym, z rytuałem pogrzebu, obyczajami funeralnymi i miłosiernym gestem jałmużny, oczywiście szyderczo odwróconym: mleko, jako źródło tężyzny fizycznej, zamiast

[36] S. I. W i t k i e w i c z, *They* [w:] *The Madman...*, dz. cyt., s. 205.

bezpłodnej kontemplacji sztuki. W rezultacie kondensacja semantyczna tego fragmentu w tekście źródłowym, tj. nawiązanie do niechlubnej tradycji szlacheckiej, poziom dyskusji o sztuce, w tym sztuce mimetycznej, refleksja na temat pogardy wobec życia i śmierci w tłumaczeniu zawęża się do opisu jednego z obyczajów pogrzebowych (datków charytatywnych zamiast wieńca), sugestii o ojcowsko-synowskiej relacji Picassa i Bałandaszka i konieczności unicestwienia sztuki. Wieloznaczność tego fragmentu ulega uproszczeniu, znika możliwość interpretacji tych słów w odniesieniu do hańbiących praktyk ludzkości wobec chorych i bezbronnych oraz poziomu, na którym toczy się dyskusja o sztuce współczesnej i sztuce mimetycznej. To nie tylko kształt językowy tej wypowiedzi, lecz także liczba nawiązań i aluzji kulturowych stanowi translatorskie wyzwanie. Z drugiej jednak strony rozwiązanie zaproponowane przez tłumacza koresponduje z przywołanymi we *Wprowadzeniu* autodestrukcyjnymi impulsami kulturowymi – paleniem książek na stosach, powstaniem Cade'a. Jest to – bo tak dzieje się zawsze w przypadku przekładu – akt interpretacji – mamy tu jednak do czynienia ze spójną propozycją, refrakcje pojawiające się w komentarzu współbrzmią z refrakcjami na poziomie tłumaczenia.

Bałandaszek traci więc i swoją kolekcję dzieł sztuki, i kochankę, najcenniejszy „klejnot w jego kolekcji"[37]. Bohater (a właściwie anty-bohater) w obliczu osobistej klęski doznaje swoistej „epifanii": nie dowiedział się, kim jest, dowiedział się jedynie, kim nie jest i kim nie chce być.

> (BAŁANDASZEK wyrywając się z objęć Tefuana)
> Nie pragnę żadnej miłości ani nawet przyjaźni. Jestem sam i absolutnie nie wiem, po pierwsze, kim jestem, po drugie, po co jestem, po trzecie... ani, ani... Och! Trzeciego punktu nie ma. Zdawało mi się. Kto i po co – oto są dwa pytania człowieka! Jak! Jest jeszcze jedno pytanie: jak? Na to odpowiadam: kiedy dwa pierwsze są bez odpowiedzi – wszystko jedno jak. Czy wy rozumiecie, co znaczą te słowa, wy, n i e w o l n i c y u s p o ł e c z n i o n e j b a n d y, w y, g w a ł c i c i e l e c z y s t e g o p o w i e t r z a, w y, z b y t e c z n e i s t o t y. Och!! Ileż istot jest zbytecznych! J e s t e m j e d e n i t o m i w y s t a r c z a: artyści kłamią, ludzie czynu kłamią. Ja jestem tylko naprawdę. Ja – trzecia kategoria istnień, tych, co są i nie ma ich wcale[38].

Jedyna wiedza, jaką zyskał bohater, to poczucie bezgranicznej samotności i całkowitej odrębności. Wraz z dobrowolnym przyznaniem się do winy proces niszczenia jednostki przez społeczeństwo totalitarne się dokonał. W polskich interpretacjach dramatu i w świetle poglądów autora (ale nie jego postawy) dla jednostek, które, choćby w tak szczątkowy sposób jak Bałanda-

[37] D. G e r o u l d, *Witkacy...*, dz. cyt., s. 117.
[38] S. I. W i t k i e w i c z, *ONI*, dz. cyt., s. 75.

szek, odczuwają metafizyczny niepokój, nie ma ocalenia. W przekładzie fragment ten ma kształt następujący:

> Balandash (tearing himself away from Tefuan's embraces) I don't want any kind of love or even friendship. I'm completely alone, and I don't know, first of all, who I am, second, why I exist, third... Oh, there is no third point. I just imagined there was. Who and why – these are the two questions confronting man! How! There's one more question: how? Here's my answer to that question: if there aren't any answers to the first two, what does it matter about how? Do you have any idea what these words mean, you s l a v e s o f a s o c i e t y w h i c h i s n o t h i n g b u t a b u n c h o f g a n g s t e r s, y o u r a p i s t s i n b r o a d d a y l i g h t, y o u p a r a s i t e s? Oh! There are so many useless beings! I a m o n e o f t h e m, and it's quite enough for me: artists lie, men of action lie. I am the only one that really exists. I belong to the third category of beings, those who exist and at the same time do not exist[39].

W wyróżnionym fragmencie na uwagę zasługują inwektywy, którymi obrzuca swoich rozmówców Bałandaszek: „niewolnicy uspołecznionej bandy, gwałciciele czystego powietrza, zbyteczne istoty". W przekładzie mamy odpowiednio: *slaves of a society which is nothing but a bunch of gangsters, rapists in a broad daylight, parsistes*. "Niewolnicy uspołecznionej (!) bandy" to w tłumaczeniu *slaves of society which is nothing but a bunch of gangsters*. „Uspołecznienie" to jedno ze słów kluczowych w historiozofii Witkacego – jest to obiektywne prawo rozwoju społecznego oznaczające stopniowe zdobywanie przez masy kontroli nad jednostkami wybitnymi. W praktyce przybiera ono postać upadku kultury wysokiej, a także pozbawienia możliwości jednostkowego kształtowania historii – staje się ona areną wielkich masowych ruchów. Dla polskiego odbiorcy „uspołecznienie" to słowo przynależące do dyskursu sowieckiej, a potem socjalistycznej doktryny, oznaczające przymusowe zrzeczenie się własnych dóbr na rzecz państwa, czyli nacjonalizację. W przekładzie „uspołeczniona banda" to *society which is nothing but a bunch of gangsters*. Tłumacze akcentują to, że członkowie społeczeństwa stają się niewolnikami grupy, która działa poza prawem i ma na celu bezwzględne podporządkowanie i wykorzystanie jednostki.

Nie ma tu bezpośredniego nawiązania do poglądów Witkiewicza, znika też, przynajmniej na powierzchni, potencjalna możliwość odwołania się do doświadczeń historii Europy Wschodniej XX wieku. Słownik polsko-angielski jako synonimy dla „uspołecznienia" (oprócz *socialize*) podaje określenia: *nationalize, communize*, które zwłaszcza w czasie, gdy powstawał przekład, nie miały dla użytkownika języka angielskiego konotacji negatywnej, bez wątpienia natomiast mają je słowa *slave* i *gangster* (niewolnik i gangster). Pamiętajmy, że pierwsza publiczność Witkacego w Ameryce to między innymi mło-

[39] S. I. W i t k i e w i c z: *They*..., dz. cyt., s. 211-212.

dzież uniwersytecka, często o lewicowych sympatiach i ograniczonej wiedzy dotyczącej sposobów, w jakie komunistyczne państwa dokonywały „uspołecznienia". Ameryka nie doświadczyła totalitaryzmu, ma jednakże równie wstydliwy i bolesny okres w swojej historii – czasy niewolnictwa. Do tej wiedzy i świadomości odwołują się tłumacze.

Obydwa te systemy społeczne opierają się na pogardzie dla wolności jednostki, dzieli je jednak przepaść społeczno-historyczna. Na drodze do osiągnięcia ekwiwalencji stają tu ograniczenia wynikające z odmiennych systemów językowych, ich strony praktycznej, czyli sposobu, w jaki język odzwierciedla kulturę. Zacytujmy jeszcze raz Lefevere'a:

> [...] refrakcja [...] która ma na celu przeniesienie dzieła literackiego z jednego systemu do drugiego, stanowi kompromis między tymi systemami i jest w pewnym sensie wyznacznikiem ograniczeń dominujących w tych systemach[40].

Z drugiej jednak strony relacja społeczna, opisana jako stosunek niewolnika i bandy gangsterów, powinna prowokować postawienie pytania, kto lub co kryje się za tymi określeniami, a więc może prowadzić wnikliwego odbiorcę do odkrywania filozofii Witkacego, być może też do pogłębienia wiedzy o procesach przemian społecznych, które rozpoczęły się w Europie za życia autora dramatu i trwały jeszcze długo po jego śmierci. „Gwałciciele czystego powietrza", czyli ludzie pozbawieni nawet elementarnej kultury osobistej, również ci, którzy „psują atmosferę" w sferze najwyższych aspiracji ludzkiego ducha, stają się „gwałcicielami w biały dzień". Subtelna witkiewiczowska gra znaczeniami, oparta na kolokacji „zatruwać powietrze" i „czyste powietrze", oraz pogardliwy stosunek do tej grupy wyrażony przez zamianę czasownika „zatruwać" na „gwałcić", znika. Podobnie jak potencjalna możliwość negatywnej oceny aktywności tychże osobników w sferze kultury. Zastępuje ją położenie akcentu na brak hamulców i brutalność tych, którzy w biały dzień gwałcą wszelkie, głównie społeczne, nie zaś jak w oryginale, kulturowe, normy. Wydaje się, że tłumacze nie odczytują pojęć ze słownika Witkacego według podpowiadanego przez samego autora w pismach krytycznych i filozoficznych klucza, lecz interpretują je w zgodzie z własnym czytaniem dramatu. Jeśli chodzi o „zbyteczne istoty", a więc tych, którzy targani są metafizycznym niepokojem i w świetle historiozofii autora skazani zostali na wymarcie, w tłumaczeniu zamieniają się w „pasożyty" (*parasites*), istoty żyjące kosztem innych. Tu gra językowa tekstu źródłowego ulega uproszczeniu i ma mocniejsze nacechowanie emocjonalne. Co ciekawe, Bałandaszek używa terminu „zbędne istoty" wobec swoich wrogów, w ten sposób Witkacy na poziomie

[40] A. L e f e v e r e, *Ogórki Matki Courage...*, dz. cyt., s. 230.

semantyki wypowiedzi dokonuje zabiegu zatarcia granicy pomiędzy mówcą a adresatem.

Bodajże najsilniej mechanizm refrakcji ujawnia się w przekładzie ostatniej mowy Bałandaszka. W interpretacji dramatu Daniela Geroulda Bałandaszek, pomimo poniesionej klęski, jest na najlepszej drodze, aby odzyskać wewnętrzną integralność. Tłumacz umieszcza ten wniosek w ostatnim akapicie *Wprowadzenia*, nadając mu w ten sposób charakter dobitnej pointy swych rozważań:

> Tylko Spika i Bałandaszek zachowali jakieś cechy ludzkie i przyzwoitość. Ale ona nie żyje, on został ujarzmiony i pokonany. Ale w pewien bardziej fundamentalny sposób, w swojej ostatniej przemowie, Bałandaszek osiąga większe poczucie tożsamości niż kiedykolwiek wcześniej w sztuce. Jest na drodze ku wewnętrznemu uleczeniu, tak blisko, jak tylko można się znaleźć [tłum. E. G.][41].

> I don't even hope for death, only life imprisonment, only a prison cell. I want to be alone. I don't want to be a member of any society or any gang of thieves; I don't even want to be an artist, which I longed to be all my miserable life. I w a n t t o b e m y s e l f. That's all[42].

Tłumacze wydają się tu bardziej litościwi wobec Bałanadaszka (i odbiorcy) niż Witkacy. W oryginale czytamy bowiem:

> [Niczego więcej nie chcę] Nawet śmierci nie, tylko dożywotniego, spokojnego, celkowego więzienia. Chce być sam. Nie pragnę być członkiem żadnej społeczności, żadnej bandy opryszków, nawet nie chcę być artystą, czym chciałem być przez całe moje nędzne życie. C h c ę b y ć s a m. Oto wszystko[43].

W tekście źródłowym Bałandaszek świadomie i ostatecznie zrywa wszelkie więzi ze społeczeństwem. Podejmuje bardzo ważną, brzemienną w skutkach decyzję, którą w świetle myśli hiszpańskiego filozofa Ortegi y Gasseta określić możemy jako akt samowykluczenia z kultury, w której członek danej grupy nie odnajduje swojego miejsca[44]. Jak twierdzi hiszpański filozof, gest ten jest poważnym moralnym wyborem płynącym z poczucia odpowiedzialności za dalsze losy danej społeczności. (Dla polskiego odbiory gest ten jest też aktem powtórzonym przez wielu twórców okresu socrealizmu w kulturze polskiej). Natomiast deklaracja, którą wkłada w usta Bałandaszka Gerould: *I want to be myself* (Chcę być sobą), zmienia wymowę dramatu i kreację postaci. Akt samowykluczenia jest ostatnim protestem, tragiczną klęską i jed-

[41] D. G e r o u l d, *Introduction* [w:] S. I. W i t k i e w i c z, *The Madman...*, *dz. cyt.*, s. 168.

[42] S. I. W i t k i e w i c z, *They* [w:] *The Madman...*, dz. cyt., s. 212.

[43] S. I. W i t k i e w i c z, *ONI...*, dz. cyt., s. 75.

[44] N. A. M i c h n a, *Katastrofizm jako forma autowykluczenia w filozofii Ortegi y Gasseta i Witkacego*; referat został wygłoszony w Słupsku w 2014 r. na konferencji pt. *Witkacy – co jeszcze jest do odkrycia?* Dziękuję autorce za możliwość wykorzystania tegoż referatu w niniejszym artykule.

nostki, i społeczeństwa. W przekładzie natomiast decyzja bohatera wydaje się nosić cechy moralnego zwycięstwa. Tu Bałandaszek, tak jak przedstawił go we *Wprowadzeniu* Daniel Gerould – hedonista, anarchista, zwolennik permisywnego społeczeństwa – zbliża się do postawy kontestującej amerykańskiej młodzieży lat sześćdziesiątych XX wielu i ocala „swoją pojedynczość"[45].

Warto tu wrócić do noty wydawniczej na okładce wydania tegoż wyboru dramatów – fragmentu dotyczącego śmierci Witkacego: „tragiczna ofiara czasów, w których żył, Witkiewicz popełnił samobójstwo na krótko po wybuchu drugiej wojny światowej". Według autora noty ostatnie słowa polskiego artysty brzmiały: *I won't go on living as less than myself*. Mamy tu korespondencję pomiędzy refrakcjami w komentarzu krytycznym i przekładzie.

Kolejna zmiana, która jest konsekwencją przekształcenia zdania kluczowego dla interpretacji dramatu „chcę być sam" na „chcę być sobą", dotyczy kształtowania przestrzeni scenicznej. To jeszcze jedna refrakcja, która ujawnia się, gdy obserwujemy proces przechodzenia tekstu do innego środowiska. Transformacja ta ma dalsze konsekwencje, jest ingerencją w głębszą strukturę dramatu – relację pomiędzy słowem a innymi znakami budującymi znaczenia. Ewa Makarczyk-Schuster zauważa:

> [...] przestrzeń i znaki przestrzeni stanowią rozległy inwentarz zawierający i tworzący znaczenia, z pomocą którego prowadzona jest fundamentalna debata o ludzkiej egzystencji pomiędzy immanencją i transcendencją[46].

W tekście źródłowym świat Bałandaszka zamyka się, kurczy do przestrzeni-pułapki, w tłumaczeniu pozostaje on światem wciąż ograniczonym, a jednak otwartym. Więzienie, które wybiera Balandash w przekładzie, inaczej niż w tekście źródłowym, może stać się przestrzenią wolności wewnętrznej. Bałandaszek, który zawędrował za ocean, ma tam szansę na zwycięstwo, nawet jeżeli tylko, lub aż, na poziomie moralnym.

Polskiemu czytelnikowi tłumaczenia dramatu *ONI* na język angielski bez wątpienia towarzyszy w tym momencie zdumienie i najprawdopodobniej

[45] *Twoja pojedynczość* to polski tytuł przekładu tomu poezji Franka O'Hary autorstwa Piotra Sommera. Amerykański poeta przyznawał się do pokrewieństwa z Waltem Whitmanem, Allenem Ginsbergiem, twórcami, którzy w amerykańskich artykułach o Witkiewiczu wymieniani są jako jego artystyczni krewni. Patrz: E. J. Czerwiński, *Witkiewicz on Witkacy*, „Polish Review" vol. 18: 1973, nr 1-2, s. 10-13; J. Kott, *Słowo wstępne* [w:] S. I. Witkiewicz, *The Madman...*, dz. cyt.

[46] E. Makarczyk-Schuster, *Przestrzeń i znaki przestrzeni w utworach scenicznych Stanisława Ignacego Witkiewicza z lat dwudziestych albo czy na końcu sceny można jeszcze wyciągnąć rękę?*, IBL, Warszawa 2005, s. 15.

sprzeciw, poczucie, że tym razem tłumacz posunął się za daleko. I czytelnik ma do tego pełne prawo.

Ja natomiast, skoro jako perspektywę badawczą przyjęłam podejście do tłumaczenia proponowane przez badaczy z kręgu *Translation Studies*, wzięłam na siebie obowiązek podjęcia próby wyjaśnienia, dlaczego tłumacz podjął taką decyzję.

Przypomnijmy, że według Lefevere'a na tłumacza oddziałują trzy rodzaje ograniczeń: patronat, poetyka i język.

Środowiska akademickie, które objęły patronat nad wprowadzeniem Witkiewicza do kultury amerykańskiej, czuły potrzebę zaprezentowania nowych autorów, innego spojrzenia na świat, innego języka. Wydaje się jednak, że na głęboki pesymizm, którym przeniknięte są dzieła Witkiewicza, i poziom refleksji filozoficznej, było jeszcze za wcześnie. W pierwszym okresie recepcji przyswojono z myśli Witkacego głównie obserwacje natury polityczno-społecznej, korespondowało to bowiem z zapotrzebowaniem na autorów kontestujących zastany porządek. W *Przedmowie* którą opatrzony jest tenże wybór przekładów, Jan Kott porównywał jego postawę do, między innymi, postawy Allena Ginsberga[47]. Ta płaszczyzna wspólna, na którą wskazywano w okresie oswajania Witkiewicza, była jego przepustką do kultury amerykańskiej, mogła jednakże prowadzić do dość ograniczonego, wąskiego spojrzenia na jego postać i twórczość. Na szczęście, w dużej mierze dzięki postawie Daniela Geroulda i jego nieustającym dążeniom, aby dotrzeć i przekazać odbiorcy wielowymiarowy charakter dzieła Witkiewicza, tak się nie stało.

Jeżeli chodzi o poetykę europejskiego teatru absurdu, zauważyć należy, że była to ze strony tłumaczy przede wszystkim strategia mająca ułatwić odbiorcy przyjęcie dzieła – refrakcje, w których doszukiwać się możemy presji tejże konwencji, obecne są przede wszystkim we *Wprowadzeniu* oraz *Nocie wydawniczej*[48]. W przekładzie natomiast możemy odczuć presję absurdyzmu, jednak w jego amerykańskim kształcie.

Adam Janiszewski w pracy *The Idea of the Absurd in the American Drama of the Sixties* (Idea absurdu w dramacie amerykańskim lat sześćdziesiątych) twierdzi, że europejski Teatr Absurdu nie znalazł szerokiego oddźwięku w USA i miał dość ograniczony wpływ na konwencje dominujące na scenie amerykańskiej[49]. Przesłanie o absurdzie ludzkiego losu i absurdalnej kondycji czło-

[47] J. K o t t, *Przedmowa...*, dz. cyt., s. X.

[48] To tu padają nazwiska czołowych europejskich dramaturgów: „Sześć znakomicie przetłumaczonych sztuk tworzy teatr absurdu dwadzieścia lat wcześniej przed Beckettem, Ionesco czy Genetem" (przekł. E. G.). Nota wydawnicza [w:] S. I. W i t k i e w i c z, *The Madman...*, dz. cyt.

[49] A. J a n i s z e w s k i, *The Idea of the Absurd in the American Drama of the Sixties*, Wydawnictwo Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1996. s. 7-10.

wieka nie miało wpływu na amerykańskie myślenie. Amerykańscy twórcy dramatu i myśliciele nie podejmują dyskusji na poziomie filozoficznym, absurd w teatrze amerykańskim, inaczej niż w europejskim, nie ma korzeni metafizycznych: „Ogromna większość przypadków ukazujących na scenie niedorzeczność i nonsens jest absurdalnych nie w swojej istocie, ale dlatego, że człowiek je takimi uczynił"[50].

W Stanach Zjednoczonych twórcy dramatu w latach 1959-1965 afirmują życie i gloryfikują poszukiwanie sensu egzystencji.

> Amerykańscy dramaturdzy chcieli rozpoznać godność człowieka w jego zdolności do przezwyciężenia absurdu i trwali przywiązani do humanistycznej tradycji głęboko zakorzenionej w amerykańskim dziedzictwie kulturowym, wzmacnianej przez historyczne wzory całkowicie odmienne od europejskich[51].

Być może to właśnie tłumaczy zwycięstwo moralne Bałandaszka, które wpisali w dzieło polskiego dramaturga tłumacze.

Przypomnijmy również, że pierwszymi odbiorcami dramatów Witkiewicza była kontestująca zastaną rzeczywistość młodzież akademicka. Ich lekturą obowiązkową była między innymi powieść drogi, pochwała wolności i otwartych przestrzeni – kultowa powieść tamtego pokolenia to *W drodze* Jacka Kerouaca.

Czy można było takiemu odbiorcy przedstawić bohatera, który przegrywa? Który sam wybiera więzienie? Ceną mogło by być odrzucenie i zapomnienie tegoż utworu. Z drugiej zaś strony, może należało bardziej uwierzyć w siłę sztuki Witkacego i podjąć ryzyko, i oczywiście niezwykłe wyzwanie, dążenia do przekazania w przekładzie całej złożoności dzieła? Dalsza historia tłumaczeń i recepcji dzieła Witkacego oraz roli, jaką ogrywał w tym procesie Daniel Gerould, pokazuje, że tłumacz prawdopodobnie doszedł do takiego wniosku. Według późniejszej o ponad dziesięć lat analizy krytycznej, którą znajdziemy w monografii autorstwa Geroulda *Witkacy. Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, *ONI* to dramat nie tylko o kondycji jednostki w rodzącym się państwie totalitarnym, lecz także dramat o sztuce i śmierci[52].

Metodologia badań wprowadzona do translatoryki przez badaczy z kręgu *Translation Studies* sprawiła, że pytanie o „wierność" tłumaczenia znalazło się na marginesie badań nad fenomenem przekładu. Wydaje się jednakże, że niełatwo uwolnić czytelnika, badacza i tłumacza od tego pytania. Więc może nie należy tego czynić? Choć pytanie to pozostaje w cieniu, ma ogromną siłę. A może to właśnie ta jego niechciana, uporczywa obecność sprawia,

[50] Tamże, s. 10.

[51] Tamże, s. 10.

[52] D. G e r o u l d, *Witkacy...*, dz. cyt., s. 120.

że tłumacz wciąż poszukuje dróg, aby dotrzeć i uchwycić w przekładzie to, co stanowi jego istotną wartość? Może właśnie dzięki niemu powstają nowe przekłady, rodzą się nowe interpretacje dzieł przyswajanych, może właśnie dążenie do jak największego stopnia ekwiwalencji jest motorem rozwoju zarówno sztuki translacji, jak i dialogu kultur? Być może dążenie do „wierności" w przekładzie jest równie naturalne, jak obecne w nim refrakcje?

Na koniec naszych rozważań przypomnijmy pytanie, z którym przystąpiliśmy do analizy: Dlaczego tłumacz sięgnął po daną strategię, jakie czynniki mogły mieć wpływ na podjęte przez niego decyzje? Zapytajmy więc wreszcie: Czy to jest dobre tłumaczenie? Przywilej oceny tego przekładu oddaję w Państwa ręce. Być może podczas refleksji nad stopniem osiągniętej przez tłumaczy ekwiwalencji zechcecie uwzględnić przywołaną w niniejszym artykule perspektywę, którą proponują badacze z kręgu *Translation Studies*.

Bibliografia

CZERWIŃSKI EDWARD J., *Witkiewicz on Witkacy* „Polish Review" vol. 18: 1973, nr 1-2, s. 10-13.

ESSLIN MARTIN, *The Theatre of the Absurd*, Harmondsworth, Ringwood, Penguin Books we współpracy z Eyre and Spottiswoode, 1972.

GALASSI FRANK S., *Slapstick in Witkiewicz's "The Crazy Locomotive"*, „Polish Review" vol. 22: 1977, nr 4, s. 49-56.

GEROULD DANIEL, *Introduction* [w:] WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *The Madman and the Nun and Other Plays*, przekł. i red. Daniel C. Gerould i Christopher S. Durer, przedmowa J. Kott, University of Washington Press, Seattle–Londyn 1968, s. 163-168.

GEROULD DANIEL, *Discovery of Witkiewicz*, „Arts in Society" vol. 8: 1971, s. 652-56.

GEROULD DANIEL, *Witkacy. Stanisław Ignacy Witkiewicz as an Imaginative Writer*, University of Washington Press, Seattle–Londyn 1981.

GEROULD DANIEL, *Experiences of a Cultural Mediator in the Theatre*, „Amerikastudien" vol 32: 1985, s. 13-17.

GEROULD DANIEL, *The Witkiewicz Reader*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1992.

GEROULD DANIEL, *Encounters*, „Theatre Journal" 59. 3: 2007, s. 349-352.

GODDARD MICHAEL, *Cinema, Insatiability and Impure Form: Witkacy on Film* [w:] *Witkacy, 21st Century Perspectives*, oprac. K. A. Hayes, Mark Rudnicki, „Polish Journal of Aesthetics" [Uniwersytet Jagielloński, Kraków] vol. 31: 2013, nr 4.

JANISZEWSKI ADAM, *The Idea of the Absurd in the American Drama of the Sixties*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1996.

KOTT JAN, *Foreword* [w:] WITKIEWICZ STANISŁAW IGNACY, *The Madman and the Nun and Other Plays* (Wariat i zakonnica oraz inne sztuki), przekł. i red. Daniel C. Gerould, Christopher S. Durer, University of Washington Press, Seattle–Londyn 1968, s. VII-XVII.

LEFEVERE ANDRÉ, *Ogórki Matki Courage*. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury [w:] Współczesne teorie przekładu. Antologia, red. P. Bukowski, M. Heydel, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 224-248.

MAKARCZYK-SCHUSTER EWA, SCHUSTER KARLHEINZ, *Tłumacz i tłumaczenie. Kilka nienaukowych uwag o osobie i sposobie pracy tłumacza literackiego*, „Tematy i konteksty" 2012, nr 2 (7), s. 399-410.

Makarczyk-Schuster Ewa, *Przestrzeń i znaki przestrzeni w utworach scenicznych Stanisława Ignacego Witkiewicza z lat dwudziestych albo czy na końcu sceny można jeszcze wyciągnąć rękę?*, IBL, Warszawa 2005.

Michna Natalia Anna, *Katastrofizm jako forma autowykluczenia w filozofii Ortegi y Gasseta i Witkacego*; referat został wygłoszony na konferencji (Słupsk 2014 r.) *Witkacy – co jeszcze jest do odkrycia?*

Pawlak Przemysław, *Zamiast wieńca... na młodego idiotę bez mlecza* [@:] Portal witkacologia, [dostęp: 28.12.2015].

Taras Katarzyna, *Witkacy i film*, Oficyna Wydawnicza Errata, Wydawnictwa Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2005.

Współczesne teorie przekładu. Antologia, red. Piotr Bukowski, Magda Heydel, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.

Weintraub Wiktor, *The Theatre of Explosive Content*, „Polish Review" vol. 18: 1973, nr 1-2.

Wirth Andrzej, *Avant-gardist as a Classical Author of the Period*, „Polish Review" vol. 18: 1973, nr 1-2.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *ONI* [w:] tenże, *Dramaty*, red. Konstanty Puzyna, PIW, Warszawa 1979.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *They* [w:] tenże, *The Madman and the Nun and Other Plays*, przekł. i red. Daniel C. Gerould i Christopher S. Durer, przedmowa Jan Kott, University of Washington Press, Seattle–Londyn 1968.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *The Madman and the Nun and Other Plays*, przekł. i red. Daniel C. Gerould, Christopher S. Durer, przedmowa Jan Kott, University of Washington Press, Seattle–Londyn 1968.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Tropical Madness. Four plays: The Pragmatists, Mr Price or: Tropical Madness, Gyubal Wahazar or: Along the Cliffs of the Absurd, Metaphysics of a Two-Headed Calf*, przekł. D. i E. Gerould, przedmowa M. Esslin, Winter House Ltd, Nowy Jork 1972.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *The New Deliverance*, przekł. D. Gerould, J. Kosicka, „Polish Review" vol. 18: 1973, nr 1-2, s. 94-111.

The problems related to the translation of the works for S. I. Witkiewicz into English.

Some remarks on the translation of the THEY drama

Summary

Keywords: Translation, „re-writing", patronage, poetics, language of the receiving culture, cultural contestation, the theatre of the absurd

The THEY drama by Stanisław Ignacy Witkiewicz was translated into English by Daniel Gerould and Chrisopher S. Durer and was published on the US market in 1968 as a part of the Madman and the Nun and Other Plays translations.

This article is dedicated to the analysis of selected fragments of the translation from the perspective of the Translation Studies. The subject of interests of this field of research is mainly the targeted text and the translation process. The question of „accuracy" of the trans-

lation is marginalized in favor of extensive research on the factors that affect the shape and translation process. The author, referring to the concept of rewriting introduced to the ground of the translation study by André Lefevere, wonders what impact on the translation have the three types of constraints: patronage, poetics and the language of the targeted culture.

Elżbieta Grzyb – magister filologii polskiej i angielskiej, wykładowca Szkoły Języków Obcych Uniwersytetu Warszawskiego. Uczestniczy w wydarzeniach promujących wiedzę humanistyczną, takich jak Europejski Dzień Języków czy Festiwal Nauki oraz w konferencjach naukowych poświęconych obecności literatury i kultury polskiej za granicą i dialogu kultur. W ramach dysertacji doktorskiej prowadzi badania dotyczące przekładu dzieł Stanisława Ignacego Witkiewicza na język angielski. Współpracuje z Instytutem Witkacego.

Skorowidz nazwisk

A

Abramowicz Augusta 114
Abramowicz Michał 114
Adamczyk Zdzisław Jerzy 103, 108, 587, 588
Ahasverus 594
Aladar Rado 370
Alberti Leone Battista 255, 276
Aleksander III, car 91
Alexandrowicz Konstanty 593
Altenberg Alfred 600
Altenberg Henryk 581
Ambrosini Emilio 159
Amiel Henri-Frédéric 266
Ampère André M. 374
Anczyc Władysław Ludwik 593, 606
Anders Henryk 40
Anders Jarosław 16, 31
Anderson E. 330
Andracki F. 600
Andrzejewska Halina 420, 429
Anna Stożkowa *zobacz* Chwistek Emiilianna (Mula)
Antokolski Mark 178, 189
Antoni Maria, ks. kapucyn 603
Apollinaire Guillaume 451, 459
Artaud Antonin 521, 522, 526, 527, 530, 531
Arystoteles 446
Ashenburg Katherine 434, 441, 515, 518, 519, 531
Ash Timothy Garton 16, 31
Asz Szalom [Szulim] 579, 592, 605
Atanasoff John 373
Augustyn Aneta 514, 531
Augustynek Zdzisław 332, 335
Avermaete Roger 419, 429
Awsieniew Teofan 449
Axentowicz Teodor 107, 448, 578, 594

B

Bachleda Gróbarz Jan 53
Bajda Justyna 253, 276
Bajor Alwida Antonina 94, 97
Balicki Stanisław Witold 508
Ball Hugo 16
Bałucki Michał 594
Bałus Wojciech 265, 266, 276
Banach Jerzy 269, 276
Bańkowski Andrzej 234, 245
Barabasz Stanisław 136, 146, 234, 242, 245
Barabasz Stanisława 600
Baran Bogdan 340, 362, 515, 531
Baranowska, żona Ignacego 604
Baranowski Ignacy 578, 581, 584, 585, 586, 588, 593, 604
Barcewicz Stanisław 146, 147
Barcikowski Wacław 553, 561
Bartelski Lesław Marian 217
Basler Adolf 472, 483
Bator Iwona 118
Batowski-Kaczor Stanisław 217
Battista Leon 418
Baudrillard Jean 539, 546
Baum Kamil 600
Bazylewski Andriej 619, 626
Bąba Natalia 223
Beardsley Aubrey 449
Beaurain Karol de 61
Beckett Samuel 648, 650
Bejnar Stanisław 175
Beksiński Zdzisław 442
Belaid Krystyna 520, 532
Belan Peter 631
Belinowa Aniela 38
Benni Karol 578, 580, 584, 591, 598
Bentkowska Alina 418, 429
Berent Wacław 349
Bergson Henri 351
Beringer Wendelin 55
Berkeley George 303, 306, 307, 310-318, 330, 331
Berleant Arnold 457, 459
Bernatowicz Janusz 368, 382
Bernsztejn Michał 581, 599
Berry Clifford 373
Białkowski Łukasz 21, 31
Białokozowicz Bazyli 579
Białoszewski Miron 625
Białyniccy-Birulowie Helena i Teodor 59, 60
Białynicka-Birula Helena 59, 295, 296, 297
Białynicki-Birula Michał 59
Białynicki-Birula Teodor 59
Bielatowicz Stanisław 60
Bielik-Robson Agata 341, 361
Bieńczyk Marek 515, 531
Bierkowska Karolina 242, 246
Bierkowska Leona 242, 246
Biernot Teresa 205

Billewicz Anna 93
Billewicz Helena 93
Billewicz Józef 93
Billewiczowie, ród 89
Billewiczówna Maria 94
Billewicz Wojciech 93
Bizior-Dombrowska Magdalena 304, 318, 335, 360, 363, 364, 371, 383
Blacha Aurelian 197, 199
Blažina Dalibor 157, 169
Blechońska, projektantka 243, 244
Błaszczyk-Żurowska Hanna 51, 62, 168, 169
Błok Aleksandr 622
Błoński Jan 361, 424, 429, 522, 531, 558, 561, 572, 614
Bobrowicz Jan Nepomucen 88, 98
Boccioni Umberto 369
Bocheński Tomasz 157, 344, 347, 361, 398, 440, 441, 494, 507, 508, 520-522, 526, 527, 531, 557, 561
Bochnak Adam 418, 429
Böcklin Arnold 261
Boczkowski Krzysztof 454, 459
Bogdańska Amelia 594
Boguski Helena 581, 599
Bogusko Klementyna 581, 599
Bogusławski Władysław 594, 600
Boguszewska Helena 161, 169, 591
Boguszewski Stefan 594
Böhm Seweryn 582, 598, 600, 609
Bokszczanin Maria 588
Bolecki Włodzimierz 23, 348, 360, 362
Borowy Wacław 570
Boruszewska A. 80
Bořutova Dana 635, 640
Botticelli Sandro 418
Bourriaud Nicolas 21, 31
Boy-Żeleński Tadeusz 551
Brandstaetter Roman 625
Brandt Józef 274
Brandtowa Johannesowa 593
Brassaï [Gyula Halász] 518, 519, 531
Brensztejn Michał 586
Brodniewicz Beata 293, 299
Brodzka Alina 394, 401
Broniewski Bohdan 599
Broniewski K. 549
Broniewski Władysław 622
Broniowska Maria 269, 276
Brown-Séquard Charles-Édouard 368
Brzega Wojciech 196, 198, 600
Brzezińska Zofia 600
Brzozowski Stanisław 481, 483
Brzozowski Stanisław M. 113, 114
Bucholc Marta 516, 523, 531
Budziszewska Maria 213
Bujnicki Tadeusz 543, 546, 546
Bukowiński Władysław 594
Bukowski Piotr 643, 644, 663, 664
Bulas Joanna 223
Bulla Blažej (Felix) 635
Bunge Gustav von 367, 381, 382, 384
Burdziej Bogdan 605
Burek Tomasz 572, 614
Bursa Andrzej 625
Bursztyka Paweł 340, 363
Busek Erhard 15
Butler Ernest Aleksander 89
Butler Gothard 89
Butler Jerzy 89
Butlerowie, ród 89
Butterfield Jeremy 330
Bylczyńska Zofia 297
Bžochová J. 633

C

Carnap Rudolf 351
Carrel Alexis 368, 369
Cassirer Ernst 321, 324, 325, 327-329, 335
Catalucci Francesco M. 340, 362
Cat-Mackiewicz Stanisław 93, 97
Celichowski Zygmunt 595
Ceysingerówna Helena 255, 276
Cézanne Paul 406, 407, 409, 412, 472, 483
Chałubiński Tytus 51, 235, 237, 246, 270, 276
Champsaur Félicien 371
Charazińska Elżbieta 284
Chełmoński Józef 256, 570, 578, 579, 581, 584, 593, 604, 613
Cheradame André 591, 593
Chlebowski Bronisław 90
Chłapowska Helena 54
Chłapowski Karol 574, 580, 595
Chłędowski Kazimierz 595
Chmielewski Jacek 216, 225
Chmielowski Adam 263, 463, 479, 613
Chojnacki Antoni 633
Choluj M. 634
Choromański Michał 59, 296, 297, 453, 456, 457
Choynowski Mieczysław 373
Chrudzimska-Uhera Katarzyna 40, 236, 237, 245
Chwin Stefan 372, 373, 382

Chwistek Adam 135, 147
Chwistek Bronisław 131, 132, 133, 134, 143, 147, 151, 154
Chwistek Chwistek 24
Chwistek-Dawidowiczowa Alina 151
Chwistek Emilianna (Mula) 131, 133, 134, 151, 152, 153, 154
Chwistek Leon 131, 133, 134, 135, 136, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 351, 373
Chwistkowa Emilia 131, 134, 147, 151, 154
Cichocki Włodzimierz 76, 83
Cichowicz Stanisław 406, 412
Cienkowski Leon 381
Cierniakówna Zofia 429
Cieszkowski August 479
Cieśla Hanna 429
Cieślińska-Lobkowicz Nawojka 256, 279
Cirlot Juan Eduardo 524, 527, 531
Cisek Janusz 104, 108
Clark Kenneth 418, 429
Comte Auguste 479
Conrad Borys 219, 224
Conrad Borysa 219, 220
Conrad John 218, 219, 224
Conrad Joseph 211, 212, 213, 216, 218, 219, 224, 225
Conrad Korzeniowski Józef 210, 211, 212, 214, 215, 216, 219, 225
Corbin Alain 520, 532
Cornelius Hans 351, 380, 475
Courbet Gustave 464, 465, 483
Cukier KozieniakMaciej 53, 55, 64
Curzydło Władysław, ks. 53, 55
Cwietajewa Marina 622
Cyzman Marzenna 345, 362
Czachowska Jadwiga 119, 127
Czajkowska Maria 217
Czajkowski Stanisław 286
Czakon Dominika 340, 362
Czapliński Przemysław 348, 362
Czapska Maria 211
Czartoryska Urszula 561
Czerwijowska Helena 215, 224, 226, 468, 506, 595
Czerwiński Edward 648, 660, 663
Czop-Umlaufowa Klara 147
Czycz Stanisław 617

D

Dall Lesław 57, 92, 97, 101, 109
Damisch Hubert 257, 259, 276
Danek-Wojnowska Bożena 55, 62, 92, 98, 104, 109, 114, 126, 139, 152, 158, 169, 216, 225, 286, 289, 389, 401, 467, 483, 487, 508, 565, 569, 571, 580, 589, 608, 609, 614, 616
Daniłowicz-Strzelbicki Karol 254, 255, 276
Danto Arthur 24
Daszyński Ignacy 294, 299
Datner-Śpiewak Helena 344, 362
Davey Peter 186, 188
David Caspar 261
Dąbrowicz Elżbieta 574, 615
Dąbrowska Emilia 345, 348, 350, 362
Defregger Franciszek 465
Degler Janusz 14, 31, 54, 57, 58, 59, 62, 116, 120, 122, 126, 127, 283, 288, 289, 294, 296, 299, 300, 340, 349, 350, 362, 363, 374, 379, 383, 391-396, 399, 401, 406, 413, 428, 430, 433, 436, 437, 439, 441, 447, 460, 466, 483, 511-514, 516, 518, 520, 523, 530-532, 535-538, 540, 543, 546, 549, 555, 557, 558, 561, 565, 629, 630, 634, 428, 430
Delacroix Eugène 543
Dembowscy Maria i Bronisław 51, 53, 62, 131, 168, 169, 608, 614
Dembowska Maria 107, 115, 117, 158, 160, 166, 168-170, 487-489, 491, 506, 583, 591, 606, 607, 613, 614
Dembowski Bronisław 52, 122, 126, 167, 168, 613
Demkowicz-Dobrzańska Krystyna 255, 277
Demokryt z Abdery 446
Derewiecki Marek 529, 532
Derfregger Franciszek 465, 483
De Somer Eugène 368
Dilthey Wilhelm 22, 31
Długołęcka Lidia 214, 220, 224, 225
Dłuska Bronisława 586, 591
Dłuski Kazimierz 158, 586
Dłużewski Stanisław 598
Dmowski Roman 560
Dobrowolska Julia 595
Dobrowolski Tadeusz 256, 277, 435, 441
Dobrowolski Zygmunt 185
Dobrzejewska-Morzymas Ewa 393, 401
Dobrzycka Anna 419, 429
Dolińska Maria 429
Domagalski Jan 599
Domaniewski Janusz 297
Dombrowski Maciej 304, 306, 318, 335, 339, 340, 344, 360, 362-364, 371, 383

Donoghue Denis 648
Dorula Leszek 10, 11
Dowgird Tadeusz 584, 604
Drož Karel 595
Droździk Piotr 115, 126
Drucka Nadzieja 516, 531
Dubiński Krzysztof 399, 401, 474, 483
Duchamp Marcel 533
Dudarec Galina I. 87, 97
Dudek Anna 223
Dudziński Bolesław 541
Dukore Bernard 651
Dulla Matuš 635, 637, 640
Durer Chrisopher S. 649, 663, 664
Dvořak Emilian 593
Dworzańska Maria 235
Dybowska Helena 591
Dygasiński Adolf 582-585, 605, 606
Dynowskia Maria 605
Dynowski Henryk 600, 605
Dziamski Grzegorz 429
Dzieduszycka Antonina 607
Dziekońska-Kozłowska Alina 448, 459
Dziekoński Prosper 583, 595
Dziuk Andrzej 29

E

Earman John 321, 330, 335
Eckardt Götz 419, 429
Eco Umberto 29, 31
Egerówna Feliksa 143
Einstein Albert 321, 330, 331, 332, 333, 335
El Greco *zobacz* Greco El
Eliot Thomas Stearns 454, 459
Eljasz Radzikowski Stanisław 235, 245, 247, 581 598, 611
Ertlová B. 634
Esslin Martin 648, 663, 664
Estreicher Karol 151, 418, 430
Estreicher Stanisław 591, 600
Euklides 323, 324, 326, 327, 334
Evard Eva 537, 546
Even-Zohar Itamar 644
Ewa Szkudlarek 445, 460

F

Falski Marian 595
Feldman Wilhelm 581, 582, 583, 592, 604, 605
Fichte Johann Gottlieb 17, 476
Fiedorczuk Julia 457, 459
Field Hartry 330
Filipkowska Anna 599
Filipowicz Tytus 592, 600
Filipowski Bohdan 297
Filipowski K. 594
Fita Stanisław 183, 184, 188
Flaubert Gustave 530
Flaum M. 381, 382
Florczak Zbigniew 519, 531
Folga-Januszewska Dorota 278
Freud Zygmunt 449
Friedman Ignacy 133, 143
Friedman Milton 330
Friesendorff Helena 595
Fulara Grzegorz 118

G

Gabryś Monika 390, 401
Gadomski Jan 594
Gaines Jeremy 27, 31
Gajkiewicz 600
Galassi Frank 650, 663
Galica Andrzej 223
Galileusz [Galileo Glilei] 446
Galois Évariste 325
Gałczyński Konstanty Ildefons 622
Gałecką-Strugową Eleonora (Nelly) 536
Gałecki Tadeusz. *Zobacz* Strug Andrzej
Gardecki Józef 600
Gartman [Hartman] Wiktor 178, 636
Gauguin Paul 411, 412, 421, 429, 470, 471
Gawecki Bolesław Józef 364
Gawin Magdalena 374, 377, 382
Gawliński Stanisław 350, 362, 585
Gąsienica Ladzi Bartłomiej 223
Gąsienica Tomków Józef 630
Gąsiorowski Antoni 90, 98
Gebethner Jan 570, 582, 584, 591, 592, 600, 607, 608
Genet Jean 648, 650
Geniusz M. 606
Gerould Daniel C. 350, 362, 379, 646-649, 651-653, 656, 659, 660, 662-664
Gerould Eleonor 664
Gerson-Dąbrowska Maria 242
Gerson Wojciech 262, 465, 578, 584, 595
Gębala Stanisław 543, 546
Giddens Anthony 541
Giełgud Adam 581, 592, 612
Gierymscy Maksymilian i Aleksander 566, 575, 582
Gierymski Aleksander 261, 262, 264, 277, 463, 465, 566, 575, 582-584, 594, 613

Gierymski Maksymilian 262, 265-277, 463
Ginet Józef *zobacz* Piłsudski Józef
Ginsberg Allen 660
Giżycka Bronisława 95
Glass Stefan 295
Gloger Zygmunt 89, 97, 270, 277
Gluziński Tomasz 621, 625
Głogoczowski Marek 382
Głogowscy Waleria i Józef 60
Głogowski Józef 60, 510
Gnatowski Zygmunt 196, 598
Gniewiewska Maria 459
Goddard Michael 650, 663
Godebski Cyprian 584, 594, 600
Gödel Kurt 373
Godlewski Emil 374
Goetel Walery 40
Goffman Erving 344, 362
Gogh Vincent van 411, 412, 421, 429
Goldsobel 595
Golińska-Daszyńska Zofia 595
Goliński Zbigniew 611
Gołas Wiesław 650
Gołuchowski Agenor 208
Gombrich Ernst Hans 418, 419, 429
Gombrowicz Witold 339, 340, 348, 362, 526, 527, 531
Gondowicz Jan 67, 69, 71, 72, 572, 613, 615
Gorayska Helena 60
Gorecki Konrad 600
Goreń Andrzej 572, 615
Gosieniecki Wiktor 599
Got Jerzy 580
Goya y Lucientes Francisco Jose de 420, 427, 429
Góra Stefan 594
Górecki Konrad 599
Górska Aleksandra 434, 441, 515, 531
Górska Hanna 549, 551, 560, 561
Górski Artur 595
Górski Kazimierz 216, 217
Górski Konstanty Maria 581, 584, 587, 595, 598, 605
Górski Ksawery 595
Grabiński Stefan 349
Grabska Elżbieta 265
Grabska-Wallis Elżbieta 429
Gralewicz-Wolny Iwona 370, 382
Grasseta Eugene 451
Grawe Stanisław 600
Greco El 543
Grek Michał 570, 578
Greniewski Henryk 373
Grochowiak Stanisław 625
Gronikowski Gąsienica Kujon Jan 55
Grossmanowa Maryla 427
Grünbaum Adolf 321, 332, 333, 335
Gruszecki Artur 464, 585
Grzyb Ewa 643, 647, 665
Grzymała-Siedlecki Adam 497, 508
Gubrynowicz Bronisław 376, 382
Guthrie Charles 368

H

Habermas Jürgena 26
Hankiewicz Zofia 600
Hayes Kevin Anthony 424, 429, 650, 663
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 17, 476-482
Heideggera Martin 341
Heller Michał 324, 335
Helman Alicja 537, 546
Helsztyński Stanisław 578
Hempel Jan 579
Henkiel D. 595
Hennel Roman 550, 562, 572, 580, 581
Heraklit z Efezu 446
Herbaczewski Józef 595
Hernik-Spalińska Jagoda 367
Herse Bogusław 239, 240, 246, 250
Hertrich-Woleński Jan. *Zobacz* Woleński Jan
Heurich Jan 37
Heydel Magda 643, 644, 663, 664
Heymans Corneille 368
Heymans Jean-François 368
Hilbert David 373
Hleb-Koszańska A. 595
Hoesick Ferdynand 254, 277, 606
Holewiński Józef 595
Holmes James 644
Holona Marian 516, 532
Hooker C. 330
Horoszkiewicz Roman 89, 97
Hrynacz Tomasz 458, 459
Hudec Ivan 631
Huffington-Stassinopoulos Arianna 518, 531
Hume David 310
Huml Irena 235, 236
Hupertowa Maria 241
Husarski Wacław 420, 429
Husserl Edmund 351
Huxley Aldous 515, 531

I

Illg Jerzy 340, 362
Ingarden Roman 405, 410, 412, 413
Ionesco Eugène 648, 650, 661
Iwanow Ilia 368
Iwaszkiewicz Jarosław 457, 458, 459
Izdebscy Barbara i Jan 52, 62

J

Jabłońska Tadeusz 205
Jabłońska Teresa 62, 76, 83, 115, 126, 180, 188, 190, 205, 224, 244, 245, 253, 279, 565, 573, 574, 578, 585, 586, 615, 616
Jabłoński Władysław 601
Jackowski Aleksander 234, 245
Jadacki Jacek Juliusz 342
Jagiełło Michał 56, 63, 113, 126, 206, 224, 233, 245, 565, 572, 583, 586, 609
Jaglarz Monika 118
Jagmin Jacek 283, 288
Jagmin Janusz 283, 289
Jagminówna Jadwiga (Dziunka) 136, 137
Jagninowa Elwira 37, 597
Jagodowska Zofia 426
Jakimowicz Irena 69, 72, 284, 293, 294, 299, 561
Jakimowicz Mieczysław 582, 594
Jakubova Natalija 224, 509
Jakubowski Jan Zygmunt 263, 279, 463, 483 573, 575, 576, 579-582, 614, 615
Jałowiecka Aniela 591
James William 351
Janczewska Jadwiga (narzeczona S. I. WItkiewicza) 57, 468
Janczewska Jadwiga (z Szetkiewiczów) 167, 585, 586, 606, 613, 614
Janczewski Edward 586, 613
Janicka Anna 165, 169
Janicki Jerzy 217
Janiszewski Adam 661, 663
Janiszewski Tomasz 374, 377, 379, 595
Jankowski Czesław Borys 244, 246
Jankowski Jan 604
Jankowski Ludwik 592, 598
Janovicová Agneša 632
Janowski Albert 254, 277
Janusz Danuta 590
Jarnotowska Magdalena 433, 442
Jarocki Robert 374, 382
Jaroszowie Rudolf i Romana 599
Jaroszyński Bolesław 599
Jarzębska Alicja 28
Jarzębski Jerzy 372, 373, 382
Jasieński Feliks 162, 236-240, 243, 245, 246, 249, 581, 582, 584, 592, 606
Jasiński Roman 552, 595
Jasnorzewska Maria *zobacz* Pawlikowska-Jasnorzewska Maria
Jasper C. T. 29
Jaśkowiec Joanna 118
Jaworska Władysława 165, 169, 277
Jaworski Franciszek 595
Jaworski Roman 150, 426, 623
Jaworski Witold Wit 390, 398, 401
Jelinek Edward 579, 606
Jewsiewicki Władysław 40
Jex-Blake Katherine 417, 429
Jędruszak Hanna 574, 615
Jędrzejewicz Wacław 91, 97, 104, 108
Jiránka Miloša 595
Jones Doris 27, 31
Jong-Lambert William de 374, 382
Joniak Anna 151
Jordanowa N. 578
Jurasz-Dąmbska Krystyna 418, 429
Jurczyk Jerzy 215, 224
Jurkovič Dušan 628, 629, 635-641
Jusiak Janusz 344, 355, 362
Juszczak Wiesław 23, 275, 277, 284, 421, 429
Juszkiewiczówna Wanda 101

K

Kalicki Rajmund 420, 429
Kalicki Włodzimierz 254, 277
Kalina Antoni 591, 599
Kalinowska Maria 75, 82, 83, 84
Kaliński W. 601
Kamiński Antoni 593
Kamiński Stanisław 601
Kamiński Zygmunt 211, 212, 214, 224
Kamolowa Danuta 589, 616
Kania Barbara 223
Kania Ireneusz 524, 531
Kant Immanuel 255, 278, 476
Kapiszewska Antonina 205, 207-214, 217, 222, 223, 228
Kapiszewski Ludwik 205-208, 222, 223, 225, 229, 601
Karłowicz Jan 599
Karłowicz Mieczysław 40, 133, 136
Karolczak Kazimierz 89, 90, 97
Karovičova S. 634
Karpiel Bułecka Jan [jun.] 221
Karpowicz Agnieszka 516, 531

Karpowicz Tymoteusz 622
Kartezjusz [Descartes René] 446
Karwicka Teresa 234, 245
Kaschnitz Marie Louise 464, 483
Kasprowicz Jan 61, 449, 578
Kasprowiczowa Maria 61
Kaspruś Stoch Józef 196
Kawiecki Piotr 361
Kenar Urszula 635, 640
Kerntopf Józef 601
Kęszycka Helena 142
Kęszycki Marcin, hr. 142
Kierbedziówna Ella 601
Kiernicki Edward 579
Kierzkowski Jerzy 601
Kijowski Andrzej 358
Kiljańczyk Agnieszka 429
Kisielewska Alicja 536, 537, 546
Kisielewska Julia 574, 615
Kjellen Rudolf 369
Klatka Urszula 118
Kleczyńska Maria 601
Klein A. 601
Klein Felix 325, 326
Kleiner Juliusz 375, 383, 401
Klekot Ewa 541
Klemensiewicz Zygmunt 592
Kleniewska Maria 599
Klimaszewski Aleksander 599
Klimt Gustav 448, 449
Klinger Witold 595
Kłyszewski Władysław 595
Kneipp Sebastian 132
Knepps Aleksander 222
Kochanowski Marek 390, 401, 535, 537, 541, 547, 574, 615
Kojałowicz Wojciech Wijuk 88, 97
Kokoschka Oskar 449
Kolankiewicz Leszek 521, 522, 527, 530, 531
Kolanowski Gerard 220
Komorowska Helena 601
Koncewicz Ginet (Gineyd) 88
Kondratowiczowa Bronisława 591, 596
Konic Józef 599
Konieczny Alojzy 601
Konieczny Włodzimierz 570, 593, 598
Koniński Karol Ludwik 61
Konopacka Maria 418, 430
Konopacki Michał 582, 584, 596
Kopaliński Władysław 416, 429
Kopeć Ludwik 601
Kopeć Stanisław 601
Kopera Feliks 593
Kopkowicz Danuta 197
Koprowski Rafał 224
Kornaga Dawid 453, 459
Korniłowicz Edward 198, 199
Korniłowicz Marii 590
Korniłowicz Tadeusz 108, 205, 224, 567, 576
Korniłowiczowa Jadwiga 590
Korniłowiczówna Maria 574, 615
Korsmeyer Carolyn 415, 416, 421, 422, 429, 430
Korzeniowski Konrad *zobacz* Conrad Korzeniowski Józef
Kosch Teodor 214, 224
Kosiński Dariusz 495, 496, 497, 501, 508
Kosiński Kazimierz 102, 108, 109, 161, 163, 169, 565, 567, 569, 570, 577, 614
Kossak Juliusz 274
Kossak Wojciech 123, 146
Kossakowska Bronisława 56, 601
Kossakowski Wincenty 583, 598
Kossobudzki Kazimierz 165, 169
Kossowska Irena 23, 254, 277, 429
Kossowski Łukasz 573
Kostołowski Andrzej 293, 299, 561
Kostyrko Tomasz 539
Kościuszko Krzysztof 321, 336
Kotarbiński Józef 606
Kotarbiński Tadeusz 69, 72, 373, 380, 561, 562
Kot Stanisław 567
Kott Jan 649, 650, 660, 661, 663, 664
Kováts Edgar 195, 243, 601
Kowalczykowa Alina 165, 169
Kowalczykowa Helena 58
Kowalska Małgorzata 407, 412
Kowalski Grzegorz 165, 169
Kozak Anna 51, 62
Kozieł-Poklewski Alfons 36
Kós Károly 636, 638, 639, 640
Krajeńska Anna 345, 362
Krajewski Stanisław 40
Kramarz Henryka 389, 401
Kramsztyk Zygmunt 583
Krasiński Zygmunt 622
Kraushar Aleksander 208
Kraus Karl 449
Krawczyk Barbara 271, 278
Krawczyk Marcin 539, 543, 546
Kremer Józef 477, 479, 480, 481, 483
Kretschmer Ernst 398
Kroh Antoni 234, 245, 638, 640, 641

Król Anna 254, 272, 277
Krukowska Zofia 596
Krupa Maciej 67, 73, 224
Kruszewski Tadeusz 601
Krypczyk Aleksandra 253, 261, 263, 264, 265, 267, 268, 277
Krywult Aleksander 594
Krzeptowski Józef 182
Krzeptowski Sabała Jan 52, 54, 63, 597
Krzyński Stanisław 347, 362
Krzysztofowicz-Kozakowska Stefania 233, 245, 293, 299
Krzyżanowski Julian 375, 383, 580
Kubalski Tadeusz 89, 97
Kubiak Zygmunt 416, 429
Kubica Grażyna 224
Kubicki Roman 15, 31
Kubiena Jacek 234, 246
Kubińska Ola 18, 31
Kuchtówna Lidia 152, 503, 504, 508
Kuczyńska Alicja 429
Kuczyński Antoni 95, 574, 588, 589, 615
Kudyba Wojciech 375, 382
Kulczyczka-Saloni Janina 589, 614
Kulig Romuald 55
Kummer Kazimierz 617
Kundera Henryk 601
Kuraś Marzena 603
Kurczab Henryk 573, 615
Kurowska Sara 511, 533
Kutrzeba Stanisław 88, 97

L

Lacey H. 330
Lack Stanisław 596
La Mettrie Julien Offray de 372, 381, 382, 384
Langier Tadeusz 61
Lantos Tom 646
Lasocki Wacław 584, 605
Laszczka Konstanty 578
Laveaux Ludwik de 263
Lechoń Jan 551, 556, 558, 561
Lefevere André 644-646, 651, 658, 661, 663, 665
Leibniz Gottfried Wilhelm 329, 330, 331, 358
Lem Stanisław 372, 373, 382
Lem Tomasz 224
Leonardo da Vinci 417, 418, 429, 430, 465, 543,
Lepenies Wolf 27, 31
Lepszy Leonard 596
Leszczyński Jan 306, 318, 409, 413, 472, 483
Leszkowska Anna 271, 278
Leśmian Bolesław 370, 382, 457, 622
Leśniakowska Marta 40, 176, 184-186, 188
Levey Michael 418, 429
Lewakowski Karol 102, 103
Lewandowska Maria 601
Lewandowski Stanisław Roman 593, 600
Lewańska Maria 294, 299
Libelt Karol 479
Lier Adolf Heinrich 261
Ligęza Wojciech 585
Lilien Efraim Mosze 596
Lilpop Władysław 596
Lilpopowa Wanda 591, 596
Limanowski Bolesław 102
Limanowski Mieczysław 75-84, 592
Limprechtówn Anna 242
Lipińska Irena 518, 531
Lipiński Eryk 549, 551, 560, 561
Lipowski Alfred 601
Lipus R. 633
Lis Renata 530, 531
Litolff Henry Charles 139
Locke John 446
Loeb Jacques 369
Lorenc Halina 271, 272, 277
Lorenc Włodzimierz 22, 31
Loth Roman 590, 611, 615
Lovell Jerzy 437, 441, 442
Lubomirski Kazimierz 603
Lugeon Maurice 40
Lulewicz Henryk 90
Lutosławski Wincenty 389-393, 396, 398, 401, 402

Ł

Łaźny Mieczysław 635
Łopieński Ignacy 596
Łowmiański Henryk 88, 97
Łubieniewska Ewa 392, 393, 396, 401
Łuszczkiewicz Władysław 596
Łysakowski Kazimierz 601

M

Mach Ernst 321, 330, 331, 335, 351
Machnicka Antonina 606
Maciejewski Jarosław 375, 382
Macios Tomasz 532
Madej Alina 537, 546
Maffesoli Michel 516, 523, 528, 531
Maguolo Attilia 159
Mahrburg Adam 480
Majda Jan 233, 245, 573, 615

Majewska Antonina 135, 136, 139
Majewska Ludwika 135
Majewska-Wójcik Anna 566, 615
Majewski Erazm 596
Majewski Józef 457, 459
Makarczyk-Schuster Ewa 653, 660, 663, 664
Malczewski Jacek 593
Malczewski Marek 455
Malczewski Rafał 68, 70, 72, 551, 561
Malecki Stanisław 601
Malicka Ewa 118, 119
Malinowska Joanna 29
Malinowski Bronisław 133, 136, 140, 141, 148, 215, 224, 392, 425, 429, 473, 650
Malinowski Jerzy 256, 262, 275, 277, 278
Malzacher Maria 203, 207, 223, 224, 227, 230, 231
Małecki Jan M. 389, 401
Mancewicz Agnieszka 131, 153
Manet Claude 427
Márai Sándor 511, 531
Marchlewskia Wanda 592
Marciniak Ryszard 88, 97
Marczyk Mirosław 574, 615
Marenčin Albert 632
Markiewicz Henryk 589, 614
Markowski Michał Paweł 340, 341, 362
Marks Karol 620
Marszałek Adam 355, 362
Maryniarczyk Andrzej 390, 401
Maszkowski Karol 142, 596, 601
Matejko Jan 162, 164, 169, 275
Matejko Joanna 240
Matlakowska Julia 599
Matlakowski Władysław 183, 189, 270, 278, 581, 583, 600
Matlakowski Władysław Kiejstut 93, 97, 167, 169
Matusewiczowa Barbara 36, 37, 38, 86, 177, 597
Matusewiczówna Jadwiga 38
Matusewicz Władysław 86
Matuszewski Ignacy 582, 593
Matwiejczyk Katarzyna 87, 97
Maurin Krzysztof 326, 327, 335
Maxwell James Clerk 330, 332, 335
Mayzel W. 381, 382
Maziki Piotr 73
Mazowiecka Anna 241, 601
Mazurek Franciszek 599
Mazurkiewiczowa Wanda 601
Mączyński Franciszek 578, 583, 586, 598
Mc Crea William Hunter 330
Mečiara Włodzimierz 631
Mehlberg Henryk 321, 332, 335
Mehoffer Józef 287, 578, 596, 606
Meisnerowa Natalia 600
Melbechowska-Luty Aleksandra 263, 268, 269, 275, 278
Melezin Abraham 76, 83
Meniok Wiera 340, 362
Merleau-Ponty Maurice 405, 406, 407, 408, 409, 410, 412, 413
Metallmann Joachim 306, 312, 317, 318, 339, 362, 364
Mężyńska H. 601
Michalczuk-Gędziorowska Magda 236
Michalik Joanna 340, 363
Michalski Bohdan 335, 343, 353, 361, 363, 409, 410, 413, 475, 481, 483, 523, 532
Michalski Henryk 537, 541, 546, 561
Michalski Krzysztof 31
Michał Anioł 543
Michałowska Magdalena 29
Michałowska Maria 223
Michna Natalia Anna 415, 431, 659, 664
Micińska Anna 52, 54, 55, 57-59, 61, 62, 92, 93, 98, 104, 109, 114, 120, 126, 127, 139, 152, 158, 169, 216, 225, 286, 288, 289, 294, 295, 345, 362, 382, 383, 389, 392, 393, 400, 401, 423, 428, 430, 433, 437, 439, 441, 450, 451, 460, 466-468, 483, 487, 508, 512-514, 518, 520, 523, 526, 531, 532, 536, 537, 546, 555, 557, 558, 561, 569, 571, 572, 580, 590-592, 609, 616, 630, 633, 635, 640
Miciński Bolesław 344, 349, 362
Miciński Tadeusz 76, 83, 349, 371, 372, 379, 524, 571, 580, 581, 592, 594
Micke-Broniarek Ewa 262, 268, 278
Mickiewicz Adam 375, 389, 391, 402
Miecznik Jerzy B. 40
Mieczyński Stanisław 596
Mieczysław Limanowski 75, 76, 83, 84
Mierzejewski Jacek 287
Mierzyńska Karolina 217, 222
Migasiński Jacek 407, 408, 412
Miklaszewska Janiną 39
Mikołajewski Jarosław 73
Milne Edward Arthur 330
Miłkowski Władysław 601
Mináriková Marianna 633
Minkiewicz Romuald 596
Mirohłady Atulli 533
Misakowski Stanisław 621, 624

Mischke Tadeusz [Athmis] 374
Mitosek Zofia 358, 359, 360, 361, 362
Mizerska-Plewkiewicz Anna 135, 136
Młodzianowski Kazimierz 596
Mniszkówna Helena 537, 546, 547
Modrzejewska Helena 54, 61, 62, 136, 143, 167, 486, 487, 493, 494, 495, 496, 497, 506, 507, 508, 509, 574, 578, 580, 583, 584, 605, 613, 650
Modrzejewsk Helena 487, 494, 495, 508
Mohaĉs de Stelzer Józef *zobacz* Stelzer Józef
Mohaĉs de Stelzer Karol *zobacz* Stelzer Karol
Mohaĉs de Stelzer Konstanty *zobacz* Stelzer Konstantyl
Mohuczyna Zofia 298
Mokłowski Kazimierz 600
Mokrzycka Helena 39
Moniuszko Stanisław 29, 30
Moraczewski K. 28, 31
Moraczewski Stanisław 601
Morawska Hanna 421, 429, 465, 483
Morawski Piotr 495, 508
Morawski Stefan 539, 546
Moreau Gustaw 449
Morgan Thomas Hunt 372, 374
Morgenstern Carl Ernst 261
Morgulec Ignacy S. 599
Morka Mieczysław 244, 245
Moskalewicz Magdalena 29
Moskwa Ludwik 222
Moździerz Dawid 128
Moździerz Zbigniew 10, 51, 59, 61, 62, 93, 98, 113, 114, 122, 126, 162, 169, 175, 180, 183-185, 188-190, 192, 210-214, 224, 233, 244-246, 253, 276, 565, 569, 574, 605, 615, 636, 640
Moździński Stanisław 601
Mórus V. 633
Mrázik Jozef 631
Mucha Alfons 448
Muzur Amir 159, 169
Mycielski Maurycy 594

N

Naake-Nakęski Wacław 593
Nacher Anna 416, 429
Naglerowa Hermina 553, 555, 561
Nagy P. 633
Najder Zdzisław 214, 215, 224, 225
Najmoła Zbigniew 633
Nalborczyk Jan 196
Nalepiński Tadeusz 214, 571, 580, 594, 598
Nałęczyński Feliks 601
Nałkowska Zofia 392
Napierski Stefan 442
Nawara Piotr 195
Neher André 367, 383
Nehrlich Gustav 330
Netz Feliks 511, 531
Neumanowa Anna 601
Neužil Franciszek 208
Neužilowa Józefa 208, 209, 223, 225, 229
Neužilówna Maria 222
Newton Izaak 321, 322, 323, 330, 331, 335, 336
Niedziałkowska Dorota 294, 299, 565, 617
Niedźwiedzki Józef 596, 601
Niemczyk Stanisław 196
Niesiecki Kasper 88, 90, 93, 97, 98
Niesiołowski Tymon 107, 212, 213, 215, 218, 470, 596
Niewiadomski Eligiusz 602
Nitsch Kazimierz 94
Norwid Cyprian Kamil 375, 622
Nowaczyński Adolf 578
Nowakowska Wanda 178, 189, 273-275, 279, 573, 574, 579, 581, 582, 611, 612
Nowakowski Andrzej 256, 279, 572, 615
Nowak Tadeusz 625
Nowicki Franciszek Henryk 594
Nowiński Bronisław 602
Nvota J. 634
Nycz Ryszard 16, 23, 25, 31

O

Obrochta Barłomiej 133
Obrochta Bronisława 212
Obrochta Jan 212
Ochab Maryna 367, 383
Ochmański Jerzy 88, 98
Oderfeldówna Anna 17
O'Hara Frank 660
Oknińska-Korzeniowska Czesława 535
Okołowicz Stefan 92, 127, 294, 392, 401, 536, 546, 588
Oksza J. *zobacz* Kisielewska Julia
Olszaniecka Maria 52, 53, 62, 253, 263, 278, 279, 471, 482, 483, 565, 572-576, 580, 581, 582, 584, 607, 608
Olszański Kazimierz 124, 126
Olszewski Franciszek 582, 592, 608, 612
Orgelbrand Samuel 271, 278
Orkan Władysław 570, 578, 592, 596, 605

Orłowska Jadwiga 39
Ortega y Gasset José 420, 429, 539
Orzechowski Emil 574
Orzeszkowa Eliza 598
Osiński Andrzej 226
Osiński Zbigniew 75, 76, 80, 83
Osmołowski Anatoli 623
Ostaszewski Adam 596
Ostrowski Andrzej 303, 305, 318
Ostrowski Stanisław K. 599, 602
Owidzki Jan 580, 596

P

Paczoska Ewa 163, 169
Paderewski Ignacy Jan 377
Palik-Płonka Aleksandra 223
Panczakiewicz Ludwik 602
Panek Piotr 223
Paprocki Teodor 582, 584, 585, 598, 608, 612
Paprzycowa Gizela 60
Partyga Ewa 495, 508
Paryski Edwin 220
Paryski Witold Henryk 152
Passini Paweł 30
Pastuszek Artur 355, 362
Paszek Jerzy 543
Paszkiewicz Piotr 244, 245
Pawlak Przemysław 343, 363, 367, 372, 375, 383, 385, 654, 664
Pawlak Tomasz 53, 62, 113, 115, 126, 127, 152, 294, 370, 377, 383, 392, 401, 532, 536, 546, 566, 574, 588, 610, 615, 630, 631, 640, 641
Pawlicki Stefan, ks. 144, 596
Pawlikowska Aniela 113, 122, 127
Pawlikowska Wally 124
Pawlikowska Wanda 114
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 113, 123, 124, 126, 127
Pawlikowski Jan Gwalbert 112, 113, 114, 115, 116, 121, 123, 124, 127, 129, 598, 605, 611
Pawlikowski Jan Gwalbert Henryk 113, 114, 123, 124, 127
Pawlikowski Michał 113, 114, 116, 118-120, 122, 126, 127
Pawłowicz E. 604
Pąkciński Marek 372, 383
Pełczyński Adam 602
Peršić Mirjana 157, 169
Perzyński Włodzimierz 596
Peszke Józef 599, 604
Pękala Teresa 13, 22, 24, 28, 31, 32, 305, 318, 383, 539, 546
Piasecki Wenanty 139
Piasecki Zdzisław 53, 62, 103, 108, 159, 167, 168, 177, 178, 188, 565, 569-571, 573, 574, 575, 583, 585, 586-588, 590, 609, 610, 612-614
Piątkowska Jadwiga 240, 241, 602
Piątkowski Henryk 600
Picasso Pablo 421, 429, 518, 519, 528, 531, 533
Picon Gaetan 465, 483
Piecha Józef Władysław 602
Piechowski Wojciech 578
Pieńkowski Stanisław 162, 169, 580, 596
Pieścikowski Edward 583
Pietrzkiewicz Igancy 584
Pietrzkiewiczówna Maria *zobacz* Witkiewiczowa Maria
Pietrzkiewicz Tadeusz 136, 139
Pigoń Stanisław 394, 401, 573, 579, 615
Pilatti K. 596
Pilatti Gustaw 594
Pilch Jerzy 433, 441
Piłsudska Maria 104
Piłsudska Rozalia 89
Piłsudska Teodora 93
Piłsudska Urszula 93
Piłsudski Bronisław 8-10, 87, 90-95, 97-99, 216, 588, 589, 598
Piłsudski Józef 10, 87, 91, 93, 94, 97, 98, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 163, 214, 216, 473, 552, 567, 569, 570, 571, 577, 578, 585, 589, 593
Piłsudski Kazimierz Ludwik 89
Piłsudski Rowmund 90
Pini Tadeusz 571, 580, 582, 586, 592, 606, 612
Pinkwart Maciej 17, 19, 31, 51, 52, 55, 62, 63, 67-69, 71, 72, 108, 109, 117, 126, 135, 152, 209, 211-214, 216, 220, 224-226, 565
Piotrowski Piotr 293, 294, 299
Pissarro Camille 165, 169
Pissarro Lucjan 169
Platerowa Maria B. 602
Pliniusz Starszy 417, 429
Pluta Jerzy 121, 127
Płomieński Jerzy Eugeniusz 69, 72, 121, 126, 488, 508, 554, 555, 561, 562
Płońska K. 596
Podraza-Kwiatkowska Maria 449, 459
Poe Edgar Allan 349
Poincaré Henri 321, 323, 324, 326, 330, 335

Polak Józef 600
Polit Paweł 405, 413, 523, 532
Pomianowski Józef Stefan 602
Poniatowski Józef Kazimierz 597
Popławski Tadeusz 597
Poprzęcka Maria 265, 429
Porczyński Antoni 600
Porębski Mieczysław 14, 31, 253, 278
Potkański Karol 580, 594
Potocka Anna Z. 598, 600
Potocka Maria 56
Potocki Stanisław K. 88, 97
Pręgowski Ludwik 593
Priessnitz Vincenz 132
Prus Bolesław 255, 278, 448, 579, 583, 606
Prusik Bořivoj 579
Pryliński Tomasz 592, 598
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 133, 143, 254, 260, 278
Przybyszewski Stanisław 449, 578
Puciata Anatazy 86
Pull D. 633
Pułaski Antoni 588, 606
Puzyna Jan, ks. bp 195
Puzyna Konstanty 451, 460, 539, 540, 541, 546, 651, 652, 664
Pycka Anna Małgorzata 398, 574, 615
Pytel Zbigniew, ks. 194, 195, 199, 201, 574, 615

R

Rabowska Zofia 35
Rabowski Ferdynand 39, 40
Rachuba Andrzej 90, 98
Raczyńska Róża 52
Raczyński Edward 152, 605
Radwańska-Paryska Zofia 152
Radziwiłł Michał 604
Radziwiłłowa 598
Rakowicz Jan 600
Randich Giovanni 159
Rapacki Józef 286
Regulska Anna 237, 246, 616
Regulska Elwira 36, 38, 47, 232
Regulski Henryk 38, 47
Rembowski Jan 214, 287, 597
Renoir Jean 543
Rewald John 165, 169
Reymont Władysław 133, 139, 583, 602, 604
Reynel Halina 295
Reynel Leon 283, 373, 381
Reynelowa Władysława 283
Riemann Bernhard 321, 326, 327, 332, 335
Riepin Ilia Efimowicz 178, 189
Rodin Auguste 421
Rogowicz Wacław 429
Roj Wojciech 51, 64, 140, 581, 583, 591, 598, 604
Rokosz Mieczysław 109
Rokoszowa Aniela 602
Roman Adam 271, 272, 278
Roman Ľubo 632
Romańczukowa Sidonia 592
Romer Eugeniusz 270, 278
Ropet Iwan Pawłowicz 178, 636
Rorty Richard 539, 546
Rossowski Stanisław 497, 508
Roszkowski Jerzy M. 87, 90, 94, 95, 97-99, 473, 565, 590, 638
Rousseau Jan Jakub 17, 458, 459
Rowmund, bojar 88, 90, 97
Rozen Henryk 633
Rozwadowski Jan 94
Różewicz Tadeusz 436, 441, 442, 625
Rubens Peter Paul 419, 420, 429, 430
Rubinstein Artur 216, 225, 226, 650
Rudniański Stefan 372, 382
Rudnicki Adolf 442
Rudnicki Mark 424, 429, 650, 663
Rudziński Stanisław 236
Rudzki Piotr 634
Russell Bertrand 351
Ruszczyc Ferdynand 286
Rybowicz Jan 621, 624
Rychter-Janowska Bronisława 217, 243, 246
Rydel Lucjan 255, 278
Rydygier Ludwik 588, 600
Rymarewicz Kazimierz 602
Rymkiewicz Jarosław Maria 455, 459
Rymsza Giniatowicz Bartłomiej 89
Rymsza Giniatowicz Stanisław 89
Ryszkiewicz Andrzej 254, 260, 278, 578
Ryś Janusz 10
Ryś Józef 202, 222
Rytard Jerzy Mieczysław 69, 70, 72, 349, 538
Rzepczyński Sławomir 346, 363
Rzepińska Maria 255, 276

S

Sacchetto Rita 124, 555
Sadurski Andrzej , 83
Samozwaniec Magdalena 123, 126
Sandler Samuel 541, 546, 553, 561, 562
Sarnecki Zygmunt 593, 605

Sartre Jean-Paul 519
Sas-Doliński Stanisław 56
Schäfer Edward A. 369
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von 476
Schiele Egon 449
Schleich Eduard (starszy) 261, 262
Schneider Maria 208, 217
Schneider Tadeusz 217, 222, 223
Schniewind Carl 420, 421, 429
Schnitzler Arthur 449
Schopenhauer Arthur 405, 449, 476, 482
Schroeder Jerzy Antoni 208
Schulz Bruno 339-341, 348, 362, 363, 372, 373, 382, 438, 441, 442, 526, 531, 538
Schuster Karlheinz 653, 660, 663, 664
Schwitters Kurt 533
Semkowicz Władysław W. 88, 97, 98
Sennewaldt, bracia 514, 533
Serafiński Leonard 582
Sharp William 651
Sheppard Richard 16
Sichulski Kazimierz 560
Sieczka Józef 139
Sieczka Kazimierz 196
Sieczka Kulawy Maciej 211, 212, 213, 225
Siedlecka Joanna 93, 98, 401, 536, 546
Siedlecki Józef 582, 584, 591, 592, 602, 605, 608, 612
Siemaszkowa Wanda 133
Siemieński Jan, ks. 141
Siemiradzki Henryk 178, 189
Sieniatecka Teresa 589, 616
Sienkiewicz Henryk 89, 131, 136, 139, 140, 142, 158, 168, 169, 574, 579, 580, 581, 583- 588, 592, 604, 605, 606, 615, 613
Sienkiewicz Henryk Józef 585, 604, 606
Sienkiewiczowa Maria (z Babskich) 604
Sienkiewiczowa Maria (z Szetkiewiczów) 168, 574, 585, 606, 615
Sieradzka Anna 233, 234, 236, 237, 239, 242, 243, 244, 245, 246
Sieradzki Ignacy 350, 362
Sieroszewski Wacław 570, 578, 593, 602, 606
Sieroszewski Władysław 168
Simonides Jaroslav 633
Sinko Grzegorz 651
Sitte Camill 636
Škopek Braňo 638, 640
Skotnicki Jan 107, 108
Skowron Stanisław 374
Skręt Rościsław 113, 114
Skulimowska Zofia 464, 483
Skurska Anna 549, 562
Skwarczyński Maciej 326
Šľachta Stefan 638, 640
Sloboda John 28
Słonimski Piotr 374, 382
Słowacki Juliusz 375, 376, 382, 383, 392, 393, 396, 401, 402, 497, 508, 575, 576, 595, 598, 401
Sobierański Wacław 602
Sobotkiewiczówna Maria *zobacz* Dembowska Maria
Sojka Erich 633
Sokolnicki Michał 102, 108, 109
Sokołowski Marian 581, 583, 598, 609
Sokół Lech 288, 289, 396, 401, 425, 429, 460, 537, 546, 557, 561, 565
Solska Irena 133, 145-152, 414, 423, 424, 428, 447, 460-468, 487, 492, 494, 496-509
Solski Ludwik 133
Sołowij Władysław 570, 578
Sołowjow Władimir 450
Sołtys Joachim 597
Sommer Piotr 660
Sosnowska Janina 306, 318
Sosnowska Joanna 284, 603
Sowińska Katarzyna Antonina 208
Sowiński Józef Longin 208
Spasowicz Włodzimierz 597
Specht Roman 255, 278
Spengler Oswald 539
Spielmann Marion H. 593
Spinoza Baruch [Benedict] 357
Spitzweg Carl 261
Spitzweg Friedrich 261
Splendorek Marianna 653
Stachová Helena 633
Stachura Edward 622, 625
Stachurska Nena 61, 69, 297, 298, 426
Staff Leopold 216, 457, 622
Stala Teresa 583
Stampf'l Marian 217
Stampf'lowa Stanisława *zobacz* Stelzerówna Stanisława
Stampf'l Stanisław 217
Stanisław August Poniatowski 96
Stanisławski Jan 275, 277, 582
Staniucha Magdalena Julia 253, 280
Stankiewicz Sebastian 457, 459
Stanowski Jerzy 602
Stape John Henry 216, 225

Staroniewicz Marceli 60
Staroń Justyna 574, 607
Starzewski Rudolf 584, 592, 597
Starzyński Juliusz 255, 264, 276, 277, 566, 575, 582
Stasow Władimir 177, 178, 189
Staszel Jan 98
Staszel Walenty 61
Stecki Jan 586, 598, 606, 610
Štefánik Milana Rastislava 637
Stefańska-Szewczuk Dorota 429
Steinach Eugen 370, 372
Steindel Marcin 221
Steiner George 18, 31
Steinhaus Hugo 145, 153, 373, 383
Stelzer Jan 208
Stelzer Józef 208
Stelzer Józefa 208
Stelzer Karol 207, 209, 212, 222, 223, 229
Stelzer Konstanty 207, 213, 217, 223, 225, 229
Stelzerowa Maria 212, 213, 217, 222, 223
Stelzerówna Maria 213, 217, 218, 222, 223
Stelzerówna Stanisława 217, 222
Stempkowski Stanisław 602
Stempowski Jerzy 435, 441
Stercula Eugeniusz 95
Stern Anatol 378, 383, 536
Sterpińska Antonina 602
Stępień Halina 261, 264, 277, 279, 566, 575, 582
Stępnik Krzysztof 29, 31, 390, 401
Stokłosa Józef 95, 98
Stokowska Zofia 592
Stolarczyk Józef, ks. 54
Stopka Andrzej 602
Stożek Barbara 133
Stożek Dorota 133
Stożek Emanuel 151
Stożek Eustachy 151
Stożek Kajetan 133
Stożek Krystyna 151
Stożek Paweł 133
Stożek Tadeusz 133, 151
Stożek Włodzimierz 148, 150, 151
Stożkowa Anna *zobacz* Chwistek Emilianna (Mula)
Strążyscy Maria i Edmund 60, 127, 535, 536, 630, 640
Štrbák J. 634
Stróżyński Tomasz 520, 532
Strug Andrzej 534-562
Strugowa Nelly 553, 559
Struve Henryk 464, 466, 477, 479-483
Stryjeński Tadeusz 185
Styczeń Janusz 459
Sudermann Herman 449
Šulík Martin 633
Sulimierski Filip 90, 98
Supińska-Polit Edyta 186, 189
Sygietyński Antoni 272, 463-465, 581-585, 587, 604, 613
Szafer Tadeusz Przemysław 225
Szałagan Alicja 119, 127
Szandomirska Henryka 39, 590
Szargot Barbara 574, 615
Szary-Matywiecka Ewa 358, 359, 360, 361, 363
Szczepański Ludwik 582, 593
Szczublewski Józef 580
Székely András 420, 429
Szelińska Józefina 438
Szeller Oskar 578, 606
Szemiot Melchior 93
Szemiotówna Krystyna 93
Szeptycka Zofia 597
Szeptycki Andrzej Roman 597
Szermentowski Józef 262
Szetkiewiczówna Maria 586, 587
Szkil Jan 632
Szklarska-Lohmannowa Alina 114
Szkudlarek Ewa 440, 441
Szmidt Olga 343, 344, 360, 363
Szmuglarowska Edwarda 296
Sznapik Adrianna D. 76, 77
Szniolis Aleksander 435, 441
Szostakowska Katarzyna 362
Szpakowska Małgorzata 539, 541, 546
Szpilka Wiesław [Kuba] 70, 71, 72, 73
Sztaba Wojciech 294, 299, 517, 532, 575
Sztachelska Jolanta 574, 615
Szturm de Sztrem Edward 438
Szturm de Sztrem Tadeusz 438
Szuchiewicz Włodzimierz 594
Szukiewicz Maciej 597, 604
Szukiewiczowa Wanda 236
Szulc Eugeniusz 208
Szuman Stefan 373
Szumilewicz Irena 323, 335
Szurkowski Leszek 115, 126
Szwarce Bronisław 101, 109
Szwarcman-Czarnota Bella 515, 532
Szwoynicki Roman 578
Szymanowski Karol 60, 139, 140, 551
Szymanowski Wacław 594

Szymański Adam 593, 602, 606
Szymański Jan 137
Szymberski Tadeusz 133, 136, 148, 150

Ś

Ślewiński Władysław 470, 471, 580, 597
Ślimak Jędrzej 56
Ślimak Józef 50, 51, 55, 56, 57, 62, 63, 135, 576, 581, 586
Śliwiński Artur 597
Śliwiński Zbigniew 197
Śliziński Józef 579
Śpiewak Paweł 344, 362
Średniawa Marek 635
Świeykowski Emmanuel 597
Święch Antoni 191
Świętochowski Ignacy 599
Świrszczyńska Anna 625

T

Tadeusiewicz Ryszard 374, 383
Tadeusz Tadeusz 532
Taraba Daniel 419, 430
Tarasewicz Paulina 257, 276
Tarasiewicz Michał 146
Taras Katarzyna 650, 664
Tarłowska Irena 219, 224
Tarnawiecki Piotr 602
Tarnawska Maria 581, 602
Tarnowski Józef 24, 31, 162, 164, 169, 274, 279, 342, 344, 361, 363, 422, 429, 463, 464, 478, 484, 565, 574, 616
Tarski Alfred 373, 651
Tatarka Dominik 632
Tatarkiewicz Władysław 225, 255, 279, 417, 430
Tatarkiewiczowa Teresa 211, 225
Taube Karol Hiopolit 592
Teodorowicz August 597
Terlecki Alfred 107
Thon Konstanty 636
Thore-Bürger Étienne Joseph Théophile 472
Thugutt Stanisław 581, 597
Tiutczew Fiodor 622
Tołstoj Lew 389
Tomasiewicz Teodor 602
Tomczyk Dariusz 272, 279
Tomkiewicz Władysław 419, 430
Tondos Barbara 204, 205, 225, 574, 616
Totwenowa Aleksandra 295, 296
Toulouse-Lautrec Henri de 453
Toury Gideon 644
Trebunia Staszel Stanisława 234, 246
Trentowski Bronisław Ferdynand 375
Treugutt Stefan 571, 616
Trojanowski Wincenty 602
Trojanowski Zygmunt 107
Truszkowski Kazimierz 594
Trzaska Franciszek 60
Turek Józef 137, 139
Turing Alan 373
Turner Christopher 368, 383
Turney Jon 369, 383
Turska Maria 602
Tuszyńska Agata 438, 441
Tuwim Julian 457, 533, 622, 625
Tuwimowa Stefania 298
Twardowski Jan, ks. 625
Tycjan [Tiziano Vecello] 448
Tyszkiewicz Ewa 136, 140
Tyszkiewicz Jan 140
Tyszkiewicz Janusz 136, 138
Tyszkiewicz Ludwik Skumin, hr. 96
Tyszkiewicz Zosia 136

U

Ujejska Wanda 143
Ujejski Kornel 147
Ulanowska Aleksandra 588
Ullmann Ernst 418, 430
Unrug Jadwiga *zobacz* Witkiewiczowa Jadwiga
Urbánek Michal 636
Urbanowska Zofia 602
Uzarczyk Kamila 374, 382
Uziembło Henryk 237, 238, 240, 249
Uznański Adam 199
Uznański Edward 197

V

Valentík Ján 632
Valérym Paul 407
Vasari Giorgio 418, 430
Velázquez Diego Rodriguez de Silva y 420, 427, 429
Vetulani Armand 578
Vigarello Georges 515, 520, 521, 532
Vischer Friedrich Theodor 265
Vogt G. 602
Volko Ladislav 629, 634, 641
Vražič Małgorzata 157, 165, 169, 172, 394, 401, 565, 616
Vrbka S. 633

W

Wachowicz Barbara 93, 98, 574, 583, 616
Wagner Sándor 464
Walewski Władysław 90, 98
Wańkowicz Walenty 42
Warchałowski Jerzy 598, 609
Wasilewska Anna 607
Wasilewski Zygmunt 593, 600
Wasserberg Ignacy 146
Waszyński Michał 536
Wat Aleksander 370, 375, 383
Waterhouse John William 454
Wattenowa Zofia 294, 299
Wawrzykiewicz S. 602
Ważbiński Zygmunt 418, 419, 430
Ważyk Adam 451, 459
Weber Maks 516, 532
Wegner Jan 578
Weininger Otto 449
Weintraub Wiktor 648, 664
Wellbery David E. 265, 279
Welsch Wolfgang 14, 15, 31
Wende Edward 274
Wende-Surmiak Anna 10, 565
Wertheim-Radwanową Paulina 216
Wesołowska Bronisława Maria 37
Wesołowski Eugeniusz 598
West Feliks 593
Weyssenhoff Józef 582, 584, 594, 599
Węgorzewska Janina 379
Wheeler John 321, 333, 335
Whistler James 469
Whitehead Alfred North 306, 318, 333
Whitman Walter 660
Wieczorkiewicz Anna 552, 555, 562
Wielowieyska 597
Wiener Norbert 367, 374
Wiercińska Janina 242
Więckowski Robert 298, 299
Wilde Oscar 148, 449
Wilkoszewska Krystyna 25, 31
Winiarski Edward 74, 196
Winkler Konrad 556, 562
Winnicka Lucyna 650
Winternitz Wilhelm 132
Wirth Andrzej 648, 651, 664
Wisłocki Jerzy 88, 97
Wiśniewska Lidia 345
Wiśniewska Marta 383
Witkiewicz Franciszek 97
Witkiewicz Ignacy (brat SW) 45, 597
Witkiewicz Ignacy (ojciec SW) 36, 44, 175, 176
Witkiewicz Jan (brat) 36, 37, 38, 41, 44, 46, 48, 86, 177, 588, 591, 594
Witkiewicz Jan (syn JWK) 39, 48
Witkiewicz Jan Prosper 36, 41, 42
Witkiewicz Jan Stanisław 616
Witkiewicz Kazimierz 97
Witkiewicz Maciej 35, 49
Witkiewicz Piotr 97
Witkiewicz Rafał 35, 39, 48, 49
Witkiewicz Stanisław (SW) 10-12, 15, 17, 21, 32, 35, 37, 38, 40, 41, 44, 47, 51-56, 61-64, 75-85, 86, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 101-110, 113, 114, 115, 118, 119, 126, 127, 128, 139, 140, 141, 142, 143, 146, 150, 156-171, 174-191, 194-201, 203-206, 208, 216, 218, 221, 222, 224-226, 233, 235-237, 240, 241, 245, 246, 248, 252-281, 283-287, 289, 303, 317, 389-391, 397-401, 463-484, 487, 507, 508, 564-617, 636, 638, 639, 640, 641
Witkiewicz Stanisław Ignacy (SIW) 10, 11, 13, 14, 18, 19, 20, 22, 26, 30-32, 35, 38, 39, 41, 47, 50, 52-54, 57-63, 65, 66-73, 74-76, 78, 83, 85, 87, 91, 92, 99, 113, 115, 116, 118-127, 130-152, 158, 169, 203, 211, 215, 216, 226, 236, 251, 282-285, 287-291, 292-300, 302-319, 321-336, 338-365, 367, 370-384, 389-402, 404-413, 414-430, 432-442, 444, 445, 447, 448, 450-460, 463, 469, 470, 472, 475-478, 481-483, 487-489, 494-498, 501, 503, 506-509, 510-533, 535-547, 549, 551-559, 561, 562, 566, 569, 572, 574, 575, 577-585, 587-589, 591, 607-610, 612, 613, 615, 616-620, 623, 626, 627, 629-635, 640, 641, 647, 649, 652-657, 659-665
Witkiewicz Tomasz 97
Witkiewicz Wiktor 39, 597
Witkiewicz Wiktoryn 97, 175
Witkiewicz Wojciech 35, 49
Witkiewicz Koszczyc Jan (JWK) 12, 37, 39-41, 45, 48, 175, 176, 184-188, 189, 192, 193, 251, 588, 599
Witkiewicz-Schiele Elżbieta 34, 35, 41, 43, 49, 237, 246, 575, 603, 616
Witkiewiczowa Anna 36
Witkiewiczowa Elwira (matka SW) 36, 37, 44, 53, 86, 93, 175, 286, 575, 578-581, 584, 587, 591, 603, 604, 607, 608
Witkiewiczowa Helena 35, 49

Witkiewiczowa Henryka 39, 48
Witkiewiczowa Jadwiga (żona SIW) 61, 123, 215, 432, 433, 437, 438, 440-442, 447, 460, 518, 532, 536, 555
Witkiewiczowa Justyna 175
Witkiewiczowa Maria (żona SW) 47, 56, 57, 58, 59, 61, 135, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 167, 236, 463, 564, 566, 567, 569, 571, 572, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 591, 594, 599, 600, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 616
Witkiewiczówna Eugenia (Żeni) 36, 38, 86, 177, 575, 594
Witkiewiczówna Henryka 48
Witkiewiczówna Maria (Dziudzia) 37-41, 45, 46, 48, 236, 237, 251, 365, 588
Witkiewiczówna Maria (Mary) 36-41, 45-47, 61, 86, 105, 106, 109, 161, 162, 169, 171, 175-177, 184, 189, 218, 468, 566-571, 575-580, 582, 585-589, 591-593, 603, 607, 608, 616
Włodarska Bronisława 61
Wojciechowski Aleksander 235, 245
Wojtkiewicz Witold 287
Wojtyła Karol 625
Woleński Jan 342
Wolff Jan 591, 592, 608
Wolff Józef 88, 90, 94, 98
Wolmanowa Bronisława 212
Wolska Maryla 119, 122, 593, 598
Wołkowyski Jan 175
Worcell Henryk 121, 127, 557, 562
Woroniecka Pawłowa, księżna 602
Woźniakowski Jacek 121, 122, 127, 256, 279, 572, 573, 609, 616
Wójciak Maciej 52
Wójcik Wiesław Aleksander 52, 54, 63
Wójcik Zbigniew 75, 83
Wróblewski Andrzej 617
Wrześniewski M. 602
Wyczółkowski Leon 107, 578
Wyka Kazimierz 373, 383
Wyrzykowski Stanisław 598
Wysłouch Bolesław 604
Wyspiański Stanisław 102, 147, 574, 615

Z

Zabierowski Stefan 224, 225
Zaborowski Robert 392, 401
Zaborowski Wacław 597
Zachariewicz Julian 580, 592, 602
Zadurowicz 213, 214
Zagórska Aniela 210, 211, 212, 213, 214, 219, 226
Zagórska Karolina 226
Zagórska Teresa 599
Zagórski Karol 210
Zagórzańska Maria 591
Zajkova A. 635, 640
Zakrzewski Stanisław 594
Zamoyski Jan 606
Zamoyski Władysław 9
Zaniewski Andrzej 621, 624
Zapolska Gabriela 497, 508
Zaruski Mariusz 71, 72
Zasada Danuta 634
Zawada Jan 597
Zborowska Zofia 55
Zborowski Hipolit 597
Zborowski Juliusz 9, 94, 95, 98, 579
Zeidler-Janiszewska Anna 15, 31, 342, 363
Zervos Skevos 370
Zeugner Gerhard 448, 460
Zeydlerowej L. 212
Zgodzińska Beata 293, 294, 296, 298, 299, 300, 635
Zieliński Jacek Antoni 446, 447, 460
Zieliński Jan 572, 610, 611, 616
Zieliński Ludwik 597
Ziembiński Teodor 592
Ziomek Teodor 286
Znaniecki Florian 539
Zola Emil 465, 483
Zontak M. 602
Zrębowicz Roman 598
Zuffi Stefano 420, 429
Zwolińscy Tadeusz i Stefan 223
Zwolińska Modesty 61
Zwoliński Stefan 629
Zych Józef 95
Zyndram-Maszkowski Antoni *zobacz* Maszkowski Karol

Ż

Żabicki Zbigniew 589, 614
Żakiewicz Anna 67, 69, 72, 283, 289, 290, 293, 294, 300, 422, 426, 427, 430, 478, 524, 532
Żebrowski Rafał 219
Żeleński Stanisław Gabriel 196
Żeromska Oktawia 165, 166, 598

Żeromski Adam 168, 189, 598
Żeromski Stefan 102, 103, 105, 107, 165, 166, 169, 170, 211, 214, 216, 349, 537, 546, 547, 570, 578, 579, 587, 588, 598, 611
Żmigrodzki Michał 602
Żmij Danuta 651
Żukowska Jadwiga 38
Żukowski Władysław 598
Żuławska Kazimiera 58, 376, 536
Żuławski Jerzy 501, 503, 504, 505
Żuławski Juliusz 376, 383
Żychoń Józef 588
Żygulski Zdzisław 562

Spis i źródła ilustracji

Ilustracje czarno-białe w tekście

1. Bronisław Piłsudski. Fot. 1903. Zbiory Archiwalne Muzeum Tatrzańskiego [dalej: MT–ZA].
2. Stanisław Witkiewicz z synem Stanisławem Ignacym. Fot. Jan Witkiewicz Koszczyc, 1903. Zbiory rodzinne Witkiewiczów [dalej: ZRW].
3. Dwór w Poszawszu. Fot. Elżbieta Witkiewicz-Schiele, 2014. ZRW.
4. Walenty Wańkowicz, *Portret Jana Prospera Witkiewicza*, ok. 1835. Fot. ok. 1890. MT–ZA.
5. Aleja dworska w Poszawszu. Fot. Elżbieta Witkiewicz-Schiele, 2014. ZRW.
6. Ganek dworu w Poszawszu. Fot. Elżbieta Witkiewicz-Schiele, 2014. ZRW.
7. Ignacy Witkiewicz. Fot. 1867. ZRW.
8. Elwira z Szemiotów Witkiewiczowa. Fot. ok. 1870. ZRW.
9. Jan Witkiewicz. Fot. ok. 1880. ZRW.
10. Stanisław Witkiewicz. Fot. 1870. ZRW.
11. Ignacy Witkiewicz, brat Stanisława. Fot. ok. 1910. ZRW.
12. Maria Witkiewiczówna (Mary) z dziećmi brata Jana – Marią i Janem. Fot. ok. 1890. ZRW.
13. Maria Witkiewiczówna (Dziudzia) przed willą „Na Antołówce". Fot. Jan Witkiewicz Koszczyc, ok. 1905. ZRW.
14. Maria Witkiewiczówna (Dziudzia), Elwira z Witkiewiczów Regulska (Lira), Maria Witkiewiczówna (Mary) i Jan Witkiewicz w willi „Na Antołówce". Fot. 1906. MT–ZA.
15. Stanisław Witkiewicz z Heniem Regulskim, synem bratanicy Elwiry. Fot. 1906. MT–ZA.
16. Maria Witkiewiczówn (Mary), Maria Witkiewiczowa, Elwira z Witkiewiczów Regulska, Maria Witkiewiczówna (Mary), Stanisław Ignacy Witkiewicz w willi „Na Antołówce. Fot. 1913. MT–ZA.
17. Pracownia rzeźby Marii Witkiewiczówny (Dziudzi) w „Witkiewiczówce". Fot. 1964. ZRW.
18. Jan Witkiewicz Koszczyc z żoną Henryką z Rodkiewiczów oraz dziećmi - Janem, Rafałem i Henryką. Fot. 1925. ZRW.
19. Dom Witkiewiczów w Warszawie, na Mokotowie. Fot. 1990. ARW.
20. Helena z Rabowskich i Rafał Witkiewiczowie z dziećmi –Maciejem, Wojciechem i Elżbietą. Fot. 1971. ZRW.
21. Chałupa Józefa Ślimaka w Zakopanem przy ul. Zamoyskiego. Fot. S. I. Witkiewicz, ok. 1900. MT–ZA.
22. Willa „Chata" Wojciecha Roja w Zakopanem przy ul. Zamoyskiego. Fot. S. Witkiewicz, ok. 1890. MT–ZA.
23. Chałupa Macieja Cukra Kozieniaka w Zakopanem przy ul. Przecznica. Fot. S. Witkiewicz, 1891. ZRW.
24. Willa „Nosal" w Zakopanem na Bystrem. Fot. S. I. Witkiewicz, 1912. MT–ZA.
25. Willa „Janinia" (potem „Zośka") w Zakopanem przy ul. Krupówki. Pocztówka S. Ciszewski, 1904. MT–ZA.
26. Witkacy na nartach. Fot. ok. 1930.
27. Edward Winiarski malujący polichromię w kaplicy św. Jana Chrzciciela w kościele paraf. pw. św. Rodziny w Zakopanem. Fot. S. I. Witkiewicz, ok. 1899. MT–ZA.
28. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wyspy pratatrzańskie* [*Las retycki*], 1900. MT–ZA.
29. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Pejzaż tryasowy* [*Pejzaż karboński*], 1900. MT–ZA.
30. Rodzina Stanisława Witkiewicza po powrocie z Tomska: Elwira (matka), Barbara z dzieckiem, Eugenia, Maria (siostry), Jan (brat) i mąż Barbary –Władysław Matusewicz. Fot. Anatazy Puciata, 1868. ZRW.
31. Józef Piłsudski. Fot. Tadeusz Langier, 1915. MT–ZA.
32. Zakopane, ul. Kościuszki – pogrzeb Stanisława Witkiewicza. Fot. 17 IX 1915. MT–ZA
33. Nabożeństwo w kościele paraf. pw. św. Rodziny w Zakopanem przed przeniesieniem trumny Stanisława Witkiewicza z grobowca Dłuskich. Fot. 25 VIII 1921. MT–ZA.

34. Stary Cmentarz w Zakopanem – przeniesienie trumny z grobowca Dłuskich na miejsce wiecznego spoczynku. Fot. 25 VIII 1921. MT–ZA.
35. Jan Gwalbert Pawlikowski. Fot. 1938. MT–ZA.
36. Dom „Pod Jedlami" Pawlikowskich w Zakopanem na Kozińcu. Fot. ok. 1905. MT–ZA.
37. Salon w domu „Pod Jedlami" – na ścianie *Owce we mgle* pędzla Stanisława Witkiewicza. Fot. Dawid Moździerz, 2007. Zbiory prywatne.
38. Jan Gwalbert Henryk Pawlikowski. Fot. ok. 1925. MT–ZA.
39. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Autofotografia, 1903. MT–ZA.
40. Spotkanie w „Adasiówce". Fot. ok. 1909. Zbiory prywatne.
41. Emilia z Majewskich Chwistkowa. Zbiory prywatne.
42. Bronisław Chwistek. Fot. ok. 1900. Zbiory prywatne.
43. Emilianna (Mula) Chwistek. Fot. ok. 1900. Zbiory prywatne.
44. Emilianna (Mula) Chwistek. Fot. ok. 1909. Zbiory prywatne.
45. Leon Chwistek. Fot. ok. 1909. Zbiory prywatne.
46. Stanisław Witkiewicz w Lovranie. Fot. 1905. MT–ZA.
47. Stanisław Witkiewicz na „Pension Centrale" w Lovranie Fot. M. Witkiewiczówna (Dziudzia) [?], 1911
48. Willa „Atlanta" w Lovranie. Fot. Małgorzata Vražič, 2015. Zbiory prywatne.
49. Balkon w elewacji dawnego „Pension Centrale" w Lovranie. Fot. Małgorzata Vražič, 2011. Zbiory prywatne.
50. Stanisław Witkiewicz. Autofotografia, ok. 1890. MT–ZA.
51. Willa „Koliba" w Zakopanem przy ul. Kościeliskiej (1892-1893, proj. S. Witkiewicz). Fot. Antoni Święch [?], 1894. MT–ZA.
52. Willa „Pod Jedlami" w Zakopanem na Kozińcu (1896-1897, proj. S. Witkiewicz). Fot. Antoni Święch, 1897. MT–ZA.
53. Willa „Na Antołówce" w Zakopanem (1903-1904, proj. J. Witkiewicz Koszczyc). Fot. Jan Witkiewicz Koszczyc [?], ok. 1905. MT–ZA.
54. Pracownia S. Żeromskiego „Chata" w Nałęczowie (1905, proj. J. Witkiewicz Koszczyc). Fot. Dawid Moździerz, 1994. Zbiory prywatne. Zbiory prywatne.
55. Jan Witkiewicz Koszczyc. Autofotografia, ok. 1910. MT–ZA.
56. Kaplica św. Jana Chrzciciela w kościele pw. Najświętszej Rodziny w Zakopanem (1895-1900, proj. S. Witkiewicz). Fot. ks. Zbigniew Pytel, 2015. Zbiory prywatne.
57. Kaplica Najświętszego Serca Pana Jezusa w Zakopanem w Jaszczurówce (1904-1907, proj. S. Witkiewicz). Fot. ks. Zbigniew Pytel, 2008. Zbiory prywatne.
58. Willa „Konstantynówka" w Zakopanem przy ul. Jagiellońskiej (1901-1902). Fot. Józef Ryś, 1905. MT–ZA.
59. Antonina Kapiszewska, z d. Mohaĉs de Stelzer – fundatorka willi „Konstantynówka". Fot. Mazur & Roszkiewicz, lata 80. XIX w. Zbiory prywatne.
60. Dr Ludwik Kapiszewski, mąż Antoniny. Fot. Walery Rzewuski, lata 80. XIX w. Zbiory prywatne.
61. Józefa Neužilowa z córką Marią. Fot. ok. 1885. MT–ZA.
62. Konstanty Mohaĉs de Stelzer, brat Antoniny. Fot. Józef Eder, ok. 1880. Zbiory prywatne.
63. Karol Mohaĉs de Stelzer, brat Antoniny. Fot. Józef Eder, Lwów, ok. 1905. Zbiory prywatne.
64. Willa „Konstantynówka", widok od strony płd.-wsch. Fot. ok. 1915. Zbiory prywatne.
65. Willa „Konstantynówka", widok od pd-wsch., po remoncie. Fot. Maria Malzacher, 2015. Zbiory prywatne.
66. Willa „Konstantynówka" – wnętrze restauracji „Zakopiańskiej". Fot. M. Malzacher, 2015. Zbiory prywatne.
67. Elwira z Witkiewiczów Regulska w sukni w stylu zakopiańskim. Fot. ok. 1910. MT–ZA.
68. Stanisław Eljasz-Radzikowski, *Młody góral*, lata 90. XIX w., rys. S. Eljasz-Radzikowski, *Ilustrowany przewodnik do Tatr, Pienin i Szczawnic*, Kraków 1896.
69. Koronki w stylu zakopiańskim (ok. 1900,proj. S. Witkiewicz). Repr. [z:] S. Eljasz-Radzikowski, *Styl zakopiański*, Kraków 1901, s. 31.

70. Kołnierz koronkowy w stylu zakopiańskim (pocz. XX w.). Muzeum Narodowe w Krakowie. Repr. [z:] *Między Giewontem a Parnasem. Inspiracje artystyczne sztuką Podhala*, Katalog wystawy, oprac. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1997, poz. III 25, s. 93.
71. Fragment sukni domowej z haftem w stylu zakopiańskim (pocz. XX w.). Muzeum Narodowe w Krakowie. Repr. [z:] *Między Giewontem a Parnasem. Inspiracje artystyczne sztuką Podhala*, katalog wystawy, opr. S. Krzysztofowicz-Kozakowska, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1997, poz. III 24, s. 92.
72. Projekt kostiumu spacerowego w stylu zakopiańskim (1902, proj. Henryk Uziembło wg koncepcji Feliksa „Mangghi" Jasieńskiego). Repr. [z:]: „Ilustracja Polska" 1902, nr 7.
73. Stroje w stylu zakopiańskim firmy „Bogusław Herse" (1902). Repr. [z:] „Bluszcz", 1902, nr 23.
74. Niańka z dzieckiem w stroju „góralskim". Fot., pocz. XX w. A. Dziekońska-Kozłowska, *Moda kobieca XX wieku*, Warszawa 1964, il. 101.
75. Maria (Dziudzia) Witkiewiczówna i Stanisław Ignacy Witkiewicz w strojach w stylu zakopiańskim. Fot. Jan Witkiewicz Koszczyc, ok. 1910. MT–ZA.
76. Stanisław Witkiewicz w pracowni wynajmowanej w hotelu Urbana „Jadwinówka. Fot. ok. 1893. MT–ZA.
77. Stanisław Witkiewicz przy sztalugach w pracowni wynajętej w hotelu „Jadwinówka". Fot. 1891. MT–ZA.
78. Stanisław Ignacy Witkiewcz maluje w plenerze nad jeziorem Jesiata w Syłgudyszkach (The old monkey on the sea shore). Fot. 1901. MT–ZA.
79. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Reglowa Polana*, 1912
80. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Autofotografia, ok. 1910. MT–ZA.
81. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Autofotografia, 1912. MT–ZA.
82. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Autofotografia, 1912. MT–ZA.
83. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Autofotografia, ok. 1910. MT–ZA.
84. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Autofotografia, ok. 1910. MT–ZA.
85. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Fot. ok. 1912. MT–ZA.
86. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Fot. Maria (Dziudzia) Witkiewiczówna [?], 1911. Zbiory prywatne.
87. Kobieta bez rąk. Fot. z prasy ówczesnej.
88. Ptasi człowiek bez nóg. Fot. Fot. z prasy ówczesnej.
89. Człowiek bez nóg i ręki. Fot. z prasy ówczesnej.
90. Człowiek gąsienica. Fot. z prasy ówczesnej.
91. Sealo The Seal Boy. Fot. z prasy ówczesnej.
92. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Fot. ok. 1911. MT–ZA.
93. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Fot. 1928. MT–ZA.
94. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Martwa natura*, 1921.
95. Irena Solska. Fot. S. I. Witkiewicz, 1911. MT–ZA.
96. Jadwiga Witkiewiczowa. Fot. S. I. Witkiewicz, 1930. Zbiory prywatne.
97. Jadwiga i Stanisław Witkiewiczowie. Fot. ok. 1930. Zbiory prywatne.
98. Rudowłosa [?]. Fot. S. I. Witkiewicz, ok. 1925. MT–ZA.
99. Ojciec i syn w Lovranie – zdjęcie wydrukowane na karcie korespondencji. Fot. 1904. MT–ZA.
100. Ojciec i syn w Lovranie. Fot. 1913. MT–ZA.
101. Helena Modrzejewska. Fot. ok. 1902. MT–ZA
102. Irena Solska z córką Hanią. Fot. S. I. Witkiewicz, 1911. MT–ZA.
103. Stanisław Ignacy Witkiewicz – cykl „Wójcio z Kaliforni". Fot. Józef Głogowski, 1931. MT–ZA.
104. Andrzej Strug. Fot. ok. 1925. Internet, domena publiczna.
105. Regulamin Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz". Warszawa 1928. MT–ZA.
106. Pierwsza strona „Regulaminy Firmy Portretowej S. I. Witkiewicz, 1928. MT–ZA.
107. Pocztówka Stanisława Witkiewicza do siostry Marii z dorysowaną własną postacią. Lovran 1905. MT–ZA.

108. S. I. Witkiewicz, *Dyubal Whazar*, Wydawnictwo „Wahazar", 1999.
109. S. I. Witkiewicz, *Metafizyka dwugłowego cielęcia*, Wydawnictwo „Wahazar, 2000.
110. S. I. Witkiewicz, *Bezimienne dzieło*, Wydawnictwo „Wahazar", 2005.
111. Filozoficzny dorobek S. I Witkiewicza, Wydawnictwo „Whazar",2013.
112. S. I. Witkiewicz, *Narkotyki. Jedyny wybór*, Wydawnictwo „Whazar", 2003.
113. S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, Wydawnictwo „Wahazar", 2006
114. Wieża widokowa – Rožňov pod Radhoštěm (proj. Dušan Jurkovič, 1896; real. 2010). Fot. 2012.
115. Zespół Teatru Formistycznego. Fot. 1925. MT–ZA.

Spis ilustacji w kolorowej wkładce

I. Herb Witkiewiczów – Nieczuja
II. S. Witkiewicz, *Ignacy Witkiewicz na koniu* (portret ojca), 1880. Olej na płótnie, wł. prywatna.
III. S. Witkiewicz, *Dwór w Urdominie*, 1873. Olej na płótnie, wł. prywatna.
IV. S. Witkiewicz, *Wiatr halny*, 1895. Olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Krakowie.
V. S. Witkiewicz, *Owce we mgle*, 1899-1900. Olej na płótnie, wł. prywatna.
VI. Emilianna (Mula) Chwistkówna, Rysunki z pamiętnika, ok. 1900. Akwarela, rysunek, wł. prywatna.
VII. Lovran – Rynek. Fot. Małgorzata Vražič, 2012. Zbiory prywatne.
VIII. Lovran – willa „Atlanta". Fot. Małgorzata Vražič, 2014. Zbiory prywatne.
IX. Lovran – „Pension Centrale". Fot. Małgorzata Vražič, 2014. Zbiory prywatne
X. Lungomare – promenada nadmorska w okolicach Lovranu. Fot. Małgorzata Vražič, 2014. Zbiory pywatne
XI. Zakopane, willa „Koliba" przy ul. Kościeliskiej (1892-1893, proj. S. Witkiewicz; 1901, proj. T. Prauss). Fot. Dawid Moździerz, 2008. Zbiory prywatne.
XII. Zakopane, willa „Pod Jedlami" na Kozińcu (1896-1897, proj. S. Witkiewicz). Fot. Dawid Moździerz, 2012. Zbiory prywatne.
XIII. Zakopane, willa „Witkiewiczówka" – pierwotnie „Na Antołówce" (1903-1904, proj. J. Witkiewicz Koszczyc. Fot. Dawid Moździerz, 2011. Zbiory prywatne.
XIV. Nałęczów, pracownia Stefana Żeromskiego „Chata" (1905, proj. J. Witkiewicz Koszczyc). Fot. Dawid Moździerz, 1994. Zbiory prywatne
XV. Zakopane, kaplica Matki Boskiej Różańcowej w kościele paraf. pw. Najświętszej Rodziny (1895-1896, proj. S. Witkiewicz). Fot. ks. Zbigniew Pytel, 2015. Zbiory prywatne.
XVI. Zakopane, kaplica św. Jana Chrzciciela w kościele paraf. pw. Najświętszej Rodziny (1895-1896, proj. S. Witkiewicz). Fot. ks. Zbigniew Pytel, 2015. Zbiory prywatne.
XVII. Dekoracja rzeźbiarska na antependium ołtarza w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej (1895, wyk. Wojciech Brzega. Fot. ks. Zbigniew Pytel, 2015. Zbiory prywatne.
XVIII. Dekoracja rzeźbiarska na antependium ołtarza w kaplicy św. Jana Chrziciela (1898, wyk. Jan Nalborczyk. Fot. ks. Zbigniew Pytel, 2015. Zbiory prywatne.
XIX. Rzeźbiona balustrada schodów na chórek muzyczny w kaplicy św. Jana Chrzciciela (1899, wyk. Józef Kaspruś Stoch). Fot. ks. Zbigniew Pytel, 2015. Zbiory prywatne.
XX. Konfesjonał w kaplicy św. Jana Chrzciciela (1899, wyk. Józef Kaspruś Stoch). Fot. ks. Zbigniew Pytel, 2015. Zbiory prywatne.
XXI. Czesław Borys Jankowski, Strój nr XII w stylu zakopiańskim, 1908. Rys., gwasz, akwarela, Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Fot. W. Sieradzki
XXII. Stanisław Witkiewicz albo Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Przedwiośnie*, ok. 1900. Zbiory Janusza Jagmina.
XXIII. S. Witkiewicz, *Mgła wiosenna*, 1893. Olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Krakowie.
XXIV. S. I. Witkiewicz, *Wnętrze lasu*, 1893. Olej na płótnie, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu.
XXV. S. Witkiewicz, *Sadzawka w lesie*, 1893. Olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Krakowie.
XXVI. S. I. Witkiewicz (z pomocą ojca?), *Osobita*, 1890. Akwarela, Archiwum Instytutu Sztuki PAN, Warszawa

XXVII. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Lovran*, ok. 1908. Olej na płótnie, Muzeum im. Stefana Żeromskiego w Nałęczowie
XXVIII. Stanisław Witkiewicz, *Cyprysy w Lovranie*, 1905. Gwasz, Muzeum Narodowe w Krakowie
XXIX. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Pejzaż bretoński*, 1911. Olej na płótnie, własność prywatna.
XXX. Władysław Ślewiński, *Morze wiosną*, 1911, olej, Muzeum Narodowe w Warszawie.
XXXI. Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Portretu Marii Nawrockiej* [fragment] VII 1925, pastel, papier, 115 x 99 cm, MPŚ-M/682; *Portret Marii Nawrockiej*, IV 1926, pastel, papier, 65 x 48 cm, MPŚ-M/706 [il. XXXI – LVIII przestawiają portrety autorstwa S. I. Witkiewicza z kolekcji Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku]
XXXII. *Portret Stefana Glassa*, 9 III 1931, pastel, papier, 57 x 30 cm, MPŚ-M/; *Portret Teodora Białynickiego-Biruli*, II 1928, pastel, papier, 65 x 48 cm, MPŚ-M/28.
XXXIII. *Portret Michała Białynickiego-Biruli*, 27 XII 1930, pastel, papier, 65 x 48 cm, MPŚ-M/43; *Portret Neny Stachurskiej*, 10 IX 1929, pastel, papier, 67 x 51 cm, MPŚ-M/76.
XXXIV. *Portret Heleny Białynickiej-Biruli*, I 1931, pastel, papier, 63 x 47 cm, MPŚ-M/107; *Portret Aleksandry Totwenowej*, I 1933, pastel, papier, 64 x 49 cm, MPŚ-M/1231.
XXXV. *Portret Ireny Landesman*, IX 1930, pastel, papier, 65 x 49 cm, MPŚ-M/67.
XXXVI. *Portret Ireny Krzywickiej*, 17 XI 1928, pastel, papier, 64 x 48 cm, MPŚ-M/882.
XXXVII. *Portret Henryka Kamma*, 16 IX 1936, pastel, papier, 65 x 50 cm, MPŚ-M/591.
XXXVIII. *Portret Michała Choromańskiego*, 2 V 1930, pastel, papier, 64 x 44 cm, MPŚ-M/26.
XXXIX. *Portret Józefa Fedorowicza*, 2 V 1930, pastel, papier, 64 x 49 cm, MPŚ-M/74
XL. *Portret Heleny Białynickiej-Biruli*, 25 II 1930, pastel, papier, 65 x 50 cm, MPŚ-M/79.
XLI. *Portret Edwardy Szmuglarowskiej*, I 1930, pastel, papier, 66 x 50 cm, MPŚ-M/36.
XLII. *Portret Haliny Krajewskiej*, 15 VIII 1930, pastel, papier, 65 x 50 cm, MPŚ-M/84.
XLIII. *Portret Michała Jagodowskiego*, 2 V 1930, pastel, papier, 65 x 50 cm, MPŚ-M/111; *Portret Janiny Turowskiej-Leszczyńskiej*, I 1933, pastel, papier, 64,5 x 49 cm, MPŚ-M/1477
XLIV. *Portret Zofii Bylczyńskiej*, 12 X 1929, pastel, papier, 66 x 51 cm, MPŚ-M/78; *Portret Bohdana Filipowskiego jako Hinduski*, X 1928, pastel, papier, 64 x 50 cm, MPŚ-M/82.
XLV. *Portret Marii Nawrockiej*, VII 1925, pastel, papier, 115 x 99 cm, MPŚ-M/682 (całość i fragment).
XLVI. *Portret Zofii Mohuczyny*, III 1928, pastel, papier, 65 x 47 cm, MPŚ-M/113; *Portret Stefanii Tuwimowej*, II 1929, pastel, papier, 62 x 47 cm, MPŚ-M/1379.
XLVII. *Portret Marii Nawrockiej*, 19 IV 1929, pastel, papier, 63 x 48 cm, MPŚ-M/712.
XLVIII. *Portret Heleny Białynickiej-Biruli*, 8 V 1931, pastel, papier, 65 x 50 cm, MPŚ-M/70.
XLIX. *Portret Michała Choromańskiego*, 2 V 1930, pastel, papier, 64 x 44 cm, MPŚ-M/35.
L. *Portret Andrzeja Rybickiego*, 18 IV 1929, pastel, papier, 65 x 48 cm, MPŚ-M/39.
LI. *Portret Neny Stachurskiej*, 10 IX 1929, pastel, papier, 67 x 51 cm, MPŚ-M/76.
LII. *Portret Neny Stachurskiej*, 24 II 1930, pastel, papier, 65 x 50 cm, MPŚ-M/54.
LIII. *Portret Janusza Domaniewskiego*, IV 1930, pastel, papier, 65 x 50 cm, MPŚ-M/73.
LIV. *Portret Neny Stachurskiej*, VIII 1929, pastel, papier, 67 x 51 cm, MPŚ-M/56.
LV. Oczy – fragmenty pięciu portretów (il. XLIX–LII).
LVI. *Portret Anny Nawrockiej*, XI 1927, pastel, papier, 54 x 44 cm, MPŚ-M/691.
LVII. *Portret Neny Stachurskiej*, 19 IV 1929, pastel, papier, 65 x 49 cm, MPŚ-M/1148.
LVIII. *Portret Anny Nawrockiej*, 1925, pastel, papier, 56 x 48 cm, MPŚ-M/696.
LIX. Gustav Klimt, *Danae* 1907-1908 www.klimt.com/en/gallery
LX. Gustav Klimt, *Brzezina* 1903 www.edusens.blogspot.com.
LXI. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Kompozycja z tancerką*, 1916 www.artyzm.com/obraz.pl.
LXII. Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Liszka*, 1918, www.lieveg.pl.
LXIII. John William Waterhouse, *Moja słodka róża*, 1908, www.ibiblio.org.
LXIV. Zalew Czorsztyński – pejzaż jesienny. Fot. Dawid Moździerz, 2008. Zbiory prywatne.

Wal. Biblioteka Publ. - Kraków



I. Herb Witkiewiczów – NIeczuja

Wol. Biblioteka Publ. w Krakowie



II. S. Witkiewicz, *Ignacy Witkiewicz na koniu* (portret ojca), `1880



III. S. Witkiewicz, *Dwór w Urdominie*, 1873



IV. S. Witkiewicz, *Wiatr halny*, 1895



V. S. Witkiewicz, *Owce we mgle*, 1899-1900











Rysunki z pamiętnika Muli

VI. Emilianna (Mula) Chwistkówna, Rysunki z pamiętnika, ok. 1900



VII. Lovran – Rynek. Fot. Małgorzata Vražič, 2014



VIII. Lovran – willa „Atlanta". Fot. M. Vražič, 2014



IX. Lovran – „Pension Centrale". Fot. M. Vražič, 2014



X. Lungomare – promenada nadmorska w okolicach Lovranu. Fot. M. Vražič, 2014



XI. Zakopane, willa „Koliba" przy ul. Kościeliskiej (1892-1893, proj. S. Witkiewicz; 1901, proj. T. Prauss). Fot. Dawid Moździerz, 2008



XII. Zakopane, willa „Pod Jedlami" na Kozińcu (1896-1897, proj. S. Witkiewicz). Fot. D. Moździerz, 2012



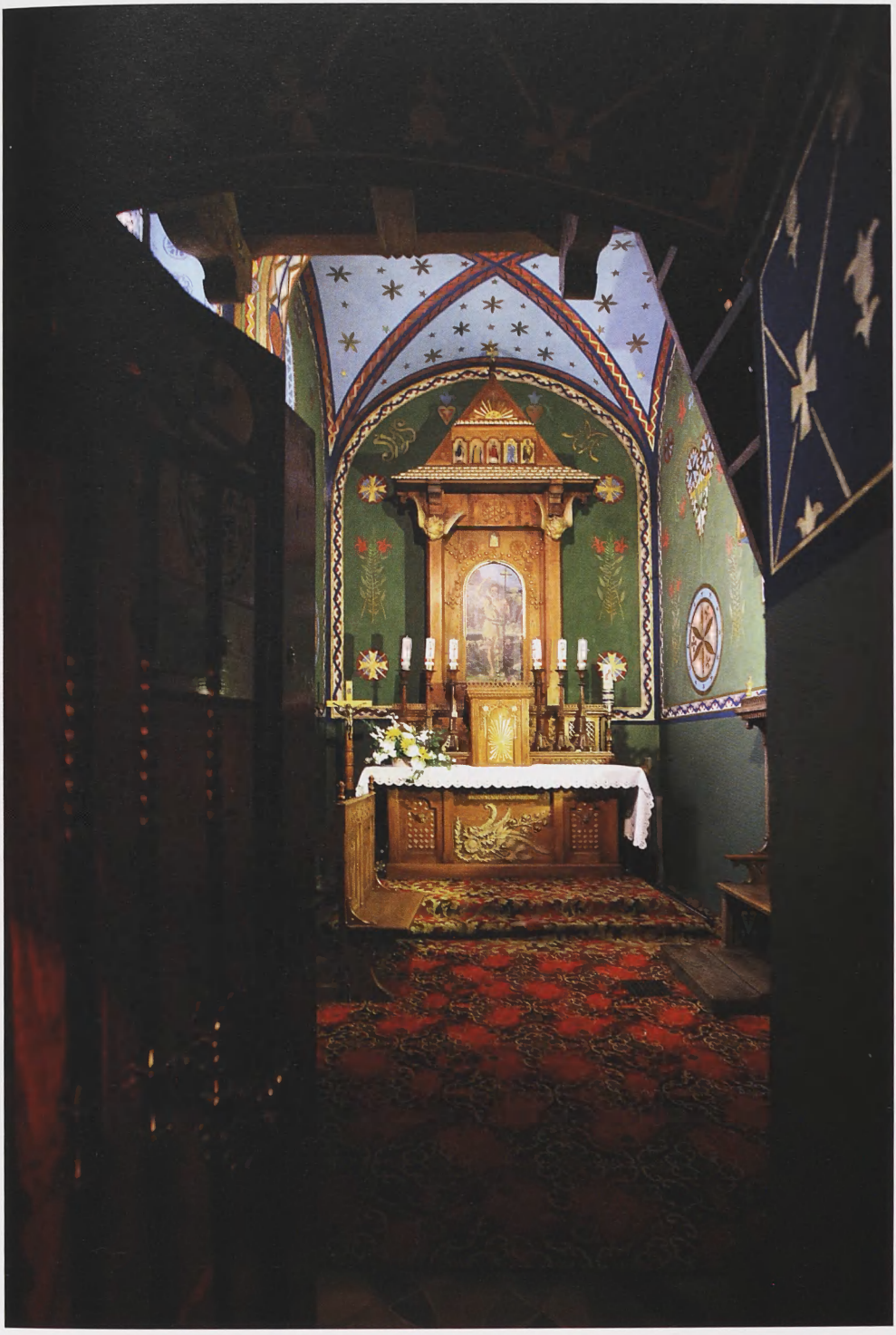
XIII. Zakopane, willa „Witkiewiczówka" – pierwotnie „Na Antołówce"
(1903-1904, proj. J. Witkiewicz Koszczyc. Fot. D. Moździerz, 2011



XIV. Nałęczów, pracownia Stefana Żeromskiego „Chata" (1905, proj. J. Witkiewicz Koszczyc).
Fot. D. Moździerz, 1994



XV. Zakopane, kaplica Matki Boskiej Różańcowej w kościele paraf. pw. Najświętszej Rodziny (1895-1896, proj. S. Witkiewicz). Fot. ks. Zbigniew Pytel, 2015



XVI. Zakopane, kaplica św. Jana Chrzciciela w kościele paraf. pw. Najświętszej Rodziny (1895-1896, proj. S. Witkiewicz). Fot. ks. Zbigniew Pytel, 2015



XVII. Dekoracja rzeźbiarska na antependium ołtarza w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej (1895, wyk. Wojciech Brzega. Fot. ks. Zbigniew Pytel, 2015



XVIII. Dekoracja rzeźbiarska na antependium ołtarza w kaplicy św. Jana Chrziciela (1898, wyk. Jan Nalborczyk. Fot. ks. Zbigniew Pytel, 2015



XIX. Rzeźbiona balustrada schodów na chórek muzyczny w kaplicy św. Jana Chrzciciela (1899, wyk. Józef Kaspruś Stoch). Fot. ks. Zbigniew Pytel, 2015



XX. Konfesjonał w kaplicy św. Jana Chrzciciela (1899, wyk. Józef Kaspruś Stoch).
Fot. ks. Zbigniew Pytel, 2015



XXI. Czesław Borys Jankowski, *Strój nr XII w stylu zakopiańskim*, 1908. Fot. W. Sieradzki



XXII. Stanisław Witkiewicz albo Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Przedwiośnie*, ok. 1900



XXIII. S. Witkiewicz, *Mgła wiosenna*, 1893



XXIV. S. I. Witkiewicz, *Wnętrze lasu*, 1893



XXV. S. Witkiewicz, *Sadzawka w lesie*, 1893



XXVI. S. I. Witkiewicz (z pomocą ojca?), Osobita, 1890



XXVII. S. I. Witkiewicz, *Lovran*, ok. 1908



XXVIII. S. Witkiewicz, *Cyprysy w Lovranie*, 1905



XXIX. S. I. Witkiewicz, *Pejzaż bretoński*, 1911



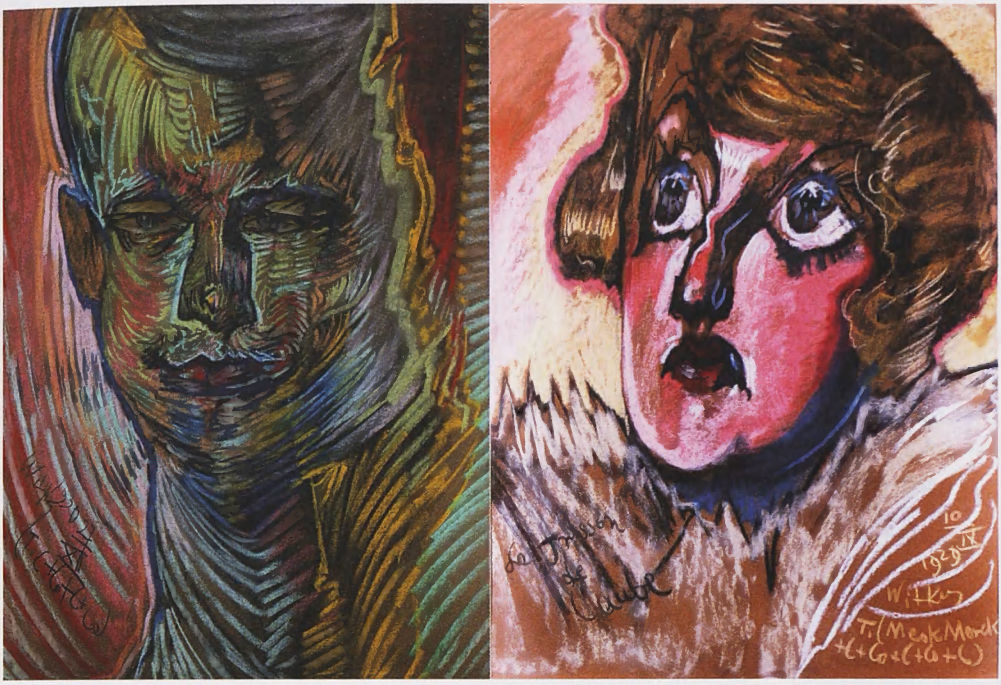
XXX. Władysław Ślewiński, *Morze wiosną*, 1911



XXXI. S. I. Witkiewicz, *Portret Marii Nawrockiej* – z lewej fragment (1925), z prawej całość (1926)



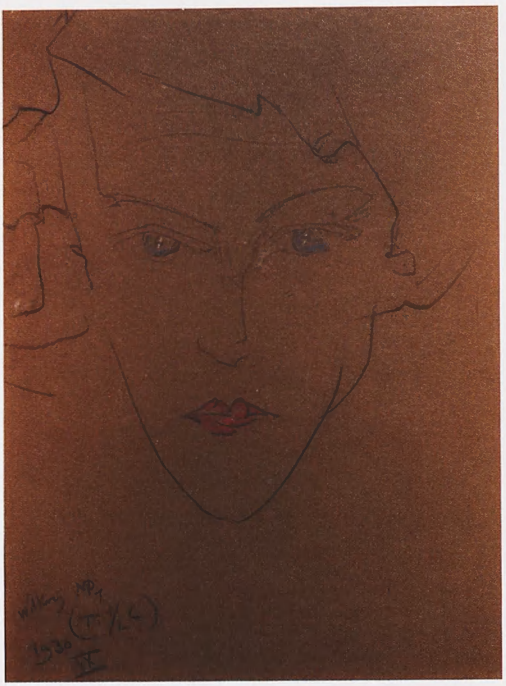
XXXII. S. I. Witkiewicz, *Portret Stefana Glassa*, 1931 i *Portret Teodora Białynickiego-Biruli*, 1928



XXXIII. S. I. Witkiewicz, *Portret Michała Białynickiego-Biruli*, 1930 i *Portret Neny Stachurskiej*, 1929



XXXIV. S. I. Witkiewicz, *Portret Heleny Białynickiej-Biruli*, 1931 i *Portret Aleksandry Totwenowej*, 1933



XXXV. S. I. Witkiewicz, *Portret Ireny Landesman*, 1930



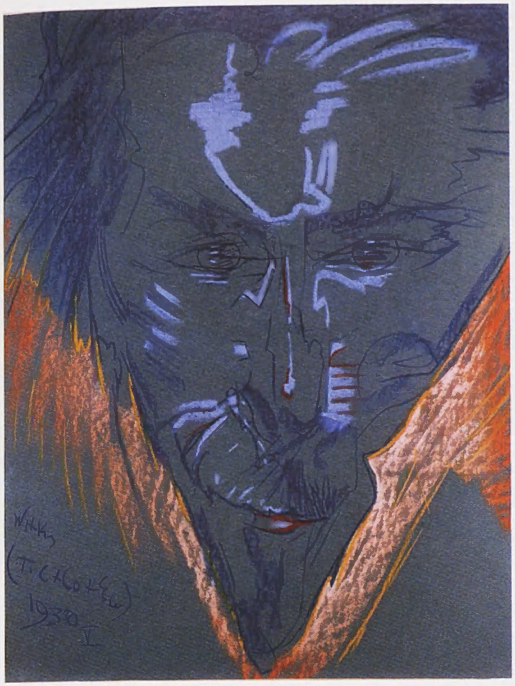
XXXVI. S. I. Witkiewicz, *Portret Ireny Krzywickiej*, 1928



XXXVII. S. I. Witkiewicz, *Portret Henryka Kamma*, 1936



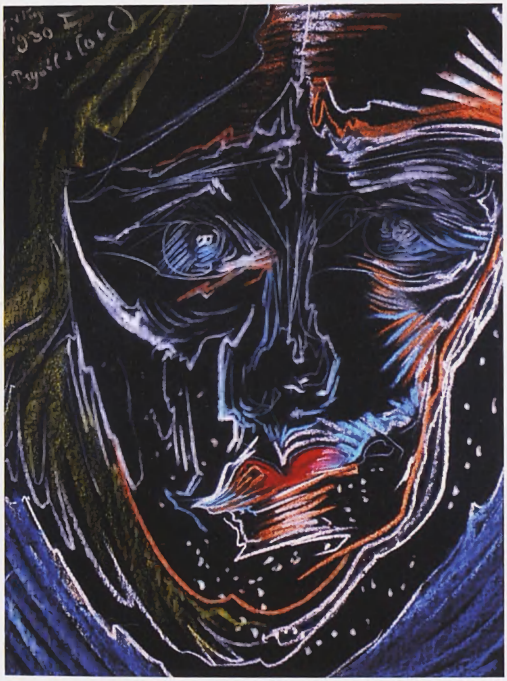
XXXVIII. S. I. Witkiewicz, *Portret Michała Choromańskiego*, 1930



XXXIX. S. I. Witkiewicz, *Portret Józefa Fedorowicza*, 1930



XL. S. I. Witkiewicz, *Portret Heleny Białynickiej-Biruli*, 1930



XLI. S. I. Witkiewicz, *Portret Edwardy Szmuglarowskiej*, 1930



XLII. S. I. Witkiewicz, *Portret Haliny Krajewskiej*, 1930



XLIII. S. I. Witkiewicz, *Portret Michała Jagodowskiego*, 1930 i *Portret Janiny Turowskiej-Leszczyńskiej*, 1933



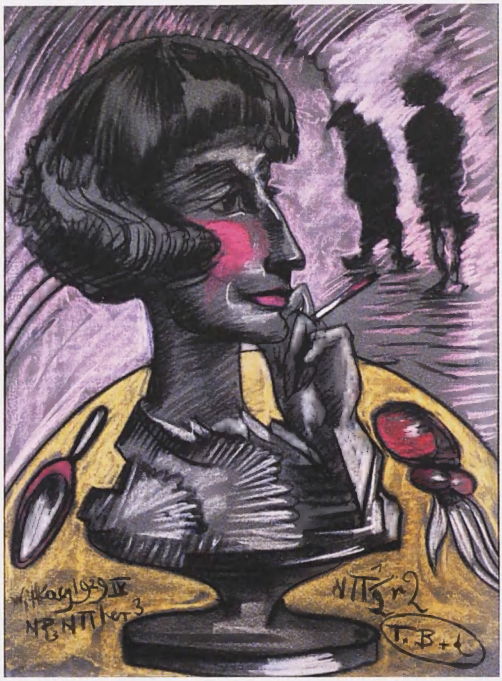
XLIV. S. I. Witkiewicz, *Portret Zofii Bylczyńskiej*, 1929 i *Portret Bohdana Filipowskiego jako Hinduski*, 1928



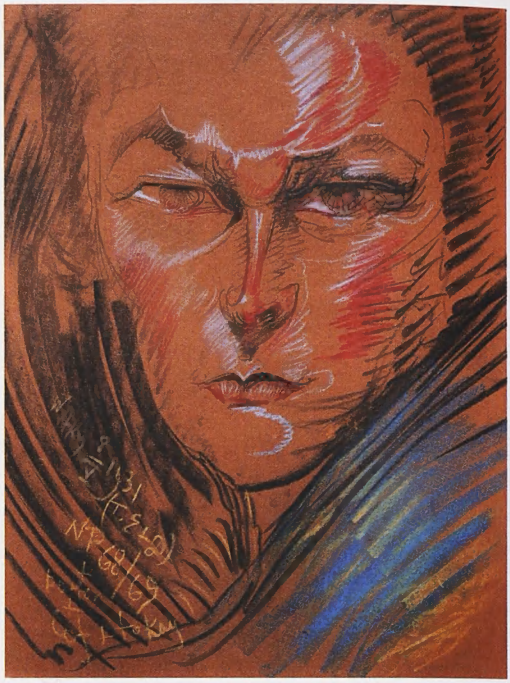
XLV. S. I. Witkiewicz, *Portret Marii Nawrockiej* całość i fragment, 1925



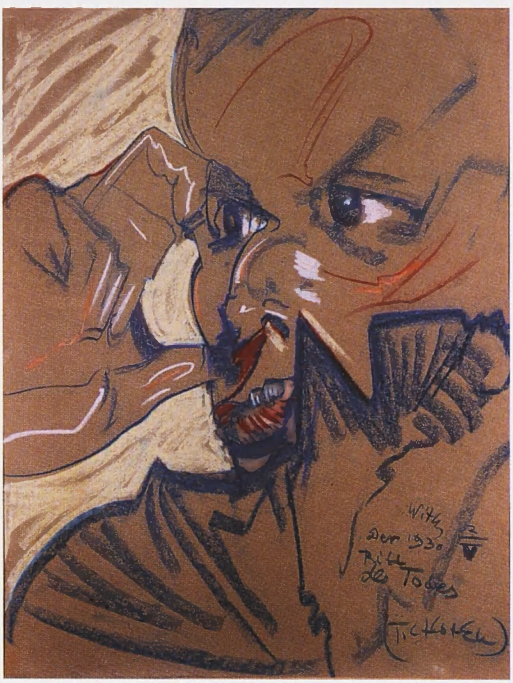
XLVI. S. I. Witkiewicz, *Portret Zofii Mohuczyny*, 1928 i *Portret Stefanii Tuwimowej*, 1929



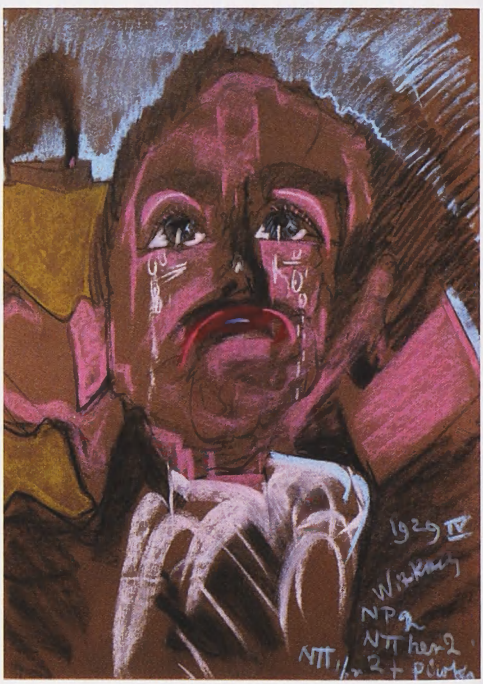
LXVII. S. I. Witkiewicz, *Portret Marii Nawrockiej*, 1929



LXVIII. S. I. Witkiewicz, *Portret Heleny Białynickiej-Biruli*, 1931



LXIX. S. I. Witkiewicz, *Portret Michała Choromańskiego*, 1930



L. S. I. Witkiewicz, *Portret Andrzeja Rybickiego*, 1929



LI. S. I. Witkiewicz, *Portret Neny Stachurskiej* 1929



LII. S. I. Witkiewicz, *Portret Neny Stachurskiej*, 1930



LIII. S. I. Witkiewicz, *Portret Janusza Domaniewskiego*, 1930



LIV. S. I. Witkiewicz, *Portret Neny Stachurskiej*, 1929



LV. Oczy – fragmenty pięciu portretów S. I. Witkiewicza (il. XLIX–LII),



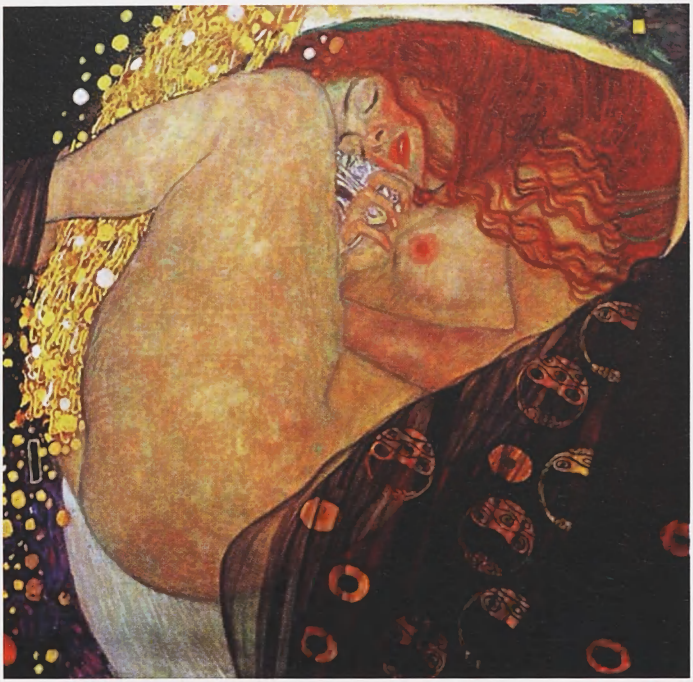
LVI. S. I. Witkiewicz, *Portret Anny Nawrockiej*, 1927



LVII. S. I. Witkiewicz, *Portret Neny Stachurskiej*, 1929



LVIII. S. I. Witkiewicz, *Portret Anny Nawrockiej*, 1925



LIX. Gustav Klimt, *Danae*, 1907-1908



LX. Gustav Klimt, *Brzezina* 1903



LXI. S. I. Witkiewicz, *Kompozycja z tancerką*, 1916



LXII. S. I. Witkiewicz, *Liszka*, 1918



LXIII. John William Waterhouse, *Moja słodka róża*, 1908



LXIV. Zalew Czorsztyński –pejzaż jesienny. Fot. Dawid Moździerz, 2008

Woj. Biblioteka Pub... w Krakowie



KASPROWY WIERCH

Wol. Biblioteka Pokl. Kraków

1987 m n.p.m.

50,-

Wydawca

MAŁOPOLSKA

Muzeum Tatrzańskie

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO

ZAKOPANE

Mecenas

TMT
TOWARZYSTWO
MUZEUM
TATRZAŃSKIEGO

Współwydawca

PKL

Mecenas

ISBN: 978-83-60982-96-9
ISSN: 0208-4155